UNIVERSITÀ DI PAVIA

Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali

Dottorato di Ricerca in Scienze del testo letterario e musicale

Ciclo XXXVIII – A.A. 2024-2025

La produzione discografica in Italia come pratica sociale. Mappatura, etnografia, modelli sistemici di creatività (1965-1999)

Candidato: Francesco Brusco

matricola 527148

Tutor: Alessandro Bratus, Stefano La Via

Indice

Introduzione.....5
Stanze da riaprire, nastri da riavvolgere.....5
Mondi musicali, modelli creativi: uno stato dell'arte.....8
Mappare le reti, gli spazi, le memorie.....9
Teorie e dati, casi e sintesi (lato A, lato B).....11
1. Per una mappatura relazionale dei mondi musicali.....19
1.1. «Feedback loops»: analisi di rete e musicologia.....19
1.2. Mondi sociali, artistici, musicali.....24
1.3. Selezione e costruzione del *corpus*: criteri, fonti e tipologia di dati.....29
2. La rete sociale della discografia italiana: strutture, relazioni, esclusioni.....39
2.1. L'analisi *whole-network*: proprietà, modularità e sviluppo diacronico.....39
2.2. Campi lunghi e primi piani: diadi, triadi, centralità ed *ego-net*.....52
2.3. Una storia al maschile?.....67
3. «Three views of a city»: geografie urbane degli studi di registrazione a Milano, Roma e Bologna.....72
3.1. Lo studio di registrazione come *focus*.....72
3.2. Topografie geostoriche della musica registrata in Italia.....76
3.3. Milano, Roma, Bologna: spazi e luoghi di tre reti urbane.....86
3.3.1. Milano.....92
3.3.2. Roma.....99
3.3.3. Bologna.....106
4. Modelli di creatività in azione.....115
4.1. Il paradigma socioculturale e il *systems model of creativity*.....115
4.2. Agentività umana e materiale in studio di registrazione.....125
4.3. Scalabilità del *systems model*.....133
5. Un disco, o lo specchio del cambiamento (1965-1969).....141
5.1. Racconto di due città.....141
5.2. «Io propongo delle cose: vi emozionano, vi piacciono, sì o no?»: Lucio Battisti tra i campi della canzone italiana.....148
5.3. *Lucio Battisti* (1969): riappropriazione del testo e rivendicazione autoriale in rapporto al dominio.....152
5.4. Modelli sistemici di creatività in azione.....165
6. Azioni collettive, vite quotidiane (1970-1979).....177
6.1. 33 rivoluzioni al minuto.....177
6.2. Francesco Guccini e il lato oscuro del campo.....185
6.3. *Stanze di vita quotidiana* (1974): scritture, processi e idioletti gucciniani.....192
6.4. Suoni gialli e tristi rinunce: distanze di vita quotidiana in studio di registrazione.....199

7. Radici lunghe oltre il riflusso: continuità e svolte all'alba del digitale (1980-1989)...209
7.1. La condizione postmoderna della discografia italiana.....209
7.2. Reti e geografie della produzione discografica (1980-1989).....216
7.3. *Giorni infiniti* (1986): castelli e fantasmi nella macchina.....224
7.4. «I giorni del futuro venuti da lontano»: sistemi creativi tra innovazione tecnologica e *agency* umana.....230
8. Nastri a fine corsa: l'ultima stagione di un secolo breve (1990-1999)..... 247
8.1. Requiem for a dream.....247
8.2. Dal retro del juke-box all'«immarcescibile gloria» acusmatica.....257
8.3. *Mina Celentano* (1998): reti, clan e territori da marcare.....265
8.4. Specchi riflessi e «giochi di intermittenze» a due voci.....271
Conclusioni (a mo' di *bonus track*).....285
Per una storia orale della discografia italiana.....285
Transizioni e ibridità.....288
This must be the place.....292
E qualcosa rimane….....297
Bibliografia..... 301
Sitografia.....324
Appendice.....325
Indice degli intervistati.....325
Discografia (album inclusi nel *corpus*).....328

Introduzione

Stanze da riaprire, nastri da riavvolgere

Nel novembre del 2017, Sky Arte lanciava la prima stagione del programma *33 giri - Italian Masters*, raro esempio di approfondimento televisivo sul "dietro le quinte" di alcuni tra i dischi più iconici della musica italiana. Riprendendo il format della celebrata serie *Classic Albums*,[1] ogni episodio si concentrava su un progetto discografico, la cui realizzazione veniva raccontata dall'interno dello studio di registrazione, integrando l'ascolto dei nastri originali — materia prima dei *master* analogici evocati dal titolo[2] — con le testimonianze di artisti, produttori, musicisti e ingegneri del suono. Una struttura narrativa sul modello del "viaggio dell'eroe": l'artista, insieme al suo fidato braccio destro, affronta gli ostacoli della tecnologia e li supera con ingegno, fino a conquistare il risultato finale. Una canonizzazione non solo delle opere, ma del loro stesso processo produttivo.[3] Nonostante la messa in scena di un'autenticità chiaramente costruita e la progressiva riaffermazione dell'artista-eroe come fulcro narrativo, la prima impressione era che, per una volta, il medium televisivo avesse anticipato gli studi accademici, riaprendo stanze da tempo sigillate. Si trattava, per l'appunto, di un'impressione, forse abbagliata dai riflettori prima di essere illuminata da una sistematica ricognizione delle fonti; ma tanto bastava a far riaffiorare una personale curiosità, neanche troppo latente, per l'invisibile filiera che trasforma un'idea musicale in un prodotto discografico. Pensieri in cerca di forma, come figure su un negativo — anch'esso analogico — dal lento sviluppo.

È da questo impulso che ha preso avvio la formulazione di un progetto delineato altrettanto gradualmente, in cinque anni di ricerca indipendente frammista alle prime

[1] A sua volta ricalcata sul documentario *The Making of Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1992), *Classic Albums* è andata in onda dal 1997 al 2021 su BBC, ITV, VH1 e sulla stessa Sky Arte.

[2] Il *master* è il supporto originale contenente la versione definitiva di un brano o di un intero album. Tale artefatto sonoro, punto d'arrivo del processo creativo e tecnologico in studio di registrazione, fa da matrice per le successive copie fisiche del prodotto.

[3] Williams, A. (2010), "Pay Some Attention to the Man Behind the Curtain: Unsung Heroes and the Canonization of Process in the Classic Albums Documentary Series", *Journal of Popular Music Studies*, 22, 166-179. https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2010.01234.x (ultimo accesso 02.07.2025).

esperienze etnografiche sul campo.[4] Proprio le reazioni iniziali degli interlocutori, interrogati sulle pratiche della produzione discografica, confermavano più o meno tra le righe una diffusa sottovalutazione dello studio di registrazione da parte della letteratura dedicata alla nostra "musica leggera". Non che questa situazione fosse una prerogativa esclusiva del contesto italiano, come dimostravano gli interventi di Eliot Bates che, ancora nel 2013, sosteneva l'urgenza di radicare ogni analisi dell'artefatto registrato nell'assemblaggio socio-tecnico-musicale da cui prende forma.[5] Ciononostante, oltremanica, la convergenza tra *popular music* e *popular music studies* — tra pratica e teoria, tra consapevolezza tecnica ed estetica — sembrava quantomeno ben avviata.[6]

C'era e c'è tuttora molto da approfondire e da mettere a sistema, insomma, in quell'area ancora troppo periferica del campo musicologico nostrano: consapevolezze da ricostruire, vuoti da colmare. In primo luogo, quelli di uno stato dell'arte privo di una solida tradizione nazionale di *studio studies*[7] e perciò poco propenso a esplorare i luoghi della produzione musicale. Difficile stabilire quanto ciò sia frutto di retaggi culturali, di carenze formative o, più in generale, di una persistente difficoltà a far dialogare sguardi teorici e prassi concrete entro una cornice di ricerca condivisa. Lo sviluppo di tale prospettiva appare nondimeno propedeutico a una visione localizzata della produzione musicale e, di riflesso, a un generale ripensamento della creatività: non più una qualità cognitiva dell'individuo, bensì una pratica distribuita, frutto dell'interazione tra persone, tecnologie, spazi e saperi. Tracciare le connessioni tra questi elementi è il primo passo per capire come prendono forma i prodotti culturali.

---

[4] Oltre alle numerose interviste condotte nel corso della mia collaborazione con *Il Manifesto* e *Rolling Stone*, il riferimento è a quelle confluite in: Brusco, F. (2019), *Faber nella bottega di De Andrè. Musica, musicisti, produzione collettiva nell'opera del più grande cantautore italiano*, Roma, Arcana; Id. (2020), *Guccini. Frammenti di un discorso musicale*, Milano-Udine, Mimesis; Id. (2022), *La voce del padrone. Suoni e racconti dallo studio di registrazione*, Milano, Jaca Book.

[5] Bates, E. (2013), "Popular Music Studies and the Problems of Sound, Society and Method", *IASPM Journal*, 3(2), 15-32. https://doi.org/10.5429/613 (ultimo accesso 4 luglio 2025).

[6] Si pensi soltanto all'attività dell'Association for the Study of the Art of Record Production e di figure quali Simon Zagorski-Thomas, approdato alla carriera universitaria dopo oltre vent'anni di professione come musicista, compositore, produttore e tecnico del suono.

[7] Ci si riferisce soprattutto a: Knorr Cetina, K. (1995), "Laboratory Studies: The Cultural Approach to the Study of Science", in Jasanoff, S. (a cura di), *Handbook of Science and Technology Studies*, Los Angeles, Sage; Farías, I. (2015), "Städtisches Leben von und mit Schadstoffen: Materielle Intimität als Einschränkung Urbaner Dingpolitik", *Berliner Blätter. Ethnographische und Ethnologische Beiträg*e, 69, 70-83; Farías, I. e Wilkie A. (2016), *Studio Studies: Operations, Topologies & Displacements*, London, Routledge.

La letteratura sulla storia della discografia italiana,[8] inoltre, è ancora meritevole di una più puntuale contestualizzazione sotto il profilo delle relazioni tra i suoi attori, in particolare per quanto riguarda l'epoca della registrazione su nastro analogico. La quale richiede, per sua stessa natura, la presenza di una specifica rete di operatori tecnici e artistici, che ne determina modalità operative e organizzative. È parso perciò opportuno concentrarsi sul lungo periodo che va dal 1965 al 1999, coincidente con il progressivo consolidarsi di una filiera produttiva articolata. L'anno d'inizio, di cui verrà saggiata la rilevanza storico-culturale, sancisce tra l'altro l'approdo sulle riviste italiane delle classifiche dedicate al 33 giri, formato scelto come unità di riferimento del *corpus* di partenza; al di là del suo portato simbolico, il 1999 rappresenta invece un momento saliente nella complessa transizione tra analogico e digitale. Senza voler sancire cesure nette tra epoche e assetti produttivi eterogenei,[9] e consapevoli delle possibili distorsioni legate alle diverse capacità di accesso alle nuove tecnologie, si è tenuto conto delle fonti bibliografiche e soprattutto delle testimonianze degli intervistati, che tendono a datare tra fine anni Novanta e primi Duemila la fase cruciale di tale passaggio.

All'interno di questo arco temporale, l'obiettivo è delineare un quadro sistemico e dinamico, integrando approcci sociologici, statistici, etnografici e analitici. Una sorta di topografia multistrato, capace di mappare non solo gli spazi fisici e le loro risorse materiali, ma soprattutto le relazioni sociali che animano il processo creativo dentro e fuori lo studio di registrazione: nuovi riflettori su stanze ancora in ombra.

[8] Tra le principali: De Luigi, M. (2008), *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Milano, Musica e dischi; D'Amato, F. (2009a), *Musica e industria. Storia, processi, culture e scenari*, Roma, Carocci; Id. (2009b), "Culture e operatori dell'industria fonografica italiana", in Santoro, M. (a cura di), *La cultura come capitale. Consumi, produzioni, politiche, identità*, Milano-Bologna, il Mulino, 141-165; Cerchiari, L. (2014), *Il disco. Musica, tecnologia e mercato dal positivismo al web*, Città di Castello, Odoya; Vita, V. (2019), *Musica solida. Storia dell'industria del vinile in Italia*, Torino, Miraggi Edizioni.

[9] Di tale eterogeneità daranno conto i capitoli sui casi studio relativi agli anni Ottanta e Novanta, decenni caratterizzati dall'ibridità di buona parte dell'equipaggiamento di studio: nastri DAT e ADAT (supporti magnetici contenenti audio digitale), sequencer, MIDI e mixer analogici a controllo digitale sono solo alcuni degli esempi.

Mondi musicali, modelli creativi: uno stato dell'arte

Dal punto di vista teorico, il lavoro intende situarsi nell'intersezione tra due prospettive essenziali. Da un lato quella originata dal concetto di *music world*,[10] a sua volta modellato da Crossley sulla base delle teorie di Becker:[11] mondi musicali come forme di azione collettiva, emergenti dalle connessioni tra attori sociali e delimitati da coordinate geografiche, professionali e stilistiche. Tale visione, affine eppure distinta da quelle di scena[12] e campo,[13] privilegia l'idea di una struttura fluida, determinata da risorse distribuite e pratiche condivise. In quest'ottica, la *social network analysis* (SNA) si candida a strumento metodologico chiave per studiare la formazione e l'evoluzione delle reti musicali.[14]

Il secondo paradigma è quello del *systems model of creativity* elaborato da Csikszentmihalyi[15] e aggiornato da McIntyre, Burnard, Kerrigan e Thompson:[16] in parziale continuità con il pensiero di Bourdieu sulla produzione culturale,[17] esso interpreta il processo creativo come il risultato dell'interazione tra agente, campo e dominio. Anche in questa prospettiva, quindi, la creatività non è concepita come proprietà dell'individuo, ma piuttosto come risultato di una serie di interazioni riguardanti persone, ruoli, spazi, tecnologie e convenzioni. Presupposto della presente ricerca è che tali modelli sistemici si rivelino con maggior nitidezza proprio in epoca analogica, in virtù di una dimensione sociale

---

[10] Crossley, N. *et al.* (2014), *Social Networks and Music Worlds*, London, Routledge; Crossley, N. (2015a), *Networks of Sound, Style and Subversion: The Punk and Post-Punks Musical Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield 1976-1980*, Manchester, Manchester University Press; Id. (2019), *Connecting Sounds: The Social Life of Music*, Manchester University Press.

[11] Becker, H. S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.

[12] Straw, W. (1991), "Systems of Articulation, Logics of Change", *Cultural Studies*, 53, 368-388; Shank, B. (1994), *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin*, Texas, Hanover, Wesleyan University Press; Bennett, A. e Peterson, R. (2004), *Music Scenes*, Nashville, Vanderbilt University Press.

[13] Bourdieu, P. (1993), *The Field of Cultural Production*, New York, Columbia University Press; Savage, M. (2006), "The Musical Field", *Cultural Trends*, 15(2/3), 159-174.

[14] Freeman, L.C. (2004), *The Development of Social Network Analysis: A Study in the Sociology of Science*, Vancouver, Empirical Press; Scott, J. e Carrington, P.J. (2011), *The Sage Handbook of Social Network Analysis*, London, Sage; Scott, J. (2017), *Social Network Analysis: A Handbook*, London, Sage.

[15] Csikszentmihalyi, M. (1988), "Society, Culture and Person: A Systems View of Creativity", in Sternberg, R. (a cura di), *The Nature of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 325-338; Id. (1997), *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York, Harper Collins; Id. (2014), *The Systems Model of Creativity*, Dordrecht, Springer.

[16] McIntyre, P. (2011), "Rethinking the Creative Process: The Systems Model of Creativity Applied to Popular Songwriting", *Journal of Music, Technology & Education*, 4, 77-90; Burnard, P. (2012), *Musical Creativities in Practice*, Oxford, Oxford University Press; Kerrigan, S. (2013), "Accommodating Creative Documentary Practice within a Revised Systems Model of Creativity", *Journal of Media Practice*, 14(2), 111-127; Thompson, P. (2016), "Scalability of the Creative System in the Recording Studio", in McIntyre, P., Fulton, J e Paton, E. (a cura di), *The Creative System in Action: Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave Macmillan, 74-86.

[17] Bourdieu, P. (1993), *The Field of Cultural Production*, cit.; Id. (1996), *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Cambridge, Polity Press.

apparentemente più marcata rispetto a quella che caratterizza l'ambito digitale e l'*home recording* e — come vedremo — del peculiare inquadramento funzionale delle relative tecnologie. L'orizzonte metodologico, pertanto, mira a instaurare un dialogo tra i due approcci teorici indicati, all'interno del processo creativo in azione nella produzione discografica presa in esame.

Mappare le reti, gli spazi, le memorie

Il percorso si sviluppa quindi dall'intreccio tra approcci quantitativi e qualitativi, combinando gli strumenti di mappatura della SNA con le metodologie etnografiche. La fase preliminare ha riguardato la costruzione di un *corpus* articolato sulla base di criteri espliciti di selezione: si è deciso di assumere le classifiche di vendita come indicatori della diffusione e della centralità di ciascun prodotto discografico, tenendo conto ancora una volta degli inevitabili *bias* legati a una certa opacità dei dati, se non proprio alla loro possibile manipolazione da parte delle case discografiche, nonché all'incidenza di canali "non ufficiali" di fruizione. Tra questi, va considerata non soltanto la pirateria propriamente detta[18] ma soprattutto quei mercati informali — oggi si direbbe *peer to peer* — fondati sulla duplicazione e condivisione domestica: piccole economie di scambio che, pur sfuggendo ai sistemi istituzionali di rilevazione, hanno inciso profondamente sulla reale diffusione dei repertori.

Tra i vari formati discografici si è privilegiato l'album, il supporto da 12" a 33⅓ RPM. Tale scelta, più approfonditamente motivata nel corso del primo capitolo, riflette l'intento di focalizzarsi su produzioni che presuppongano un'ampia progettualità e un articolato coinvolgimento di figure professionali, in grado di offrire un campo d'indagine ricco di interazioni creative e tecniche.[19] Le note di copertina dei 700 album più venduti del periodo 1965-1999 — venti per anno — hanno fornito i dati sugli studi di registrazione e sui soggetti

[18] Sul fenomeno della pirateria in Italia: Brunelli, M. e Piccinni, M.L. (2007), "Pirate Gold: Music Counterfeiting in Italy", *Jane Intelligence Review*, 19(6), 40-42; Cesareo, L., Pastore, A. e Ugolini, C. (2015), "Pirate or Subscriber? An Exploratory Study on Italian Consumers' Music Habits", *Sinergie: Italian Journal of Management*, 33(96), giugno 2015, 155-173; Frasca, S. (2023), *Mixed by Erry. La storia dei fratelli Frattasio*, Napoli, Ad Est dell'Equatore.

[19] La dialettica tra i due formati principali, album e "singolo", percorre buona parte dell'intervallo storico in oggetto. La tardiva affermazione delle classifiche dei primi, e la stessa difficoltà nel rintracciare venti album italiani all'interno delle *chart* annuali per buona parte degli anni Sessanta, sono il sintomo del durevole predominio del 45 giri nel mercato italiano.

coinvolti: artisti, case discografiche, produttori, arrangiatori, musicisti, tecnici del suono.[20] Il *dataset* così ottenuto, composto da 3410 elementi (nodi) per un totale di 7926 collegamenti (*edges*),[21] è stato elaborato sotto forma di grafi, finendo per orientare anche la rubrica della ricerca etnografica in base ai risultati ottenuti. Le voci di 50 protagonisti, intervistati lungo tutto l'arco del progetto, ne attraversano le sezioni contribuendo a illuminare aspetti non sempre rilevabili dalla mera lettura dei dati: le logiche del reclutamento, il valore della reputazione, le traiettorie delle competenze e delle influenze stilistiche all'interno della rete. Nell'impossibilità di una vera e propria osservazione partecipata al processo creativo — inevitabilmente preclusa dalla distanza storica del contesto analizzato — si è optato per un'applicazione retrospettiva dei modelli etnografici, nella consapevolezza dei limiti che ogni auto-narrazione comporta, ma anche del valore di un simile tracciamento della memoria come possibile via d'accesso a una storia orale delle esperienze qui ricostruite. Registrate integralmente su supporto audio e, ove possibile, anche in video, le interviste sono state trascritte in modalità pressoché letterale riducendo al minimo il necessario editing: esse si sono rivelate preziose in termini tanto dimostrativi quanto esplicativi, confermando, precisando o rettificando le ipotesi di partenza.

In senso più ampio, il dialogo con i testimoni non è stato soltanto una fonte di dati, ma piuttosto uno spazio di relazione in cui lo sguardo del ricercatore si è costantemente confrontato con quello degli intervistati. Nella dinamica — talvolta asimmetrica — dell'ascolto, si è lasciato che il racconto prendesse forme impreviste, segnate tanto da ciò che veniva detto quanto da ciò che rimaneva ai margini. Così, anche nelle sue esitazioni, nei suoi vuoti, nelle sue strategie narrative, ogni resoconto è diventato un tassello attraverso cui osservare il passato e, ancor più, i modi in cui ciascuno sceglie di restituirlo. È dentro questa trama di incontri, distanze e negoziazioni che le fonti orali rivelano il loro valore: non come portatrici di verità definitive, ma perché permettono di cogliere, dall'interno, la complessità dei mondi musicali e dei legami sociali che li hanno resi possibili.

[20] Per le classifiche si è fatto riferimento a FIMI (Federazione Industria Musicale Italiana), alla rivista *Musica e dischi* e al portale https://www.hitparadeitalia.it/. Per i *credits* si sono rivelati preziosi i siti https://www.discogs.com/ e https://discografia.dds.it/.

[21] Il *dataset* generale, e tutti gli altri materiali relativi ai dati elaborati in questa ricerca, sono consultabili al seguente link: https://github.com/francescobrusco/produzione_discografica_italiana_1965_1999/actions

Teorie e dati, casi e sintesi (lato A, lato B)

Muovendo da metodologie desunte dall'analisi di rete, il lavoro prende avvio da un'ampia prima parte dedicata alla mappatura dei mondi musicali della discografia italiana. Il capitolo iniziale illustra il concetto di *music world* e le ragioni della sua adozione sulla base dell'interoperabilità con quello di *social network*, ponendo le basi per una topografia stratificata della rete in esame. Da ciò deriva un'immediata riflessione sulle opportunità, i vincoli, le convenzioni e le risorse soggiacenti alla rete stessa, anche alla luce del relativo capitale sociale,[22] che in un sistema così connesso e interdipendente induce i membri ad aderire alle norme condivise, al fine di mantenere la propria reputazione e poter accedere alle risorse.

I grafi e i dati relativi alla rete nazionale sono esposti nel secondo capitolo. Sin dai primi risultati essi evidenziano significative tendenze riguardanti le dimensioni delle reti, le loro densità, la propensione ai raggruppamenti locali, le disparità geografiche e di genere. Queste ultime corroborano l'idea, emersa in varie interviste, di un'industria discografica a tinte fortemente maschili; un dato che come molti altri trova affinità — se non modelli — nel contesto angloamericano, storicamente dominato da una cultura incentrata sulla figura del "maschio bianco" in ogni settore industriale e nelle professioni tecniche in particolare.[23] Il successivo esame diacronico, suddividendo l'arco cronologico in segmenti di cinque anni, riflette la storia cooperativa costruita nel corso del tempo dai membri del *music world* italiano. Di quest'ultimo, vengono registrati i contrapposti movimenti di espansione e condensazione, collegandoli alle contemporanee congiunture economiche e socioculturali nel corso dei trentacinque anni analizzati. All'analisi *whole-network*, relativa all'intera rete nazionale, seguono i livelli *sub-network* — condotti incrociando categorie a coppie (es. studi di registrazione ed etichette) o a triadi — e l'indagine sugli *ego-net*, reti facenti capo a soggetti individuali. Dei nodi vengono presentate le principali proprietà, a partire dalla centralità, indice della capacità di agire da intermediari per le informazioni, le esigenze e le influenze veicolate all'interno della rete.

Il terzo capitolo propone una mappatura geostorica dei principali centri di produzione discografica sul territorio italiano; i confini di quest'ultimo, peraltro, non sono sovrapponibili

[22] Nel testo si farà principalmente richiamo a due interpretazioni del concetto di capitale sociale: Coleman, J. (1988), "Free Riders and Zealots: The Role of Social Networks", *Sociological Theory*, 6(1), 52-57; Lin, N. (2001), *Social Capital: A Theory of Social Structure and Action*, Cambridge, Cambridge University Press.
[23] Horning Schmidt, S. (2013), *Chasing Sound: Technology, Culture and the Art of the Studio Recording from Edison to the LP*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, p. 9.

a quelli del *music world* nazionale, in conseguenza delle molte produzioni italiane realizzate all'estero. Sulla scorta dei già menzionati *studio studies*, lo studio di registrazione viene esaminato per le sue qualità di *focus* («A social, psychological, legal, or physical entity around which joint activities are organized»)[24] in cui prendono forma cooperazioni, ma anche negoziazioni, competizioni e dinamiche di controllo. La mappatura rende specialmente lampante la centralità dei tre poli produttivi di Milano, Roma e Bologna, con quest'ultima che interviene a spezzare l'iniziale diarchia. Ognuno dei tre nuclei urbani si caratterizza per la configurazione specifica delle reti di cooperazione che vi si sviluppano, pur con alcune inattese somiglianze documentate dall'analisi dei dati. Lo sviluppo diacronico di questi tre mondi musicali invita così a ponderare i limiti fisiologici dell'espansione delle reti e, più in generale, a ripensare le nozioni di "locale" e "globale", nonché il modo in cui lo spazio — fisico, simbolico, produttivo — viene inscritto e rappresentato all'interno del prodotto discografico. Allo stesso tempo, proprio l'attenzione ai tre poli maggiori rende evidente ciò che le mappe mostrano con minor nitidezza: l'esistenza di altri centri produttivi che, pur meno visibili nei dati iniziali, hanno svolto un ruolo niente affatto marginale nella costruzione dei mondi musicali italiani. L'area napoletana, con la persistenza di studi storici e di realtà discografiche attive lungo tutto il periodo considerato, ne è un esempio emblematico; lo stesso dicasi, pur con le dovute differenze, per Genova, Torino e Firenze. Più che indebolire il modello, questa consapevolezza ne indica la direzione evolutiva: integrare progressivamente quei segmenti che sfuggono alle prime visualizzazioni consentirà non solo di colmare lacune geografiche, ma di restituire in modo ancor più fedele la pluralità delle pratiche sociali che hanno alimentato la discografia italiana.

Su tale mappatura si innesta lo studio dei modelli sistemici di creatività, le cui premesse vengono poste a inizio anni Ottanta nel campo delle scienze sociali,[25] portatrici di punti di vista alternativi rispetto a quelli della psicologia cognitiva e comportamentale. Il riconoscimento di una creatività fondata sull'indispensabile coesistenza di elementi

[24] Feld, S. (1981), "The Focused Organisation of Social Ties", *American Journal of Sociology*, 86, 1015-1035, p. 1016.

[25] Perkins, D. (1981), *The Mind's Best Work*, Cambridge, MA, Harvard University Press; Wolff, J. (1981), *The Social Production of Art*, London, Red Globe Press; Bastick, T. (1982), *Intuition: How We Think and Act*, Chichester UK, John Wiley and Sons; Becker, H.S. (1982), *Art Worlds*, cit.; Amabile, T. (1983), *The Social Psychology of Creativity*, New York, Springer-Verlag.

individuali e collettivi è sostenuta dai cosiddetti modelli di confluenza,[26] i quali si distinguono dalle visioni tradizionali superando l'idea riduttiva di una qualità creativa innata, esclusiva dell'individuo-genio. Non più focalizzate su singoli fattori quali talento, motivazione e competenza tecnica, tali prospettive concordano nel far emergere la creatività dall'interazione dinamica di una pluralità di componenti individuali, sociali, culturali e contestuali.[27] Fino a declinare al plurale, con Burnard, il concetto stesso, riconoscendo tante *musical creativities* che trascendono il lavoro del singolo artista coinvolgendo forme sociali e comportamentali in cui affiorano associazioni e assemblaggi socio-tecnici tra attori e materiali.[28]

All'interno dell'ambito appena tratteggiato l'approccio più gravido di conseguenze è certamente il *systems model of creativity* elaborato da Csikszentmihalyi, del quale si ricapitolerà lo sviluppo, con particolare attenzione per i contributi della stessa Burnard, di McIntyre, Kerrigan[29] — che sostituendo alla persona l'agente teorizza una pratica creativa non più prerogativa del singolo individuo — e Thompson,[30] il quale ne approfondisce la scalabilità come possibilità di osservare i processi creativi su più livelli di profondità,[31] fino a delineare micro-campi di creatività in ogni singola fase del processo produttivo in studio di registrazione.

Un aggiornamento del *systems model of creativity* è proposto anche in questa sede, nell'ottica di un più puntuale inquadramento della tecnologia, cui le precedenti formulazioni non assegnano una posizione specifica. Partendo dalla convinzione che sia proprio la sua localizzazione funzionale a distinguere la produzione analogica da quella digitale, se ne

---

[26] Amabile, T. (1983), *The Social Psychology of Creativity*, cit.; Id. (1996), *Creativity in Context*, cit.; Gruber, H.E. (1988), "The Evolving System Approach to Creative Work", *Creativity Research Journal*, 1, 27-51; Csikszentmihalyi, M. (1988), "Society, Culture and Person: A Systems View of Creativity", cit.; Id. (1990), "The Domain of Creativity", in Runco, M.A. e Albert, R.S. (a cura di), *Theories of Creativity*, London, Sage, 190-212; Id. (1997), *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, cit.; Sternberg, R. e Lubart, T. (1992), "Buy Low and Sell High: An Investment Approach to Creativity", *Current Directions in Psychological Science*, 1(1), 1-5; Weisberg, R. (1993), *Creativity: Beyond the Myth of Genius*, New York, W.H. Freeman; Feldman, D., Csikszentmihalyi, M. e Gardner, H. (1994), *Changing the World: A Framework for the Study of Creativity*, Westport, Praeger; Dacey, J. e Lennon, K. (1998), *Understanding Creativity: The Interplay of Biological, Psychological and Social Factors*, San Francisco, CA, Jossey Bass; Simonton, D.K. (2003), "Creative Cultures, Nations and Civilisations: Strategies and Results", in Paulus, P. e Bernard N. (a cura di), *Group Creativity: Innovation Through Collaboration*, Oxford, Oxford University Press, 304-325.

[27] McIntyre, P. *et al.* (2018), *Educating for Creativity within Higher Education Integration of Research into Media Practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 79-93.

[28] Burnard, P. (2012), *Musical Creativities in Practice,* cit., p. 46.

[29] Kerrigan, S. (2013), "Accommodating Creative Documentary Practice within a Revised Systems Model of Creativity", cit.

[30] Thompson, P. (2019), "Scalability of the Creative System in the Recording Studio", cit.

[31] In economia e in informatica la scalabilità è concepita in termini quantitativi, indicando la capacità di un sistema, di un'impresa o di una tecnologia di crescere in volume mantenendo (o riducendo) i costi unitari. Applicandola alla produzione discografica, Thompson la intende invece come ricomposizione in senso qualitativo: la possibilità di leggere la creatività come un fenomeno multistrato, caratterizzato da fasi diverse, che muta significato a seconda della distanza analitica da cui lo si osserva.

presenta qui una lettura in termini di *gatekeeper*, di filtro per l'accesso in studio di registrazione operante sulla base di criteri economici, professionali e di competenza tecnica (anche per la "scarsità" che contraddistingue la tecnologia analogica).[32] Concettualizzata in termini di oggetto e soggetto, *hardware* e *software*, è proprio in quest'ultima accezione che essa agisce come un'interfaccia operativa le cui *affordances* orientano ciò che è possibile ottenere in studio e a quali condizioni.[33] In definitiva, la tecnologia esercita già in partenza una forma di agentività relativamente autonoma rispetto a quella dei soggetti che la impiegano, configurandosi quindi come interna al campo. Si tratta di considerazioni che recepiscono le teorie dell'*actor-network theory* sull'*agency* distribuita[34], l'idea di assemblaggio musicale come «aggregation of sonic, social, corporeal, discursive, visual, technological, and temporal mediations»,[35] e il concetto stesso di mediazione. Quest'ultimo, inteso da Born tanto come chiave per trascendere le ontologie idealiste della musica quanto come negoziazione tra mondi apparentemente inconciliabili,[36] assume in Burnard un ruolo decisivo per comprendere «the dialectic between time and technology and their interrelations in music».[37] La studiosa mette in evidenza come ogni pratica musicale — dall'improvvisazione alla composizione, fino alla produzione in studio — si costruisca attraverso una rete di mediazioni tra soggetti, strumenti, luoghi, discorsi e convenzioni sociali. In questa prospettiva, tecnologie, materiali, spazi e ruoli professionali diventano tutti elementi mediatori: non semplici supporti, ma strumenti che incidono sulle possibilità espressive, le scelte creative e la forma finale dell'opera.

La seconda parte della ricerca mira a integrare l'analisi delle reti sociali e quella dei modelli creativi, applicandole a quattro album — uno per ciascun decennio del periodo considerato — selezionati come altrettanti casi di studio per la loro capacità di rappresentare specifiche configurazioni di rete e particolari dinamiche culturali, stilistiche e tecnologiche. La loro realizzazione viene ripercorsa anche e soprattutto attraverso la ricerca etnografica,

[32] Viceversa, la ri-mediazione digitale della tecnologia di studio — attraverso dispositivi quali DAW e *plugin* — tende a modificarne la posizione nell'attuale modello sistemico, proprio perché molto più disponibile e appropriabile. Ne consegue una funzione inevitabilmente diversa dal *gatekeeping*.
[33] A simili conclusioni si giunge in Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods: Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*, New York-London, Bloomsbury Publishing.
[34] Latour, B. (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press.
[35] Born, G. (2015), "Mediation Theory", in Shepherd, J. e Devine, K. (a cura di), *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, New York, Routledge, 359-368, p. 360.
[36] Id. (2005), "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity", *Twentieth-Century Music*, 2(1), 7-36, p. 11.
[37] Burnard, P. (2012), *Musical Creativities in Practice*, cit., p. 227.

accompagnando l'analisi dell'artefatto sonoro con la ricostruzione retrospettiva dei processi creativi. Le testimonianze dirette dei protagonisti coinvolti nella produzione offrono uno sguardo interno sulle logiche di accesso alla rete, sul capitale umano, sul valore della reputazione e sulle modalità collaborative in studio di registrazione, dando voce ai nodi della rete e restituendo profondità storico-sociale ai dati quantitativi.

Il primo caso di studio è l'eponimo album d'esordio di Lucio Battisti (1969), contenente brani registrati nei tre anni precedenti la pubblicazione. Proprio la lunga gestazione dell'opera consente di leggerla come un compendio delle principali trasformazioni produttive e stilistiche che attraversano il panorama discografico italiano nella seconda metà degli anni Sessanta, lungo la direttrice Roma-Milano. Rotta intrapresa dallo stesso artista, che nel capoluogo lombardo si forma come autore, produttore e interprete, prima di cimentarsi in prima persona nell'industria discografica con la Numero Uno e con lo studio Il Mulino. Già in questo primo 33 giri si delineano i tratti di una strategia di autenticità articolata su tre piani distinti ma interconnessi: la centralità della performance vocale; la riappropriazione del repertorio (molti dei brani erano già stati portati al successo da altri interpreti); il controllo diretto sul processo produttivo, inclusa l'elaborazione del suono gestita assieme al tecnico Walter Patergnani, nella piena consapevolezza delle capacità espressive dello studio di registrazione. È attraverso questi elementi che si articola una forma di autorialità del tutto personale, destinata a mettere in discussione le convenzioni del nascente campo della canzone d'autore, dal quale viene ostinatamente respinto.[38] L'album *Lucio Battisti* offre così un punto di osservazione privilegiato per cogliere le frizioni tra campo e dominio, tra modelli di legittimazione e pratiche emergenti. La scalabilità del *systems model of creativity* così come intesa da Thompson,[39] applicata al caso in questione, consente di inquadrare tanto la fase di scrittura condotta in tandem con Mogol quanto la successiva lavorazione in studio. Quest'ultima, nonostante la posizione dominante di Battisti, presenta diversi esempi di creatività diffusa tra i suoi collaboratori, con un costante scambio di stimoli e un utilizzo della registrazione come continua ripresa e fissazione del flusso performativo. Con riferimento al dominio, infine, il confronto con le versioni precedentemente incise da altri interpreti fa di questo disco un luogo di transito di generi musicali e soluzioni estetiche.

Sull'asse Milano-Roma si muove anche Francesco Guccini, che in un'intervista personale del 2020 è tornato a riflettere in prima persona sul proprio metodo creativo, soffermandosi in particolare su *Stanze di vita quotidiana* (1974), album registrato facendo la spola tra le due

[38] Si veda Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, eBook, Milano, Il Saggiatore, pp. 531-534.
[39] Thompson, P. (2019), "Scalability of the Creative System in the Recording Studio", cit.

capitali discografiche dell'epoca. Un disco che, ancor più del caso precedente, consente di tracciare le tensioni di cui è innervata la definizione stessa della canzone d'autore come genere,[40] configurata secondo le aspettative di una rete sociale che trova nel Club Tenco uno dei suoi nodi più influenti. Il discorso costruito attorno a quest'ultimo fonda il dominio cantautorale su precisi valori espressivi: qualità sociali e politiche dei testi, sobrietà dello stile performativo, estetica musicale essenziale e una sorta di pauperismo tecnologico. Una linea pienamente incarnata dal primo Guccini, il quale tuttavia finisce al centro delle critiche proprio per *Stanze di vita quotidiana*. Memorabile ed emblematica la stroncatura di Bertoncelli,[41] cui il cantautore risponderà con *L'avvelenata*: i principali capi d'accusa si concentrano sul carattere privato dei testi e sugli arrangiamenti, stilisticamente lontani dal precedente idioma gucciniano e additati come segni di collusione con l'industria, oltre che della perduta "ispirazione". La fitta rete sociale e creativa attivata per questa produzione, in realtà, incrina alla radice l'immagine del cantautore come creatore individuale e solitario, alieno alle dinamiche della produzione discografica. Di esse si coglieranno i primi indizi a cominciare dalla mediazione tecnologica della voce e dall'idiosincratica negoziazione tra Guccini e il produttore Pier Farri, a cui il debole veto del primo consentirà di agire con ampia autonomia e di mettere in campo un approccio definito esplicitamente «cinematografico».[42]

Il decennio successivo è segnato dagli esordi della tecnologia digitale. Già prima di imporsi come standard in fase di registrazione, essa inizia a rimodulare spazi, tempi e pratiche di lavoro in studio con sintetizzatori, batterie elettroniche, campionatori ed effetti. Parallelamente, dopo l'espansione del quindicennio 1965-1979, la rete mostra una tendenza alla condensazione particolarmente evidente nella prima metà degli anni Ottanta. È questo lo scenario in cui emerge il mondo musicale bolognese, al cui interno ha origine anche la parabola artistica dei Pooh, al centro del Capitolo 7 con il loro *Giorni infiniti* (1986). La lavorazione di questo album fa da *trait d'union* tra Stone Castle e Morning Studios, due degli spazi più eminenti della mappatura coeva, e restituisce un processo creativo per certi versi accostabile a quello osservato nel caso di Battisti: prima di operare in studio come band, ogni singolo autore affronta individualmente la fase di scrittura musicale — alla quale i nuovi strumenti digitali imprimono i tratti di una vera e propria pre-produzione — per poi affidare il

[40] Tra le primissime analisi teoriche della canzone d'autore come genere, Fabbri, F. (1981), *Una teoria dei generi musicali: due applicazioni*, Relazione presentata alla Prima Conferenza Internazionale della IASPM, Amsterdam, 1981. https://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Teoria_dei_generi.pdf (ultimo accesso 4 luglio 2025).
[41] Infra, p. 202.
[42] Infra, pp. 200-201.

testo verbale al paroliere Valerio Negrini. Pur saldamente al timone in veste di produttori, per l'album che celebra il ventesimo anno di carriera i Pooh avvertono l'esigenza di rinnovare le dinamiche del loro sistema creativo in studio, introducendovi nuove figure: l'arrangiatore Fio Zanotti, anch'egli bolognese, e una sezione fiati composta da Claudio Pascoli, Demo Morselli e Amedeo Bianchi. Significativa è anche la prima menzione in copertina per Renato Cantele, il tecnico del suono più presente nel *dataset* della ricerca: la sua testimonianza si intreccia con quelle di Dodi Battaglia e dello stesso Zanotti, offrendo preziosi dettagli sulla lavorazione e sull'equipaggiamento tecnologico impiegato. In un contesto produttivo in cui la transizione al digitale inizia a dissolvere i confini tra composizione e produzione, il caso dei Pooh si colloca in una posizione intermedia tra la nuova *affordance* degli strumenti elettronici e la riaffermazione, in chiave quasi artigianale, dell'agentività umana.

Se la rilevanza dei Pooh come caso di studio è ulteriormente legittimata dalla loro leadership tra i gruppi censiti nel *corpus*, ancor più rappresentativo è l'album *Mina Celentano* (1998), esito della collaborazione tra i due performer con il maggior numero di presenze all'interno del campione. Due figure che percorrono, sin dalla fine degli anni Cinquanta, l'intero arco della popular music italiana del secondo Novecento, contribuendo al suo mutamento artistico, mediatico e industriale: in tal modo esse accumulano quel capitale simbolico di cui si nutrirà lo strepitoso successo commerciale dell'album. L'artista cremonese, in particolare, rappresenta insieme a Battisti un fenomeno atipico nel panorama italiano, giacché il loro prematuro e pressoché contemporaneo ritiro dalle scene pubbliche fa dello studio di registrazione l'unico *focus* per l'attività musicale di entrambi. Tali scelte inaugurano un diverso modello di creatività e di prassi produttiva. Ad accomunare i due interpreti — e lo stesso Celentano — è anche il coinvolgimento diretto a capo di un'etichetta discografica, ulteriore segnale della volontà di affermare la propria autonomia espressiva e gestionale dall'interno della filiera. È Massimiliano Pani, figlio e collaboratore di Mina, a ripercorrere la realizzazione del disco, assieme al tecnico del suono Carmine Di e ai musicisti Massimo Moriconi e Danilo Rea, da oltre quarant'anni in studio con la celebre interprete.[43] La produzione di quest'ultima viene riletta in chiave di doppio registro: da un lato gli album definiti «pop», realizzati attraverso le abituali successioni e sovrapposizioni di tracce incise dai vari musicisti in tempi diversi; dall'altro quelli «jazz», fondati sull'*interplay* e sulla compresenza tra Mina e il resto del gruppo. Una dialettica che reclama di per sé l'apertura a molteplici osservazioni delle pratiche creative in studio, incluse quelle relazionali ma

[43] Sulla cui esperienza in studio si pronunciano anche Marti Jane Robertson, Ellade Bandini, Andrea Braido e Celso Valli.

alternative al modello sistemico in quanto maggiormente imperniate sull'idea di *flow*.[44] Per l'album in questione Pani parla di disco «radiofonico», ispirato alla coeva *black music*, esplicitando la ricerca di un dominio comune e di stampo contemporaneo per due interpreti estremamente differenti. Tale risultato è perseguito a partire da un reclutamento degli autori che ha come bacino la rete della PDU, casa discografica di famiglia il cui studio di Lugano fa da centro nevralgico. A tal proposito, sarà doveroso sottolineare la ricerca di agentività personale da parte di Celentano, nel chiuso del suo studio domestico: un'ulteriore spia di quanto l'*home recording* stia già indebolendo la "sovranità" degli studi di registrazione tradizionali e il ruolo di *gatekeeper* della tecnologia analogica.

Quando il resoconto ci conduce all'alba della smaterializzazione e della musica liquida, l'immagine più facilmente evocabile è quella di un nastro da riavvolgere e riesaminare. Così come i presupposti di partenza, anche le conclusioni possono essere immaginate come tracce nascoste a cui restituire volume. D'altra parte, ben oltre la metafora, premere il tasto *rewind* è stato un gesto costante durante tutto il lavoro di ricerca, per riesaminare le opere discografiche, riascoltare le voci dei protagonisti, rileggere lo stato dell'arte, ri-testare le metodologie. Per ricalibrare la bussola e ridisegnare le mappe, senza legarsi all'idea di una cartografia definitiva né a un nuovo viaggio dell'eroe, ma suggerendo traiettorie e possibilità, sentieri meno battuti per orientarsi in quel territorio ancora in gran parte nascosto dove la musica prende forma prima ancora di essere suono. Per riaprire, infine, quelle vecchie stanze chiuse da tempo, o quanto meno per origliare dalla porta.

[44] Si vedano, in particolare: Cook, N. (2018), *Music as Creative Practice*, New York, Oxford University Press; Hill, J. (2018), *Becoming Creative: Insights from Musicians in a Diverse World*, Oxford, Oxford University Press.

1. Per una mappatura relazionale dei mondi musicali

1.1. «Feedback loops»: analisi di rete e musicologia

In quanto pratica sociale, la musica richiede la cooperazione tra agenti umani e la loro interazione con quelli materiali e tecnologici, condizione particolarmente evidente nella produzione discografica in studio di registrazione. Tali relazioni modellano il *musicking*[45] attraverso le loro convenzioni e si condensano abitualmente su basi stilistiche, geografiche e professionali, generando reti che possono essere locali, translocali e — sempre più spesso — virtuali, in ogni caso configurabili come risultati di azioni collettive. Al loro interno, infatti, l'agire individuale si ritrova assoggettato ai vincoli e agli squilibri derivanti dall'interdipendenza tra i soggetti della rete e dalla distribuzione delle risorse, nel quadro di una struttura intrinsecamente dinamica, processuale, soggetta al cambiamento. L'analisi delle forme di collaborazione nella produzione musicale implica un necessario spostamento dello sguardo: dall'opera al processo, dall'autore alla rete, dal testo al contesto. Un simile mutamento prospettico si accompagna da un lato alla crescente attenzione degli studi musicologici verso le dimensioni relazionali della pratica creativa; dall'altro alla progressiva adozione di strumenti teorici e operativi provenienti da altri ambiti disciplinari.

Ogni modello di relazione tra individui e gruppi può essere descritto ed esplorato attraverso le metodologie della *social network analysis* (SNA), sviluppate a partire dagli anni Trenta del secolo scorso allorché le ricerche sociologiche e antropologiche hanno iniziato a preoccuparsi delle relazioni di "intreccio" e di "incastro" tipiche delle organizzazioni sociali.[46] In un'epoca ancora lontana dalla pervasività culturale dell'informatica e dei *social media*, le parole chiave sono già *web* e *network*, desunte dal campo semantico del tessile assieme agli omologhi *weaving* e *fabric*. Nei cinquant'anni successivi il linguaggio

[45] Small, C. (1998), *Musicking*, Middletown, Wesleyan University Press.
[46] Freeman, L.C. (2004), *The Development of Social Network Analysis: A Study in the Sociology of Science*, Vancouver, Empirical Press, pp. 14-16. Per le radici teoriche della disciplina: Simmel, G. (1955), *Conflict and the Web of Group Affiliations*, New York, Free Press; Durkheim, E (2016), *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Il Saggiatore (ed. originale: *De la division du travail social*, Paris, Félix Alcan, 1893).

metaforico avrebbe progressivamente lasciato spazio a quello matematico, incaricato di analizzare con sempre maggior sistematicità le proprietà statistiche delle reti sociali. Ritornando per un attimo al vocabolario tessile, possiamo immaginare la SNA contemporanea come lo sviluppo di una trama in cui si intersecano tre linee principali: l'analisi sociometrica, influenzata dalla *Gestalt* e responsabile di cruciali progressi tecnici conseguenti all'adozione della teoria dei grafi;[47] le ricerche condotte a partire dagli anni Trenta sui modelli di relazioni interpersonali e sull'idea 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»;[48] l'antropologia sociale, che si è basata sui primi due filoni per indagare la struttura delle relazioni nelle società tribali e nelle piccole comunità. Formatosi 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 soggetti principali — in particolare il gruppo di ricerca inizialmente riunito ad Harvard sotto la guida di Harrison White[49] — veicoleranno da una sponda all'altra dell'Atlantico le tendenze e le idee che tuttora plasmano l'ossatura teorica della *social network analysis*.[50]

Connessioni e interazioni umane sono parte costitutiva di quella pratica sociale che chiamiamo musica. Anche soltanto concentrando lo sguardo sull'oggetto di questa ricerca, vedremo quanto siano numerosi ed eterogenei i legami alla base della produzione discografica in studio. Attraverso le interviste ai protagonisti è possibile addentrarsi in una gamma di narrazioni che, al di là del lato aneddotico, restituiscono le molteplici modalità con cui le interazioni umane hanno aperto agli interlocutori le porte dello studio di registrazione, attraverso un reclutamento fondato su incontri, collaborazioni, reputazioni faticosamente costruite, circuiti di fiducia:

> Si svolgeva tutto con una sorta di passaparola tra di noi. [...] Se avevano per esempio già individuato il batterista da utilizzare per un progetto, poi per il bassista chiedevano al batterista,

[47] Moreno, J. (1934), *Who Shall Survive?*, New York, Beacon Press; König, D. (1936), *Theorie der Endlichen und Unendlichen Graphen*, New York, Chelsea; Moreno, J. e Jennings, H.H. (1938), "Statistics of Social Configurations", *Sociometry*, 1(3/4), 342-374.
[48] Warner, W.L. e Lunt, P.S. (1941), *The Social Life of a Modern Community*, New Haven, Yale University Press. Si collocano in questo stesso filone 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 Radcliffe-Brown e la linea di ricerca parallela dell'Università di Manchester, emanata dall'opera dello stesso antropologo britannico.
[49] White, H.C. (1963), *An Anatomy of Kinship*, Englewood Cliffs, Prentice Hall; Id. (1970), *Chains of Opportunity*, Cambridge MA, Harvard University Press; Id. (1993), *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*, Boulder, Westview Press.
[50] Scott, J. (2017), *Social Network Analysis*, cit., p. 12.

> e di conseguenza il batterista magari era in studio che stava leggendo un giornale, sentiva dire: "Qui sarebbe bello se ci fosse un violino country, chissà in Italia chi suona il violino country…". Allora magari quello alza lo sguardo e dice: "Ma io conosco Lucio Fabbri, vi dò il numero di telefono". Quindi comunque era tutto molto improvvisato e anche basato sui rapporti interpersonali tra i musicisti. Oltretutto non era come oggi che uno magari va su Facebook… all'epoca dovevi veramente avere il numero di telefono, e non era il cellulare, dovevi telefonare ed eri fortunato se quel musicista aveva la segreteria telefonica in casa, se no era un macello recuperare tutti i contatti. Quindi per quello si andava molto per conoscenze, quindi diciamo si è mosso tutto in maniera molto spontanea, [...] mentre oggi quando in studio chiami un musicista è veramente perché hai bisogno di quel musicista in particolare. All'epoca si era molto meno esigenti, bastava che uno sapesse suonare e veniva coinvolto.[51]

> Sono arrivato lì [all'audizione per Vasco Rossi] per passaparola. Hanno fatto il mio nome due o tre persone. Un musicista della band, che era Andrea [Innesto] il sassofonista, Paul Jeffrey, che era quello con cui avevo fatto le registrazioni di Nicolette Larson, e altra gente dell'ambiente di Milano, e anche questo produttore di Ligabue [Angelo Carrara]. E da lì però il mio nome girò ancora di più e quindi iniziò a chiamarmi Mina.[52]

Con il loro intessersi nel corso del tempo, queste connessioni spontanee e rizomatiche rendono ogni attore della rete un portatore di saperi, prassi e linguaggi, ma anche di tendenze estetiche, scelte tecniche e dinamiche commerciali: un patrimonio condiviso che finisce inevitabilmente per sedimentarsi tra i solchi del disco. Nonostante l'apparente ovvietà di queste considerazioni, ontologicamente presenti in ogni pratica musicale, non è stato affatto scontato il loro riconoscimento all'interno del dibattito musicologico, a lungo ancorato al primato del testo: dapprima lo spartito, poi il disco.

Soltanto a cavallo tra i primi due decenni del secolo in corso si è potuta registrare una sistematica influenza della sociologia relazionale, grazie soprattutto alle prospettive di Bourdieu[53] e Born,[54] alle cui linee guida si ispira in varia misura la letteratura

[51] Lucio Fabbri, intervista personale, 7 febbraio 2023.
[52] Andrea Braido, intervista personale, 14 dicembre 2023.
[53] Bourdieu, P. (1993), *The Field of Cultural Production*, cit.; Id. (1996), *The Rules of Art*, cit.
[54] Born, G. (2005), "On Musical Mediation", *Twentieth-Century Music*, 2(1), 7-36; Id. (2010a), "For a Relational Musicology", *Journal of the Royal Music Association*, 135(2), 205-243; Id. (2010b), "The Social and the Aesthetic", *Cultural Sociology*, 4(2), 171-208.

socio-musicologica coeva.[55] Impostazioni teoriche dalle quali si sviluppa, allontanandosene parzialmente, il percorso intellettuale di Crossley, il cui punto di partenza è una critica di quegli approcci che riducono la società a un insieme di individui o la reificano e la ipostatizzano come un individuo a sé, dotato di obiettivi propri e mezzi per conseguirli.[56] Nella sua visione alternativa, gli irriducibili 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».[57] 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: all'interno di una simile configurazione, l'individuo non è che un'astrazione. Da questa struttura reticolare derivano opportunità e vincoli; al suo interno i partecipanti si muovono in base alle convenzioni risultanti dalle precedenti interazioni, dalle quali — come in un circuito di retroazione — il *network* è a sua volta plasmato. E qui si registra un primo scarto con Bourdieu: pur accettandone l'impianto generale, il concetto di convenzione si distingue da quello di *habitus*:

> Le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (e.g. de la langue, de l'économie, etc.) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existences.[58]

Una sorta di "senso pratico", un sistema di disposizioni durature e trasferibili, strutturate dalla posizione sociale dell'individuo e, al contempo, strutturanti il suo modo di pensare, agire e percepire il mondo.[59] L'*habitus*, obietta Crossley, rimane però localizzato nell'individuo anche quando è collettivo; la convenzione, al contrario, richiamando le soluzioni a problemi

---

[55] Savage, M. (2006), "The Musical Field", *Cultural Trends*, 15(2-3), 159-174; Bennett, T. *et al.* (2009), *Culture, Class, Distinction*, London, Routledge; Prior, N. (2008), "Putting a Glitch in the Field", *Cultural Sociology*, 2(3), 301-319; Id. (2011), "Critique and Renewal in the Sociology of Music", *Cultural Sociology*, 5(1), 121-138; Id. (2013), "Bourdieu and the Sociology of Music Consumption", *Sociology Compass*, 7(3), 181-193; Rimmer, M. (2010), "Listening to the Monkey", *Ethnography*, 11(2), 255-283, Id. (2012), "Beyond Omnivores and Univores", *Cultural Sociology*, 6(3), 299-318.
[56] Crossley, N. (2019), *Connecting Sounds*, cit., p. 2.
[57] *Ibidem.*
[58] Bourdieu, P. (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de "Trois études d'ethnologie kabyle*", Librairie Droz, p. 282.
[59] Id. (1980b), *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 88-89.

di coordinazione teorizzate da Lewis,[60] impone un accordo tra una pluralità di soggetti e quindi una maggior aderenza alla struttura sociale della rete.

Lo studioso britannico evidenzia, infine, come la società sia modellata anche dalla distribuzione — non sempre equa — delle sue risorse, inclusi status legati a etnia e genere, e sottolinea la natura multiforme delle pratiche musicali: «Musical interactions are also often economic interactions, political interactions, bonding rituals etc. In addition, participants in musical interaction are multiply embedded».[61] 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 trame stratificate di una più ampia rete sociale:

> Culture arises from a complex, highly nonlinear dynamics. It is created by a social network involving multiple feedback loops through which values, beliefs and rules of conduct are continually communicated, modified, and sustained. It emerges from a network of communication among individuals; and as it emerges, it produces constraints on their actions. In other words the social structures, or rules of behaviour, that constrain the actions of individuals are produced and continually reinforced by their own network of communication. The social network also produced a shared body of knowledge — including information, ideas and skills — that shapes the culture's distinctive way of life in addition to its values and beliefs. Moreover, the culture's values and beliefs affect its body of knowledge.[62]

In definitiva, sebbene i sistemi sociali esistano nel tempo e nello spazio reale, essi si basano su esperienze che sono anche concettuali e simboliche. Le identità vengono costruite attorno alla condivisione delle idee incorporate nel dominio simbolico della propria cultura e questa identificazione traccia i confini del sistema sociale, consentendo al tempo stesso a quest'ultimo di organizzarsi attorno alle identità condivise. I sistemi sociali sono quindi auto-organizzati culturalmente come reti di comunicazione:[63] vedremo come un simile meccanismo regoli altri «feedback loops», di cui si alimentano le pratiche creative.

Aprire le stanze del dibattito musicologico a queste prospettive, applicandole al caso in esame, ci aiuterà a leggere le reti della produzione discografica italiana in termini di strutture dinamiche, processuali, in perenne evoluzione. Anche all'interno di uno studio di

---

[60] Lewis, D. (1969), *Convention*, Cambridge MA, Harvard University Press.
[61] Crossley, N. (2019), *Connecting Sounds*, cit., pp. 4-5.
[62] Capra, F. e Luisi, P.L. (2014), *The Systems View of Life: A Unifying Vision*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 310.
[63] Luhmann, N. (1990), *Essays on Self-Reference*, New York, Columbia University Press.

registrazione, tradizionalmente percepito — o piuttosto immaginato — come uno spazio chiuso, se non proprio claustrofobico,[64] si formano continuamente nuove relazioni, mentre quelle preesistenti talvolta si modificano e si cementano, talaltra si incrinano e si spezzano. Le metodologie dell'analisi di rete 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.[65] Non è che il primo passo, non certo sufficiente ma assolutamente necessario.

1.2. Mondi sociali, artistici, musicali

Di Crossley si recepisce soprattutto il concetto di *music world*, «intended to aid the identification and analysis of interesting clusters of musical interactivity within the wider network of musicking of a given society (the musical universe), without being overly prescriptive regarding their characteristics».[66] Si tratta di una nozione strettamente affine a quella di *social network* e che rinnova, attraverso la ricezione di Becker, la prospettiva dei mondi sociali tratteggiata già a metà degli anni Cinquanta in seno alla scuola sociologica di Chicago.

A lungo rimasta in stato embrionale e utilizzata in maniera sporadica e non concettuale prima di essere approfondita da Strauss,[67] l'idea di *social world* si fonda su una triplice definizione: «(1) A universe of regularized mutual response; (2) an arena in which there is a kind of organization; (3) a cultural area».[68] L'assunto di partenza è che in virtù dello sviluppo delle comunicazioni — i mezzi di trasporto e soprattutto i mass media — le aree culturali possano sovrapporsi e finanche emanciparsi dalle loro basi territoriali. I loro confini sono infatti stabiliti non dal territorio né dall'appartenenza formale a un gruppo, bensì dai limiti effettivi dei canali di interazione e scambio: «Each communication channel gives rise to a separate world. [...] One of the characteristics of life in modern mass societies is simultaneous

[64] Gibson, I. (2005), "Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City", *Built Environment: Music and the City*, 31(3), Alexandrine Press, 192-207; Farías, I. e Wilkie A. (2016), *Studio Studies*, cit.
[65] Il riferimento è a Moretti, F. (2013), *Distant Reading*, London, Verso.
[66] Crossley, N. (2019), *Connecting Sounds*, cit., p. 72.
[67] Strauss, A. (1978), "A Social World Perspective", *Studies in Symbolic Interaction*, 1, 119-128.
[68] Shibutani, T. (1955), "Reference Groups as Perspectives", *American Journal of Sociology*, 60(6), 562-569, p. 566.

participation in a variety of social worlds».[69] Strauss ha il merito di sistematizzare queste considerazioni sottolineando il ruolo delle istituzioni e delle tecnologie per l'esistenza dei mondi sociali: funzione principale di tale paradigma, nelle sue intenzioni, è fornire uno strumento di conoscenza dei processi di cambiamento sociale. Declinando la concezione dei mondi sociali nel dominio della produzione artistica, Becker[70] è tra i primi a spostare l'attenzione dall'opera ai modelli di cooperazione tra chi la produce, dall'oggetto alla pratica. All'interno dei suoi *art worlds* sono già chiari gli elementi su cui si concentrerà l'analisi sociologica successiva: le convenzioni costitutive, la distribuzione e la mobilitazione delle risorse chiave, la divisione del lavoro e gli spazi fisici in cui l'arte viene praticata. Componente centrale, in quest'ottica, è la struttura reticolare dei mondi dell'arte, scaturita dalle interazioni dei suoi partecipanti.

I primi tentativi di approccio sociologico alla popular music avevano avuto un importante nucleo concettuale nella teoria della *subculture*, delineata sin dagli anni Quaranta e rielaborata dal Centre for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham,[71] con riferimento a formazioni culturali lette come risposta a contraddizioni socio-economiche vissute da una determinata classe o generazione. Fondata su «una fusione tra un approccio marxista, un approccio femminista e un'analisi testuale del significato culturale, basata anche su modelli linguistici e semiotici»,[72] la visione sottoculturale è stata successivamente criticata da Thornton[73] per aver esagerato l'aspetto vistoso e spettacolare della resistenza, trascurando la dimensione quotidiana dell'ascolto e ignorando la centralità dei media e delle dinamiche interne di distinzione. Per tutta risposta, la studiosa ha introdotto il concetto di *subcultural capital* per spiegare in che modo status, reputazione e conoscenza operino come risorse simboliche all'interno di ogni cultura musicale. Ciò che più conta ai fini del nostro discorso è che, in quanto estremamente focalizzata sul ruolo della ricezione, la concezione sottoculturale tende ad astrarre quest'ultima dalla sfera della produzione, trascurando i professionisti del settore, a partire dai musicisti stessi. Tali limitazioni hanno stimolato l'elaborazione di modelli alternativi al fine di esaminare i nodi attorno ai quali si aggregano le reti sociali musicali.

---

[69] *Ibidem.*
[70] Becker, H.S. (1974), "Art as Collective Action", *American Sociological Review*, 39(6), 767-776; Id. (1982), *Art Worlds*, cit.
[71] Hebdige, D. (1988), *Subculture: The Meaning of Style*, London, Routledge; Clarke, J. *et al.* (1993), "Subcultures, Cultures and Class", in Hall, S. e Jefferson, T. (a cura di), *Resistance Through Rituals*, London, Routledge, 9-79; Bennett, A. (1999), "Subcultures or Neo-Tribes?", *Sociology*, 33(3), 599-617.
[72] Spaziante, L. (2007), *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci, p. 25.
[73] Thornton, S. (1995), *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press.

Tre concetti, in particolare, sono emersi a partire dalla fine degli anni Ottanta prendendo le distanze dalla nozione di *subculture*: campo, scena e, appunto, *music world.*[74] Il primo trova una formulazione organica in Bourdieu[75] come campo culturale, spazio sociale relativamente autonomo, retto da proprie regole, in cui attori individuali e collettivi competono per l'accumulazione di capitale simbolico e per la definizione legittima di ciò che conta come valore culturale. Secondo una visione assolutamente non lineare, Bourdieu descrive il campo come un'arena di posizioni in lotta, strutturata da relazioni di forza, strategie di distinzione e meccanismi di legittimazione. Le pratiche culturali non vanno quindi intese come espressione diretta di gusti e intenzioni individuali, ma piuttosto come effetti di disposizioni interiorizzate — il già menzionato *habitus* — e di vincoli esterni, che interagiscono con le dinamiche interne al campo stesso. Savage[76] muove da questo panorama teorico per evidenziare quanto la musica — perennemente in bilico tra cultura "alta" e "popolare" — si configuri come un campo particolarmente teso, in cui il capitale culturale si afferma come fattore determinante di distinzione sociale. In tal senso, il *musical field* va inteso anch'esso in senso bourdesiano come un'arena di pratiche e preferenze stratificate, in cui i generi musicali e le opere non sono solo scelte estetiche ma marcatori di appartenenza, esclusione e capitale simbolico.

A lungo utilizzata nel contesto giornalistico, l'idea di scena musicale[77] è gradualmente migrata in quello dei *popular music studies* per definire «situations where performers, support facilities, and fans come together to collectively create music for their own enjoyment».[78] Il concetto, anch'esso in simbiosi con quelli di campo e di *art world*, richiama l'attenzione sul ruolo di una pluralità di fattori — comportamenti, mode, relazioni interpersonali, industrie musicali locali — nella formazione di identità individuali e collettive, differenziandosi ancor più esplicitamente da quello di sottocultura: «We use the term "scene" here rather than "subculture" because the latter term presumes that a society has one commonly shared culture from which the subculture is deviant».[79] Spesso utilizzato come pseudo-sinonimo di "genere", ma in senso meno tassonomico, il concetto di scena «sembra

---

[74] Oltre agli studi di Crossley, si vedano: Finnegan, R. (1989), *The Hidden Musicians*, Cambridge, Cambridge University Press; Lopes, P. (2002), *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge, Cambridge University Press; Martin, P. (2005), "The Jazz Community as an Art World", *Jazz Research Journal*, 2; Id. (2006a), *Music and the Sociological Gaze*, Manchester, Manchester University Press; Id. (2006b), "Musicians Worlds", *Symbolic Interaction*, 29(1), 95-107.
[75] Bourdieu, P. (1984), *Distinction*, cit.; Id. (1993), *The Field of Cultural Production*, cit.
[76] Savage, M. (2006), "The Musical Field", cit.
[77] Straw, W. (1991), "Systems of Articulation, Logics of Change", cit.; Cohen, S. (1991), *Rock Culture in Liverpool*, cit.; Shank, B. (1994), *Dissonant Identities*, cit.; Bennett, A. e Peterson, R. (2004), *Music Scenes*, cit.
[78] Bennett, A. e Peterson, R. (2004), *Music Scenes*, cit., p. 3.
[79] *Ibidem.*

poter definire formazioni culturali maggiormente flessibili e disponibili a configurazioni non necessariamente gerarchiche».[80]

Pur riconoscendo le notevoli similitudini tra i tre termini, di cui non va trascurata una certa opacità,[81] in questa sede si opterà per quello di *music world*: mondi musicali come forme di azione collettiva, frutto delle interazioni tra attori sociali con interessi musicali sovrapponibili. Mondi che possono essere locali, translocali o virtuali, durevoli o transienti, istituzionali o informali; i loro labili confini sono tendenzialmente tracciati su basi geografiche e stilistiche che però, a loro volta, manifestano differenti livelli di stratificazione. Si è già detto di come, nell'economia del presente studio, il concetto di *music world* abbia il vantaggio di legarsi saldamente a quello di *social network*, applicandosi entrambi a relazioni che possono essere tanto di cooperazione quanto di antagonismo e consentendo che da entrambe le direzioni possano scaturire effetti positivi o negativi. Diventa così possibile pensare in modo relazionale senza impegnarsi in un'immagine idealisticamente comunitaria del mondo, adottando un approccio che rinuncia a ogni pretesa prescrittiva per aprirsi alla ricerca e al confronto.[82] A differenza dell'idea di comunità, pur applicabile a certe dinamiche interne alle reti, quella di *network* permette inoltre di considerare gli ambienti socio-tecnici caratterizzati da interazioni con agenti non umani quali gli spazi fisici e le tecnologie, il cui ruolo si rivelerà fondamentale all'interno della realtà qui trattata.

Il già reiterato accento sulle risorse, infine, impone una riflessione su un ulteriore concetto, quello di capitale sociale, dalla duplice lettura. La prima fa riferimento al pensiero di Nan Lin, che lo definisce come un insieme di «resources embedded in a social structure which are accessed and/or mobilized in purposive actions»;[83] azioni delle quali egli enfatizza l'aspetto volontaristico e motivazionale. L'accesso a tali risorse dipende dalla posizione del soggetto all'interno della rete, dai suoi legami forti (*bonding*) e da quelli deboli (*bridging*). A livello individuale, ne consegue una modalità di accesso indiretto al capitale sociale di un determinato sistema, attraverso la connessione con gli attori che godono invece di un accesso diretto. Un esempio pertinente al nostro caso può essere quello del contatto tra i due batteristi

[80] Bizzarro, N. e Bratus, A. (2013), "A lighter shade of place. La 'scena' nella popular music contemporanea", *Lo Squaderno*, 28, 42-45, p. 43.
[81] Sull'effettiva idoneità di queste nozioni a esprimere la complessità delle culture musicali, si veda Hesmondhalgh, D. (2005), "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above", *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21-40.
[82] Crossley, N. *et al.* (2014), *Social Networks and Music Worlds*, cit.
[83] Lin, N. (2001), *Social Capital: A Theory of Social Structure and Action*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 29.

più attivi all'interno del *corpus*,[84] Ellade Bandini e l'allora esordiente Lele Melotti, per la lavorazione dell'album eponimo di Fabrizio De André conosciuto come *L'indiano* (1981):

> Lele Melotti è arrivato nell'80, gliel'ho portato io. [...] Perché quando ho dovuto fare il disco dell'indiano, dovevo farlo io, però [...] avevo degli impegni. E quindi quando han chiesto, ma come cazzo facciamo a fare quella cosa lì? Cioè Calloni suona in avanti, tu invece no… Io dico, c'ho io quello che fa per voi. Ho chiamato a Castelfranco Emilia, a Bologna, l'ho fatto venire su. L'avevo già sentito e capivo che era grandissimo.[85]

La seconda lettura si ricollega alla più strutturale concezione di Coleman secondo la quale il capitale sociale sarebbe costituito dal complesso delle relazioni che l'individuo è in grado di utilizzare al fine di realizzare un proprio obiettivo: «The function identified by the concept "social capital" is the value of those aspects of social structure to actors, as resources that can be used by the actors to realize their interests».[86] Gli interessi personali al centro di questa visione sarebbero impossibili da raggiungere altrimenti, se non a un costo di transazione più elevato per coloro che partecipano alla relazione. Definendo il capitale sociale a partire dalle sue funzioni, Coleman ravvisa nelle reti dense e chiuse particolari incentivi alla cooperazione, alla fiducia e al sostegno reciproco. L'interdipendenza dei membri di queste reti, infatti, fa sì che l'esigenza di mantenere una posizione salda all'interno della struttura sociale — in sostanza una "buona reputazione" — sia più forte del conflitto e della competizione: in caso contrario, le sanzioni sociali priverebbero i membri delle risorse necessarie a realizzare i propri interessi. Tali pressioni possono essere interiorizzate fino a creare un'idea di comunità, un'identità collettiva e un senso del dovere. Se da un lato ciò favorisce la condivisione di pratiche, saperi, spazi e materiali all'interno dei mondi musicali di riferimento, dall'altro la stessa interdipendenza può condurre a una certa immobilità e a un soggiacente conformismo in termini di prassi e di stili. L'analisi diacronica esposta in queste pagine avrà tra i suoi obiettivi anche l'individuazione di queste diverse velocità di trasmissione dei saperi.

---

[84] Per l'elenco dei soggetti inclusi nel *corpus*, suddivisi per categorie e in ordine di grado: https://github.com/francescobrusco/produzione_discografica_italiana_1965_1999/blob/main/Indice%20nomi%202025.xlsx

[85] Ellade Bandini, intervista personale, 23 maggio 2023.

[86] Coleman, J.S. (1988), "Social Capital in the Creation of Human Capital", *American Journal of Sociology*, 94 (supplement), S95-S120, p. S101.

1.3. Selezione e costruzione del corpus: criteri, fonti e tipologia di dati

Dal riconoscimento dell'idea di *musicking*, di pratica musicale interconnessa all'interno di una più ampia sfera di attività culturali, deriva un atteggiamento di apertura 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, ci si pone quindi l'obiettivo di produrre una mappatura in grado di approfondire la conoscenza della rete che ne è alla base.

Definite le finalità della ricerca, si è posto subito il problema della creazione di un campione che potesse dimostrarsi rappresentativo di un determinato linguaggio — o quantomeno di alcune sue varietà — e della relativa filiera produttiva. L'oggetto di riferimento, in questo caso, non può che essere il disco, da intendersi come prodotto fonografico anche quando l'evoluzione dei supporti finisce col separare contenuto e contenitore, se non altro a livello lessicale.[87] Per la natura delle informazioni in esso reperibili, il disco è l'elemento base di un *corpus* sostanzialmente multimediale e potenzialmente trasversale rispetto a una possibile suddivisione per generi musicali (il che giustifica l'assenza di articolazioni in *subcorpora* nel caso in esame). Un campione diacronico, in grado di descrivere le traiettorie della produzione discografica snodandosi attraverso un ampio intervallo temporale; dinamico e potenzialmente aperto, disponibile in forma finita ma suscettibile di aggiornamento.

Il primo criterio di selezione ha riguardato il formato del prodotto fonografico, la cui tradizionale articolazione in 33, 45 e 78 giri — tralasciando per il momento gli ibridi EP e QDisc — si presta a tre diverse idee progettuali. È parsa una scelta naturale indirizzarsi al supporto a 33⅓ 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 censiti. Esso costituisce infatti il punto di condensazione di pratiche produttive, relazioni professionali e decisioni tecnologiche di ampio respiro, che si sviluppano nel tempo e nello spazio dello studio di registrazione. La sua relativa stabilità formale favorisce inoltre un'analisi comparativa dei partecipanti, delle reti di collaborazione e dei processi creativi. Precisando ulteriormente il significato, con la locuzione "album in studio" si intende un progetto discografico organico e coerente, realizzato attraverso le

[87] Ancora una volta, il vocabolario discografico italiano si rivela meno pragmatico di quello inglese, per il quale il sostantivo *record* non deriva dall'oggetto ma dalla pratica (*recording*).

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 e le antologie, benché spesso presentino brani inediti assieme a materiale già pubblicato in precedenza. Ciò che più conta è il fatto che, rispetto agli altri formati discografici, l'album sia 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, agli strumenti e alle tecnologie utilizzate, ai saperi e alle responsabilità del produttore e dell'arrangiatore, al reclutamento dei musicisti e del personale tecnico.[88] Soluzioni che distinguono l'album dalle raccolte antologiche di cui sopra, e che sono sempre frutto di una negoziazione tra quelle figure professionali e l'industria musicale cui fanno capo.

C'è poi il problema della rappresentatività, tra gli aspetti più controversi nella creazione di un *corpus*, durante la quale finiscono inevitabilmente per contrapporsi approcci qualitativi e quantitativi: «Un'operazione di campionamento, per quanto estesa, risulta inevitabilmente semplificata rispetto alla complessità del fenomeno in esame».[89] Il criterio quantitativo, in questo caso, è stato ritenuto il più idoneo a garantire obiettività, riducendo le variabili soggettive del ricercatore attraverso il riferimento alle classifiche di vendita, interpretate come indice della diffusione e della centralità di un prodotto discografico in un determinato contesto di riferimento. Il *dataset* è stato quindi composto selezionando i venti album italiani più venduti di ogni anno, dal 1965 al 1999, in base ai dati ufficiali della FIMI (Federazione Industria Musicale Italiana)[90], della rivista *Musica e dischi* — la fonte più autorevole per tutto l'arco temporale trattato — e del sito Hit Parade Italia,[91] le cui classifiche sono compilate accorpando i dati di quelle periodicamente pubblicate in Italia dal 1965 (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). L'ampiezza del campionamento assicura la medesima rappresentatività per ogni singolo anno e risponde, al contempo, alla difficoltà di reperire un numero congruo di album italiani nelle classifiche di buona parte degli anni Sessanta, ancora orientate al mercato dei 45 giri.

---

[88] Osborne, R. (2012), *Vinyl: A History of the Analogue Record*, Farnham, Ashgate, pp. 87-115.
[89] Rossini Favretti, R. (2000), "Progettazione e costruzione di un corpus di italiano scritto - CORIS/CODI", in Id. (a cura di), *Linguistica e informatica. Corpora, multimedialità, percorsi di apprendimento*, Roma, Bulzoni, 9-56, p. 46.
[90] È doveroso sottolineare le reticenze, da parte di FIMI, nella condivisione dei dati di vendita ufficiali; ma anche per il periodo precedente al 1992, anno della sua fondazione, risulta estremamente complicato quantificare il volume di vendite di ogni singolo disco.
[91] Per approfondire la metodologia del sito: https://hitparadeitalia.it/classifiche/metodol.htm (ultimo accesso 14 luglio 2025).

Resta tuttavia imprescindibile riconoscere alcuni limiti strutturali di tale criterio di selezione. Le classifiche di vendita, pur rappresentando la fonte più sistematica e continuativa disponibile per l'arco temporale considerato, intercettano esclusivamente i circuiti ufficiali di produzione e distribuzione, lasciando in ombra una parte significativa delle pratiche di circolazione musicale dell'Italia pre-digitale. Mercati informali e paralleli — dalla duplicazione su cassetta alla pirateria — hanno inciso in modo sostanziale sulle modalità di fruizione della musica, contribuendo a modellare pubblici, repertori e traiettorie di successo al di fuori dei canali istituzionali di rilevazione. In questo senso, il *dataset* qui costruito non pretende di esaurire la varietà dei consumi musicali del periodo, ma va inteso come una sezione osservabile di un ecosistema più ampio, nel quale le economie ufficiali e quelle informali coesistono e si influenzano reciprocamente. Rendere esplicita questa asimmetria non riduce la validità dell'analisi, bensì ne chiarisce il perimetro, aprendolo a sviluppi futuri capaci di integrare più compiutamente le dinamiche sommerse della circolazione discografica.

Ma cosa si intende con la locuzione "album italiano"? Quali parametri lo definiscono tale? Certamente non possiamo affidarci a criteri linguistici: cosa ne sarebbe degli interpreti nostrani che scrivono e cantano in lingua straniera? Ancor meno accettabile presumere una qualsivoglia validità per vaghi criteri di cittadinanza, incapaci di cogliere la complessità di fenomeni come la *British Invasion*, cruciale proprio agli albori dell'epoca analizzata. Ci viene in soccorso la dialettica produzione-fruizione: in buona sostanza, un album italiano può essere definito come un progetto fonografico in formato *long playing* (ivi inclusi i *compact disc*) espressamente concepito per il mercato italiano dalla casa discografica che ne cura la produzione.

Infine, la *ratio* su cui si fonda la scelta dell'intervallo cronologico, 1965-1999. Oltre la seducente narrazione che è propria di ogni "epoca d'oro", reale o presunta che sia, diversi elementi oggettivi depongono a favore di quest'ampia finestra temporale. In primo luogo l'oggetto stesso della ricerca, focalizzata sulla produzione discografica in analogico, caratterizzata cioè dalla registrazione su nastro magnetico, modalità prevalente ma non esclusiva per tutto il periodo in esame, nonostante i primi strumenti digitali e la conseguente ibridazione si attestino già dai primi anni Ottanta. Da questo punto di vista, il 1999 rappresenta un epilogo non soltanto simbolico: gran parte degli studi di registrazione censiti optano proprio in quel momento per la conversione al digitale, come dimostrano le schede

tecniche pubblicate dalla stessa rivista *Musica e dischi* e le testimonianze orali raccolte per questa indagine.

> Eravamo a cavallo… prima del Duemila. [...] Prima si cercava di usare tutti e due, poi c'è stata la scelta precisa. A un certo punto noi avevamo due macchine a 24 piste sincronizzate tra di loro, che poi sono diventate prima un Otari 32 e poi, mi sembra, un Sony 48. [...] Diciamo che 2001, 2000, sicuramente quando ci siamo spostati nel secondo Metropolis era già consolidato lo standard Pro Tools, quindi parliamo del 2000, 2004, toh… 2003-2004.[92]

> Noi abbiamo seguito le vicissitudini del mercato. È chiaro che negli anni Novanta lavoravamo come dei pazzi, fino al 2000 tranquillamente. Ci siamo adattati a prendere il digitale: siamo stati tra i primi, anzi tutti e due i formati, sia il Sony che il Mitsubishi. Quindi, voglio dire, eravamo avanti sotto tutti i punti di vista: i primi a prendere Pro Tools con tutte le sue forme più avanzate, i primi a mettere 56 canali Pro Tools all'interno di un mixer analogico e legare *analog* e *digital* insieme, cose che tanti altri studi non avevano la possibilità di fare. E poi dopo naturalmente tutto è andato avanti fino a che il mercato discografico era florido.[93]

Stabilito il *terminus ad quem*, si è deciso di fissare il punto di partenza al 1965, anno spartiacque tra prima e seconda metà del decennio — lungo la linea temporale che porta dal miracolo economico alla contestazione — e punto di snodo nella storia della popular music in Italia. Innanzitutto si tratta del primo anno per il quale disponiamo di sistematiche classifiche dei 33 giri, prodromo di una progressiva ascesa dell'LP destinata a trovare il suo *zenit* con la fortuna dei *concept album* dal 1966-'67.[94] Il 1965 è anche l'anno del tour italiano dei Beatles, il cui successo innesca un'autentica reazione a catena: «Garantisce fama crescente ai gruppi già esistenti, porta alla nascita di nuove band, e soprattutto induce le case discografiche a puntare su di esse».[95] Il passaggio della band di Liverpool nella penisola, culmine della risonanza mediatica delle band britanniche, fa da scia per l'ingresso in classifica dei "complessi" nazionali.

In un mercato sempre più rivolto ai giovani, inoltre, è significativa la diffusione di riviste come *Ciao amici*, *Big*, *Giovani*,[96] pubblicate a partire dal 1963 e destinate a una fascia di lettori la cui inedita ampiezza — figlia della crescente scolarizzazione registrata negli anni

[92] Lucio Fabbri, intervista personale, 7 febbraio 2023.
[93] Maurizio Biancani, intervista personale, 21 aprile 2023.
[94] I modelli più popolari rimangono *Freak Out* (1966) di Frank Zappa & The Mothers of Invention, *Pet Sounds* (1966) dei Beach Boys e soprattutto *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) dei Beatles.
[95] Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 195.
[96] A queste seguiranno le riviste "alternative" *Mondo Beat*, *Onda Verde*, *Urlo Beat*.

precedenti — contribuisce alla rinascita dell'editoria. Questa «secessione dai luoghi canonici dell'informazione adulta»[97] investirà la radio proprio dal 1965 con programmi quali *Bandiera gialla* e — dall'anno successivo — *Per voi giovani*, mentre la TV inizierà ad accodarsi con un biennio di ritardo (un esempio è la trasmissione *Diamoci del tu*, condotta da Caterina Caselli e Giorgio Gaber nel 1967). Lo stesso paludato Festival di Sanremo porterà i segni di un simile rinnovamento, aprendosi dapprima agli interpreti internazionali (1964) e consacrando poi il trionfo dei complessi (1966), mentre il Festivalbar — lanciato nel 1964 — si legherà a doppio filo alla diffusione dei 45 giri, premiando i singoli più gettonati nei juke box disseminati sul territorio nazionale. Questa particolare congiuntura è accompagnata «da un lento miglioramento delle tecnologie e delle strumentazioni dello studio di registrazione, e da una crescente attenzione da parte tanto del pubblico quanto dei produttori al *sound* dei dischi, aspetto che sarà essenziale nell'affermazione dei 33 giri negli anni a venire».[98] La recente modalità di registrazione su nastro magnetico multitraccia, in particolare, consentendo dalla metà degli anni Cinquanta la sovraincisione di esecuzioni sonore in fasi successive, sarà fondamentale per un rinnovamento degli spazi — a partire dalle dimensioni delle sale d'incisione — e dei tempi di lavoro. Ancor più apprezzabile la sua incidenza sulle pratiche e sulle figure coinvolte nella produzione discografica:[99] si pensi soltanto all'impatto di tale tecnologia sulla fortuna dei moderni turnisti,[100] giovani musicisti per lo più autodidatti formatisi sul campo dei nuovi generi musicali, destinati a scardinare il predominio delle orchestre nel lavoro in studio. Come ha scritto Théberge, «technical mastery of musical time becomes inextricably linked with the technical mastery of labour relations»:[101] non è certo determinismo, riconoscere che le relazioni alla base della rete in esame assumono la loro forma specifica anche per le possibilità offerte da 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.

---

[97] Grispigni, M. (2018), "S'avanza uno strano lettore. La stampa giovanile prima del '68", in Grispigni, M. e Ghione, P. (a cura di), *Giovani prima della rivolta*, Roma, Manifestolibri, 55-72, p. 56.
[98] Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 128.
[99] Kealy, E.R. (1979). "From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music", *Work and Occupations*, 6(1), 3-29, Center for the Study of Social Intervention, Yeshiva University; Toynbee, J. (2000), *Making Popular Music: Creativity and Institution*, London, Arnold; Zak, A. (2001), *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*, London, University of California Press; Horning Schmidt, S. (2013), *Chasing Sound*, cit.; Zagorski-Thomas, S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press.
[100] L'equivalente italiano del termine *session musician*: indica il musicista ingaggiato per le registrazioni in studio, tradizionalmente organizzate in "turni" orari.
[101] Théberge, P. (1989), "The 'Sound' of Music: Technological Rationalisation and the Production of Popular Music", *New Formations*, 8, 99-111, p. 106.

Affronteremo questo aspetto nel capitolo dedicato ai modelli sistemici di creatività collettiva e alla loro implementazione nell'epoca della registrazione analogica.

Dei dischi così selezionati, consultando i siti *Discogs* e *Discografia Italiana della Canzone Italiana*,[102] sono state recuperate le note di copertina (i cosiddetti *credits*), sempre più dettagliate nel corso degli anni, prima del loro declino sancito dal trionfo del digitale e dalla smaterializzazione del supporto. Discogs, in particolare, propone un censimento dinamico delle varie edizioni di ciascun album, basandosi sui dati inseriti dagli utenti a partire dalle copie in loro possesso e consentendo quindi di risalire anche ai *credits* assenti nelle prime tirature in vinile ma reintegrati nelle ristampe in CD (o viceversa). Testo essenzialmente multimediale, il disco è corredato dal fondamentale paratesto della copertina, supporto iconografico ma anche analitico per le informazioni sui luoghi e le professionalità coinvolte: studi di registrazione, etichette discografiche, produttori, arrangiatori, musicisti, tecnici. Va da sé che ogni singola voce racchiude insiemi ben più complessi, e che uno stesso attore può rivestire più funzioni anche all'interno di un unico progetto; in generale, comunque, la tipologia dei dati ottenuti può essere sintetizzata dall'esempio nelle Figure 1.1-1.4 e in Tabella 1.1.

Non sono mancate problematiche di varia natura durante la raccolta delle informazioni. Frequenti i casi in cui la riedizione di un disco presenta dati parzialmente differenti rispetto alla versione originale; altrettanto ricorrenti le copertine prive di indicazioni o riportanti notizie incomplete. Molto comune, in particolare prima del 1970, è la mancata menzione dei tecnici di studio e dei musicisti ingaggiati come orchestrali, anche laddove l'orchestra viene approntata *ad hoc* da produttori, arrangiatori e convocatori:[103] questo spiega in parte la relativa scarsità degli strumenti ad arco nel *dataset*. In altre occasioni, la natura dei contratti discografici, caparbiamente arroccati attorno al principio dell'esclusiva, impedisce ai musicisti di apparire nei riconoscimenti. Infine, bisogna sottolineare come l'indicazione stessa degli studi di registrazione non sia sempre esplicita, specie nei casi in cui si operi nelle sale di proprietà della casa discografica che pubblica il disco: nelle circostanze dubbie, salvo riferimenti contrastanti, si presumerà ad esempio che un album edito dalla RCA italiana sia stato prodotto negli studi romani di proprietà della casa discografica, specie se le fonti ne menzionano i tecnici residenti (lo stesso vale per la CGD e la Ricordi a Milano).

---

[102] https://www.discogs.com/it/ (ultimo accesso 17 luglio 2025); https://discografia.dds.it/ (ultimo accesso 17 luglio 2025).

[103] Il convocatore, specialmente fino alla fine degli anni Sessanta, è la figura incaricata del reclutamento dei turnisti da destinare ai vari progetti gestiti dalla casa discografica per la quale è referente. Infra, p. 41.

Figure 1.1-1.4. Pino Daniele, *Nero a metà* (1980). Copertina anteriore e posteriore del 33 giri, *inner sleeve* dell'edizione CD, dettaglio della copertina posteriore del 33 giri.





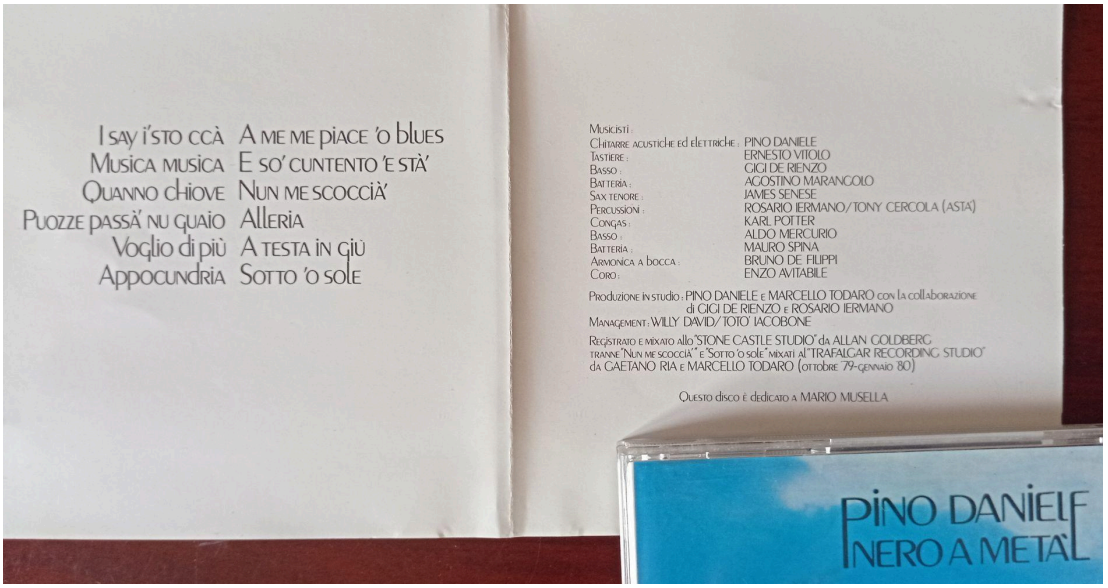




Tabella 1.1. *Nero a metà*, note di copertina.

anno	titolo	interprete	etichetta	studio di registrazione	produttore
1980	*Nero a metà*	Pino Daniele	EMI	Stone Castle Studio, Carimate (CO) Trafalgar Recording Studio, Roma	Willy David Pino Daniele Gigi De Rienzo Rosario Jermano

arrangiamenti	mix	mastering	batteria-percussioni	basso
Pino Daniele Gigi De Rienzo	Allan Goldberg Nick Lovallo Gaetano Ria Marcello Todaro	Giorgio Brusatin	Agostino Marangolo Mauro Spina Rosario Jermano Tony Cercola Karl Potter	Gigi De Rienzo Aldo Mercurio

chitarre	tastiere	archi	fiati	cori
Pino Daniele	Ernesto Vitolo		James Senese Bruno De Filippi	Enzo Avitabile

I dati così ottenuti sono elaborati in forma grafica e statistica con l'ausilio di Gephi, software *open source* per l'analisi e la visualizzazione delle reti sociali.[104] Attraverso i vari gradi della SNA (*whole-network*, *sub-network*, *ego-net*), nei prossimi capitoli verranno evidenziate 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.[105]

Emergerà, innanzitutto, la preminenza dei poli di Milano, Roma e Bologna: tre mondi musicali le cui configurazioni sono il riflesso di contesti assolutamente peculiari, dei quali andranno indagate le rispettive proprietà. Ma si tratta soltanto del primo strato, al di sotto del quale agiscono molteplici spinte propulsive, relazioni non soltanto di influenza e supporto, ma anche di competizione e antagonismo. Connessioni da cui scaturiscono analogie e soprattutto disuguaglianze dal punto di vista geografico, economico, sociale e di genere.

[104] Cherven, K. (2013), *Network Graph Analysis and Visualization with Gephi,* Birmingham, Packt; Id. (2015), *Mastering Gephi Visualization*, Birmingham, Packt.
[105] Krempel, L. (2011), "Network Visualisation", in Scott, J. e Carrington, P.J. (a cura di), *The Sage Handbook of Social Network Analysis*, London, Sage Publications; Scott, J. (2017), *Social Network Analysis*, cit.

Com'è facile intuire, questa tipologia di dati ci dice molto, ma non tutto. Gli strumenti della SNA sono chiavi indispensabili ma non sufficienti per addentrarsi realmente nei *music world* della discografia italiana. A maggior ragione quando si tratta di fare un salto all'indietro nel tempo, alla riscoperta di ciò che ne rappresenta la proverbiale epoca d'oro (ancora una volta, vera o presunta che sia); la cui estensione, peraltro, coincide quasi *in toto* con quella della registrazione in modalità analogica.

Ancor prima di mettere il disco sul piatto, la copertina ci suggerisce indizi preziosi per una prima ricostruzione degli spazi, e scandisce i nomi di una rubrica destinata a diventare, a sua volta, fonte primaria per l'approccio etnografico. È attraverso il dialogo con i protagonisti che nodi e connessioni parleranno a viva voce.

2. La rete sociale della discografia italiana: strutture, relazioni, esclusioni

2.1. L'analisi *whole-network*: proprietà, modularità e sviluppo diacronico

A partire dalle coordinate teoriche appena tracciate, è ora possibile avviare la fase applicativa della ricerca, esplorando le reti relazionali che hanno sostenuto la discografia italiana tra il 1965 e il 1999. L'applicazione di strumenti propri della SNA consente di inquadrare forme di cooperazione artistica e professionale che rischierebbero altrimenti di restare invisibili o quantomeno oscure. In questa prospettiva la rete assume quindi il ruolo di un vero e proprio modello di rappresentazione del processo creativo, risultato di un intreccio di convenzioni, affinità stilistiche, opportunità professionali, relazioni di fiducia e meccanismi di reclutamento. I dischi inclusi nel *corpus* e i loro paratesti, fonti primarie per ricostruire il *social network* sotteso alla produzione in studio, designano i nodi coinvolti e tracciano le loro connessioni sulla base delle collaborazioni instaurate per i medesimi progetti discografici. Come già anticipato, al fine di rendere pienamente significativi i dati e mapparne le dinamiche si è fatto ricorso a Gephi, software tra i più utilizzati per l'analisi e la visualizzazione dei *network data* in forma di grafi, ovvero insiemi di elementi detti nodi (o vertici), collegati tra loro da linee denominate archi (*edges*). La panoramica storica sulla SNA, d'altra parte, è partita proprio dalla fondamentale teoria dei grafi,[106] branca della matematica dedicata all'analisi di strutture di rete simili a quelle qui studiate:

> Graph theory translates matrix data into formal concepts and theorems that can be directly related to the substantive features of social networks. If the sociogram is one way of representing relational matrix data, the language of graph theory is a more general way of doing

[106] Per le elaborazioni più recenti si rimanda a: Gross, J., Yellen, J. e Anderson, M. (a cura di) (2018), *Graph Theory and its Applications*, Boca Raton, CRC Press; Bickle, A. (2020), *Fundamentals of Graph Theory*, American Mathematical Society.

this. The concepts of graph theory, then, are used to describe the patterns of connections among points.[107]

Concentrandosi sulla chiarezza dell'analisi e su un'interfaccia più intuitiva e interattiva rispetto ad altri strumenti quali GraphML, GraphViz, Adjacency, Pajek o UCINET, la modalità di visualizzazione di Gephi fa leva sulle nostre capacità percettive nel riconoscere i tratti salienti di una struttura di rete. Non fa eccezione quella in esame, di tipo multimodale[108] in quanto composta da elementi riferibili a diverse categorie, relative non soltanto ai soggetti individuali (interpreti, musicisti, produttori, arrangiatori, tecnici) ma anche a quelli collettivi (gruppi musicali, orchestre, cori). A essi si aggiungono i nodi istituzionali (le case discografiche) e gli stessi album, in quanto progetti catalizzatori di relazioni tra i partecipanti. Infine, rientrano nella rete gli spazi fisici degli studi di registrazione, ognuno dei quali agisce come un *focus*:[109] un aggregatore di interazioni tra agenti umani e materiali legati da interessi, idee, convenzioni e gusti simili. Questo tipo di grafo trascende dunque l'idea tradizionale di sociogramma,[110] non limitandosi a rappresentare le relazioni tra individui ma integrando categorie eterogenee di soggetti: non rappresenta solo "chi conosce chi", ma come, dove e intorno a cosa si organizza la cooperazione in ambito discografico.

All'interno di questa struttura reticolare la posizione dei nodi è determinata dalla frequenza delle loro connessioni, mentre la loro prossimità reciproca dipende 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, dato che la multifunzionalità degli agenti coinvolti in studio costituisce la regola più che l'eccezione: non è affatto raro che un professionista partecipi a uno stesso progetto discografico come produttore, arrangiatore e strumentista. Questa versatilità operativa si traduce in una fitta sovrapposizione di ruoli, riferibili agli *attribute data*:[111] proprietà, qualità o funzioni legate ai soggetti. Ripartendo i nodi per categorie, otteniamo quindi un primo dato statistico sull'incidenza di ognuna di esse all'interno del *network* (Tabella 2.1).

[107] Scott, J. (2017), *Social Network Analysis*, cit., p. 72.
[108] Crossley, N. (2019), *Connecting Sounds*, cit., p. 87.
[109] Feld, S. (1981), "The Focused Organisation of Social Ties", cit., p. 1016.
[110] Moreno J.L. (1951), *Sociometry, Experimental Method and the Science of Society: An Approach to a New Political Orientation*, New York, Beacon House.
[111] Scott, J. (2017), *Social Network Analysis*, cit., p. 4.

Tabella 2.1. Suddivisione per categorie, con numero di nodi e incidenza percentuale sul totale della rete. Per esigenza di sintesi, ogni termine racchiude funzioni e strumenti di natura eterogenea: sotto la voce *mixer* troviamo principalmente gli ingegneri del suono, ma non mancano quelli specializzati nell'editing e i cosiddetti "recordisti"; *cori* accorpa cantanti che incidono tracce vocali ulteriori rispetto a quelle dell'interprete principale; la categoria *chitarre* include anche strumenti a corda meno comuni quali mandolini, bouzouki, sitar (spesso affidati proprio ai chitarristi), mentre sotto l'etichetta *tastiere* coabitano soggetti estremamente diversi come i pianisti e i programmatori dei sintetizzatori; laddove utilizzato in chiave ritmica, il contrabbasso viene 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 sono spesso assorbiti da un'unica figura.

categoria	**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%

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 soggetti, saltano subito all'occhio alcune peculiarità statistiche. Pur avendo dovuto attendere a lungo prima di assicurarsi un riconoscimento tra i *credits* — «per gentile concessione degli artisti, sono stati gli artisti i primi a volerci nominare, menzionare nei dischi» dichiara Piero Bravin[112] — i tecnici del suono risultano di gran lunga la categoria più presente in questo *music world*, con una percentuale praticamente doppia rispetto a quelle degli studi di registrazione e dei produttori; curiosamente agli antipodi, in coda alla lista c'è l'altra classe di tecnici, gli addetti alla realizzazione del *master*.[113] Un dato, quest'ultimo, solo in parte riconducibile all'ancor più lunga assenza dalle note di copertina. Il 2,69% relativo al numero di case discografiche (93 in tutto dal 1965 al 1999) è un indice difficilmente confutabile della natura oligopolistica dell'industria discografica italiana, che in questo replica in maniera piuttosto pedissequa l'andamento internazionale; la successiva analisi diacronica delineerà ancor più chiaramente la tendenza alla fusione da parte delle *major* soprattutto dal principio degli anni Ottanta. Per quanto riguarda i musicisti, suddivisi per famiglie di strumenti, non stupirà constatare un così folto dispiegamento di chitarre e tastiere; molto meno prevedibile il fatto che i coristi si attestino su percentuali addirittura superiori, emergendo come prima categoria tra i turnisti. Discorso a parte per i *performer*, gli artisti-interpreti attorno ai quali ruota gran parte della strategia comunicativa e commerciale perseguita dal mercato fonografico: anche la loro, in buona sostanza, è una classe oligarchica i cui nomi principali, c'è da scommetterci, non sorprenderanno il lettore.

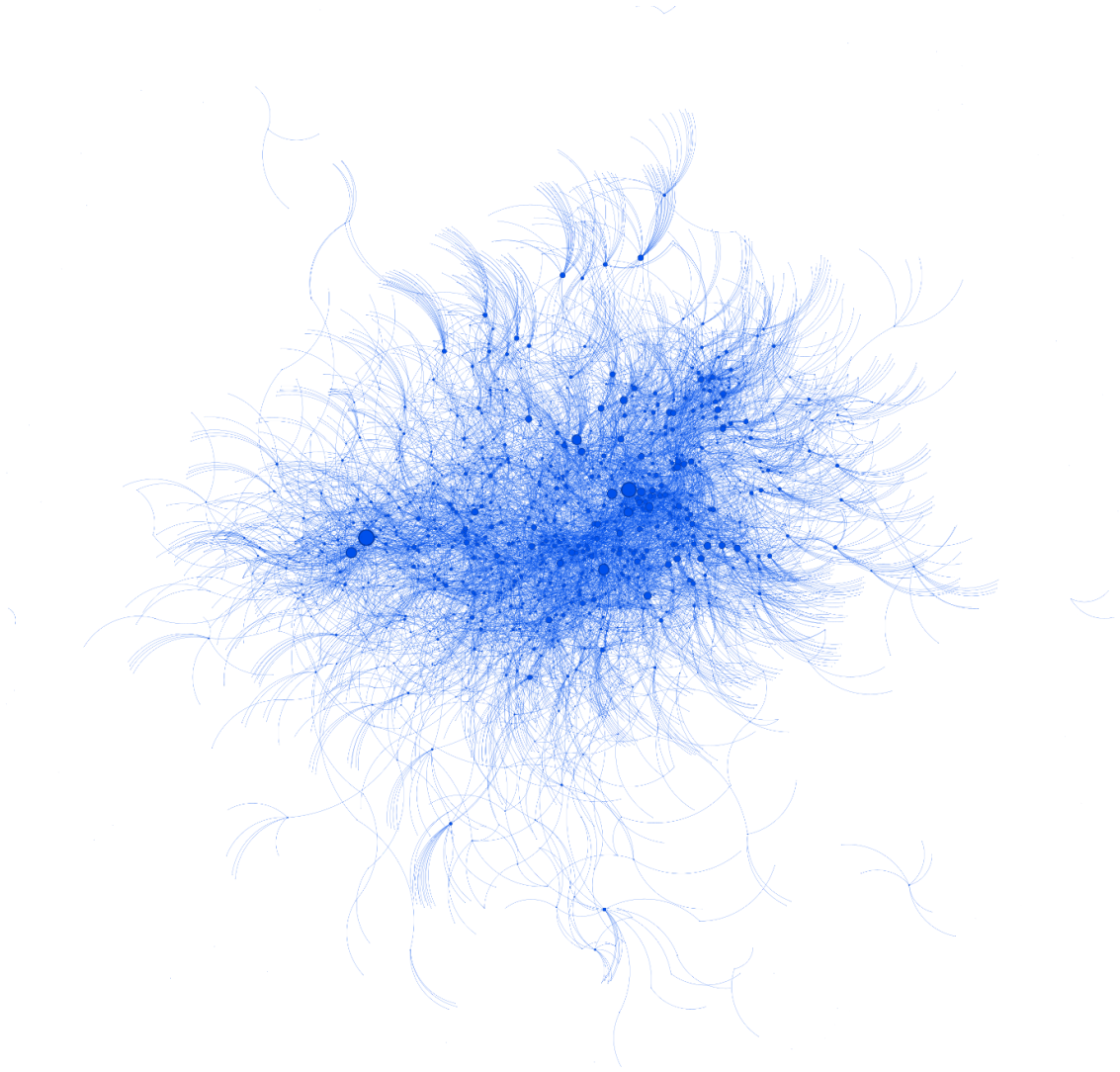
Gli archi (*edges*) fanno invece riferimento ai dati relazionali e rappresentano i rapporti di collaborazione istituiti tra i nodi nel corso del tempo, esplicitati secondo lo schema sorgente-destinazione (*source-target*): i grafi presentati nelle pagine successive avranno come sorgente gli album, progetti in cui tali rapporti trovano realizzazione e ideali punti di partenza degli archi indirizzati agli agenti coinvolti nella loro produzione. I legami possono essere concettualizzati in termini binari, come esistenti o no, ma anche ponderati in base al loro peso (quante volte *a* si trova in connessione con *b*); inoltre possono essere orientati o meno. Nel primo caso si ha un arco che punta da un nodo all'altro in modo non necessariamente vicendevole; un *edge* non orientato, al contrario, è reciproco per definizione e la sua presenza non è riducibile agli atteggiamenti o alle attività di una delle parti. Sarà quest'ultimo tipo di

[112] Piero Bravin, intervista personale, 25 settembre 2023.
[113] In epoca pre-digitale ci si riferisce a questi ultimi con il termine *cutting engineer*, che rimanda alla pratica di trasferire fisicamente — mediante un tornio — il mix su un master di lacca.

connessione a informare le visualizzazioni esposte di seguito. Elaborando in Gephi le matrici ricavate dal *corpus* discografico — un *dataset* composto da un totale di 3410 nodi e 7926 *edges* — si ottiene il grafo in Figura 2.1: uno schema estremamente denso all'apparenza, tanto da implicare il rischio del cosiddetto effetto *hairball*, «a virtually impenetrable concentration of nodes and edges that are typically concentrated near the center of the graph».[114] Il primo passo per evitarlo, assicurando un'adeguata leggibilità, è dimensionare i nodi in base al numero di connessioni e utilizzare un algoritmo basato sul principio di repulsione, come quello del layout *Yufan Hu*, attraverso il quale possiamo ottenere questo primo sguardo d'insieme dell'intera rete.

[114] Cherven, K. (2015), *Mastering Gephi Visualization*, cit., p. 48.

Figura 2.1. Grafo relativo alla rete sociale della discografia italiana dal 1965 al 1999.



Com'è evidente, da questa visualizzazione iniziale è possibile trarre solo impressioni intuitive su alcune proprietà grezze della rete, quali la densità, la dimensione dei nodi principali, la loro tendenza al raggruppamento o, viceversa, all'isolamento. Molte altre, tuttavia, non possono essere lette a colpo d'occhio: un indispensabile supporto è offerto dagli algoritmi statistici di Gephi, attraverso i quali è possibile implementare l'analisi *whole-network* (Tabella 2.2). Si tratta del primo livello di indagine, quello che tiene conto dei dati dell'intera rete, da cui sarà successivamente possibile scendere nel dettaglio esaminando *sub-networks* (particolari sottoinsiemi di nodi), diadi, triadi e nodi individuali.

Tabella 2.2. 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 parametri attengono rispettivamente all'ordine — il numero di nodi all'interno della rete — e agli *edges*, 7926 istanze di collaborazione ricavate da 700 album in un intervallo temporale di 35 anni. Non bisogna dimenticare che si tratta pur sempre di un'operazione di campionamento, la quale non può dar conto del numero totale degli agenti effettivamente coinvolti nella produzione discografica dell'epoca; si presuppone tuttavia, anche in base alle cifre esposte in Tabella 2.1, che vi compaiano tutti quelli più attivi.

Ancor più significativo è il dato sulla densità, ovvero il numero effettivo di collegamenti in rapporto al totale di connessioni possibili. Una misurazione che è rivelatoria del tipo di dinamiche alla base delle interazioni: «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».[115] A dispetto dell'apparenza, il grafo di Figura 2.1 mostra una densità decisamente esigua, segno di un alto grado di omofilia: vale a dire che i nodi tendono a condensarsi per affinità — geografica, stilistica, professionale, o fondata su altre caratteristiche salienti — in modo da formare *cluster* relativamente stretti a livello locale.[116]

[115] Cherven, K. (2015), *Mastering Gephi Visualization*, cit., p. 19.
[116] McPherson, M., Smith-Lovin, L. e Cook, J. (2001), "Birds of Feather: Homophily in Social Networks", *Annual Review of Sociology*, 27, 415-444.

Un quarto valore fondamentale è il diametro, l'ampiezza della rete misurata dalla distanza più lunga tra due nodi. Da questo punto di vista il *music world* della discografia italiana sembrerebbe contraddire la ben nota teoria dei sei gradi di separazione[117] 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*, 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 indici di un alto grado di coordinazione e diffusione: così è nel caso in esame, la cui lunghezza media (*average path length*) è di 5,294. Tali risultati inducono a un confronto con le teorie di Watts[118] — il quale ipotizza reti composte da diversi *cluster* connessi da legami deboli — e con quelle di Barabási,[119] che evidenzia conformazioni contraddistinte da una quantità ristretta di nodi centrali, ognuno dei quali presenta un ampio numero di connessioni agli altri nodi della rete. Al concetto di lunghezza media si lega quello di distanza geodetica, ovvero il percorso più corto tra due soggetti; sommando i dati relativi a ogni possibile coppia di nodi e dividendo per il numero effettivo di coppie si ottiene la distanza geodetica media, valore che indica quanto debbano circolare le informazioni all'interno di un *network* prima che tutti i partecipanti vi abbiano accesso. Considerando l'ampiezza dell'arco cronologico preso in esame, il grado medio del grafo — il numero medio di connessioni per ogni nodo della rete (4,649) — 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'».[120]

Infine, gli ultimi due parametri, componenti e modularità. Le prime sono sottoinsiemi di nodi ognuno dei quali almeno indirettamente connesso a ciascuno degli altri da un *path*: i principali soggetti di una rete sociale sono generalmente compresi in un'unica componente. Lungo tutto il periodo analizzato, il nostro *music world* ne presenta otto: la più grande comprende al suo interno 3385 nodi (99,2% del totale) e 7908 archi (99,7%), lasciando dunque uno spazio decisamente trascurabile alle altre sette. La modularità registra invece 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 *cluster*.[121]

---

[117] Milgram, S. (1967), "The Small World Problem", in Carter, G. (a cura di), *Empirical Approaches to Sociology*, Boston, Pearson, 111-118.
[118] Watts, D. (1999), *Small Worlds*, New Jersey, Princeton University Press; Id. (2004), *Six Degrees*, London, Vintage.
[119] Barabási, A.L. (2003), *Linked*, New York, Plume.
[120] Crossley, N. (2015a), *Networks of Sound, Style and Subversion*, cit., p. 195.
[121] Cherven, K. (2015), *Mastering Gephi Visualization*, cit., p. 189.

È proprio questo parametro a fornirci il primo criterio per scomporre e interpretare il grafo presentato in precedenza, attraverso l'individuazione di sottogruppi o comunità al suo interno.[122] L'algoritmo utilizzato da Gephi[123] consente di rivelare strutture modulari, il che lo rende particolarmente adatto all'esplorazione di un *network* così esteso dal punto di vista geografico e temporale. Esso ha reso possibile riconoscere i cinque sottogruppi più popolati, evidenziati in Figura 2.2 da diversi colori. Identificando i nodi principali al loro interno, è stato piuttosto semplice notare come ognuno di questi gruppi trovi il proprio nucleo in case discografiche e studi di registrazione di riferimento: nodi istituzionali e spazi fisici che nella maggior parte dei casi attraversano l'intero arco cronologico, proponendosi come *foci* attorno ai quali orbitano le pratiche creative della produzione discografica. Colpisce, in particolare, il caso della PDU, casa discografica di Mina la cui rete è praticamente coincidente con quella dell'artista,[124] mentre altre strutture modulari di ampiezza minore sono riconducibili a circuiti più localizzabili in senso geografico. L'immagine mostra come, pur restando assolutamente identificabili, questi sottogruppi non si trovano separati in compartimenti stagni, permeandosi anzi a vicenda, soprattutto grazie all'azione dei soggetti che agiscono all'intersezione tra le varie aree. Significativamente, la linea di confine all'apparenza più chiara — lungo la quale insiste però un interessante ponte riconducibile alla figura di Renato Zero — è quella che separa i campi collegati alla RCA e alla CGD (Figura 2.3), le due principali etichette tra 1965 e 1999.

[122] Borgatti, S.P., Everett, M.G. e Johnson, J. (2012), *Analysing Social Networks*, London, Sage, p. 214.
[123] Blondel, V.D., Guillaume, J.L., Lambiotte, R. e Lefebvre, E. (2008), "Fast unfolding of communities in large networks", *Journal of Statistical Mechanics: Theory and Experiment*, 2008(10).
[124] Infra, p. 63.

Figura 2.2. Visualizzazione dei principali sottogruppi evidenziati dall'algoritmo *modularity*.

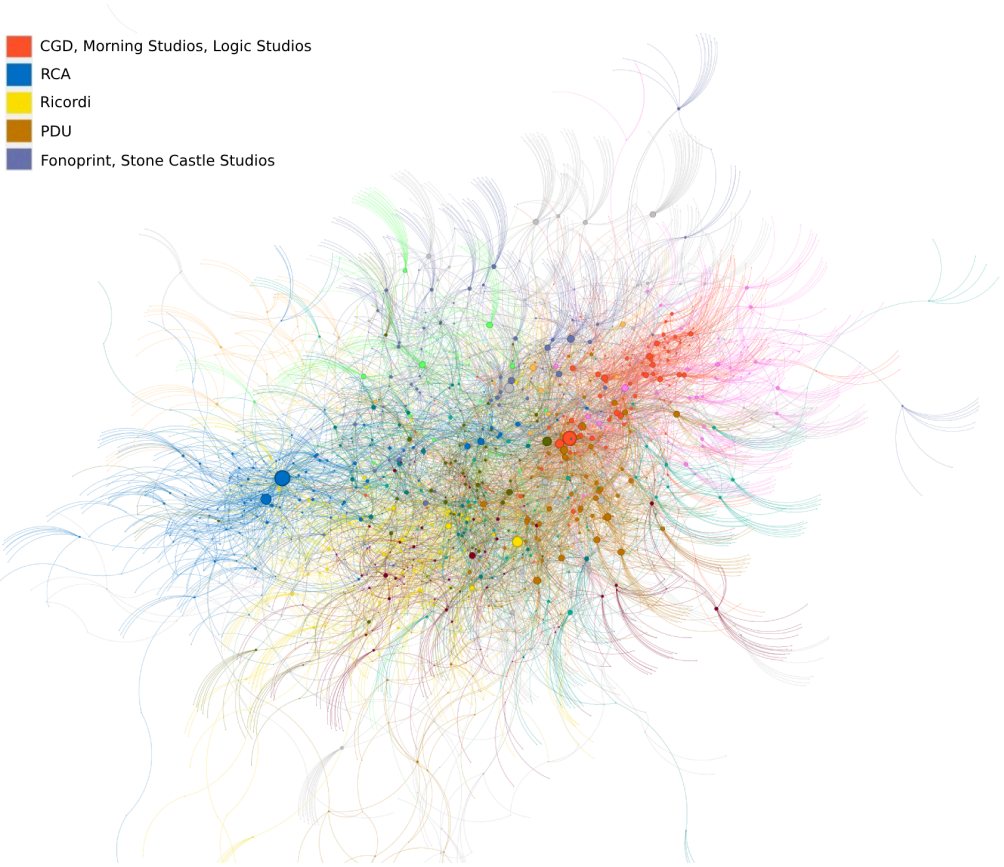
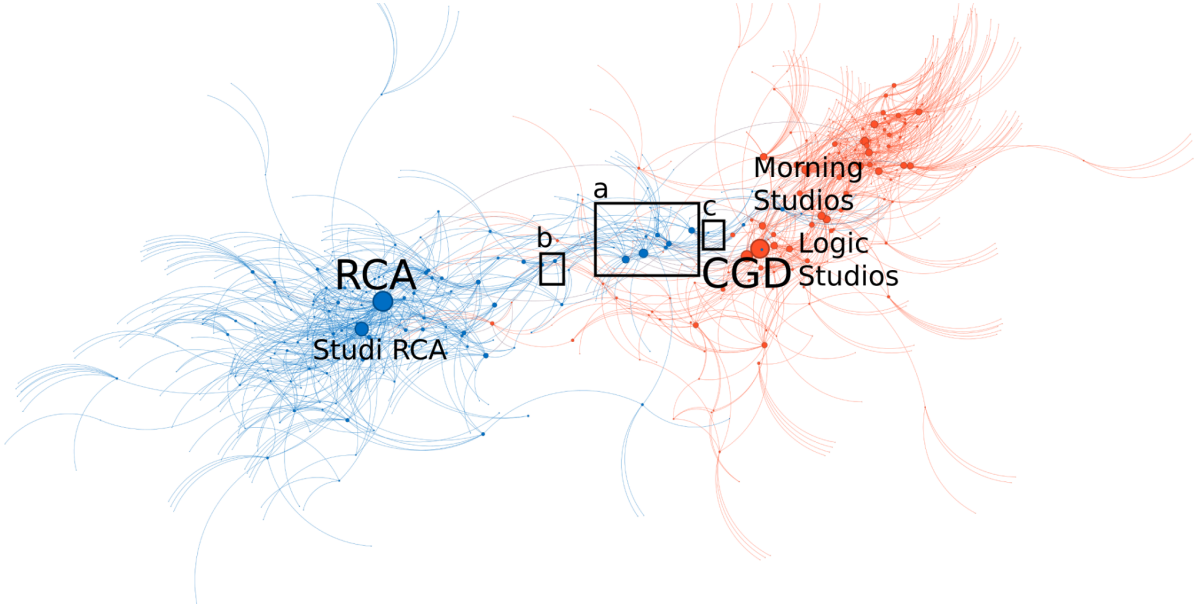


Figura 2.3. Strutture modulari riferibili a RCA e CGD. Nel riquadro *a* figurano diversi album pubblicati da Renato Zero (*b*) durante il suo primo periodo con l'allora emergente Sony (*c*).



Questo tipo di mappatura trova riscontro concreto nella percezione che i professionisti del tempo hanno dei diversi stili legati a ogni sottogruppo. Gravitare attorno a un proprio nucleo di musicisti, produttori e tecnici, genera per ogni casa discografica e per ogni studio di registrazione un'identità sonora riconoscibile e condivisa:

> Dagli anni Settanta le cose sono cambiate. C'era la Numero Uno, hai capito, che era Battisti; c'era il Clan di Celentano; c'era la Durium che aveva Rocky Roberts e Wess, poi c'era la Ricordi che aveva Mia Martini… C'erano tutti questi giri quindi si erano formate delle situazioni proprio ritmiche, ognuno aveva la sua ritmica, che era una cosa bella questa qui, perché almeno uscivano dei suoni che sapevi: questo qui è un suono della Numero Uno, questa è la Ricordi, questo è un suono della RCA.[125]

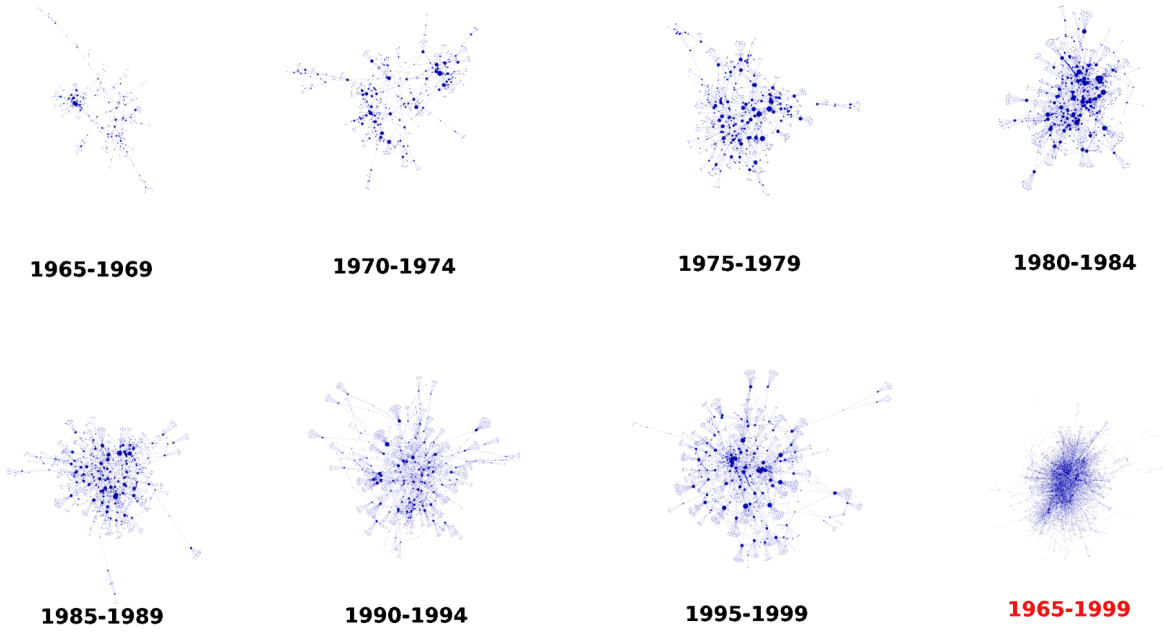
Se questa prima ricognizione si rivela già gravida di informazioni, un quadro ancor più eloquente si ottiene analizzando lo sviluppo diacronico della rete, sintetizzato dai dati in Tabella 2.3 e dai grafi in Figura 2.4. L'arco cronologico della ricerca è qui suddiviso in intervalli di cinque anni, comparabili tra 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[126] e di una contrapposta tendenza alla condensazione nel decennio successivo, andamento particolarmente evidente per il periodo 1980-1984. L'impressione è suffragata dagli indici, 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*, 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.

[125] Ellade Bandini, intervista personale, 23 maggio 2023.
[126] Si tenga in considerazione che il grafo relativo al quinquennio 1965-1969 è influenzato dalla già menzionata scarsità di dati desumibili dalle note di copertina di quel periodo.

Tabella 2.3. 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	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**

Figura 2.4. Sviluppo diacronico della rete in forma di grafi.



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 — a quella del 1973 fa seguito un secondo shock conseguente alla rivoluzione iraniana del 1979 — e della svalutazione del dollaro:[127] come già era accaduto tra gli anni Venti e Trenta all'indomani del crollo di Wall Street, il riflesso condizionato è quello di una concentrazione sistemica fatta di ristrutturazioni profonde, 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.[128] Contestualmente, l'avvento del *compact disc* e la conseguente riconversione digitale del catalogo portano al «primo grande movimento contemporaneo di riedizione degli archivi e [al]la costruzione sistematica della memoria sonora»,[129] a scapito però delle nuove produzioni. Se nel breve periodo questa ricapitalizzazione sul materiale già edito sembra costituire un via di salvezza dalla crisi, il medesimo processo pone le basi per il successivo «crac del 1996»,[130] tra le cui concause — oltre alla saturazione del mercato causata dalle sempre più ingenti riedizioni di *evergreen* — vi è verosimilmente la nuova pirateria digitale.

Altrettanto stimolante soffermarsi sui dati relativi al decennio conclusivo dell'indagine. Le statistiche del periodo 1990-1994 appaiono sostanzialmente identiche a quelle del lustro seguente, a partire dall'ordine e dagli *edges*, i quali esibiscono un tasso di crescita significativamente maggiore rispetto all'andamento regolare dei venticinque anni precedenti. La differenza principale si legge nel numero di componenti: gli anni dal 1990 al 1994 costituiscono l'unico periodo in cui ve ne è soltanto una — segno 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, che sancisce la chiusura di un'epoca non soltanto per il consumo di musica ma anche e soprattutto per la sua produzione, imponendo

---

[127] Christianen, M. (1995), "Cycles in Symbol Production? A New Model to Explain Concentration, Diversity, and Innovation in the Music Industry", *Popular Music*, 14(1), 55-93; La Rochelle, R. (2001), "Il disco e le multinazionali", in Nattiez, J.J. (a cura di), *Enciclopedia della Musica. Novecento*, Torino, Einaudi; Cerchiari, L. (2014), *Il disco*, cit.; Vita, V. (2019), *Musica solida*, cit.

[128] Alla metà degli anni Ottanta esistono dodici case discografiche principali: BMG, Decca, EMI, Gramophone-Philips (GPG), Music Corporation of America (MCA), Music Publishers Holding Group (MPHC), Philips Phonograpische Industries (PPI), Polygram, Sony, Universal Music Group (UMG), Warner Music Group (WMG), Columbia–CBS Records. 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, Warner e Universal — controllate da altrettante multinazionali: rispettivamente Sony Corporation, Vivendi e Access Industries.

[129] La Rochelle, R. (2001), "Il disco e le multinazionali", cit., p. 822.

[130] Ivi, p. 823.

un'inderogabile riformulazione del *music world* qui indagato, la cui rete dovrà inevitabilmente mutare per accordarsi a un paradigma inedito ma pur sempre plasmato dal patrimonio collettivo di risorse e convenzioni.

2.2. Campi lunghi e primi piani: diadi, triadi, centralità ed *ego-net*

La presenza di diverse componenti e *cluster* all'interno di una rete è un chiaro segnale dell'importanza di individuare sottoinsiemi di nodi e relativi criteri di raggruppamento, in base a caratteristiche endogene o esogene. Le prime fanno riferimento alle ricorrenze nelle modalità di connessione, le quali possono alternativamente dar vita a una vera e propria componente oppure a una *clique*, un nucleo di soggetti reciprocamente collegati. I sottogruppi così definiti possono rivelarsi fondamentali nel fornire informazioni sulle strutture di potere e sulle influenze interne alla rete. I parametri esogeni riguardano invece gli attributi dei nodi: la loro analisi è interessante per valutare la posizione di questi ultimi all'interno della rete e per considerare come l'omofilia tra essi possa essere accentuata proprio dalla condivisione di determinati attributi. In questo paragrafo ci concentreremo principalmente su quelli relativi al ruolo, prima di dedicarci nel capitolo successivo all'analisi delle sottoreti formate su base geografica.

Partendo dal grafo completo è possibile impostare un'analisi di tipo *two-mode*, selezionando i nodi per diadi, coppie di classi specifiche. Un'ampia gamma di filtri tra quelli messi a disposizione da Gephi è calibrata proprio sugli attributi: utilizzando l'algoritmo *partizione* possiamo selezionare gli elementi da visualizzare in base al ruolo (le categorie precedentemente elencate in Tabella 2.1). Un primo interessante raffronto può essere fatto prendendo in considerazione le case discografiche e gli studi di registrazione (Figura 2.5): 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 2.6.

Figura 2.5. Analisi della diade etichette-studi di registrazione

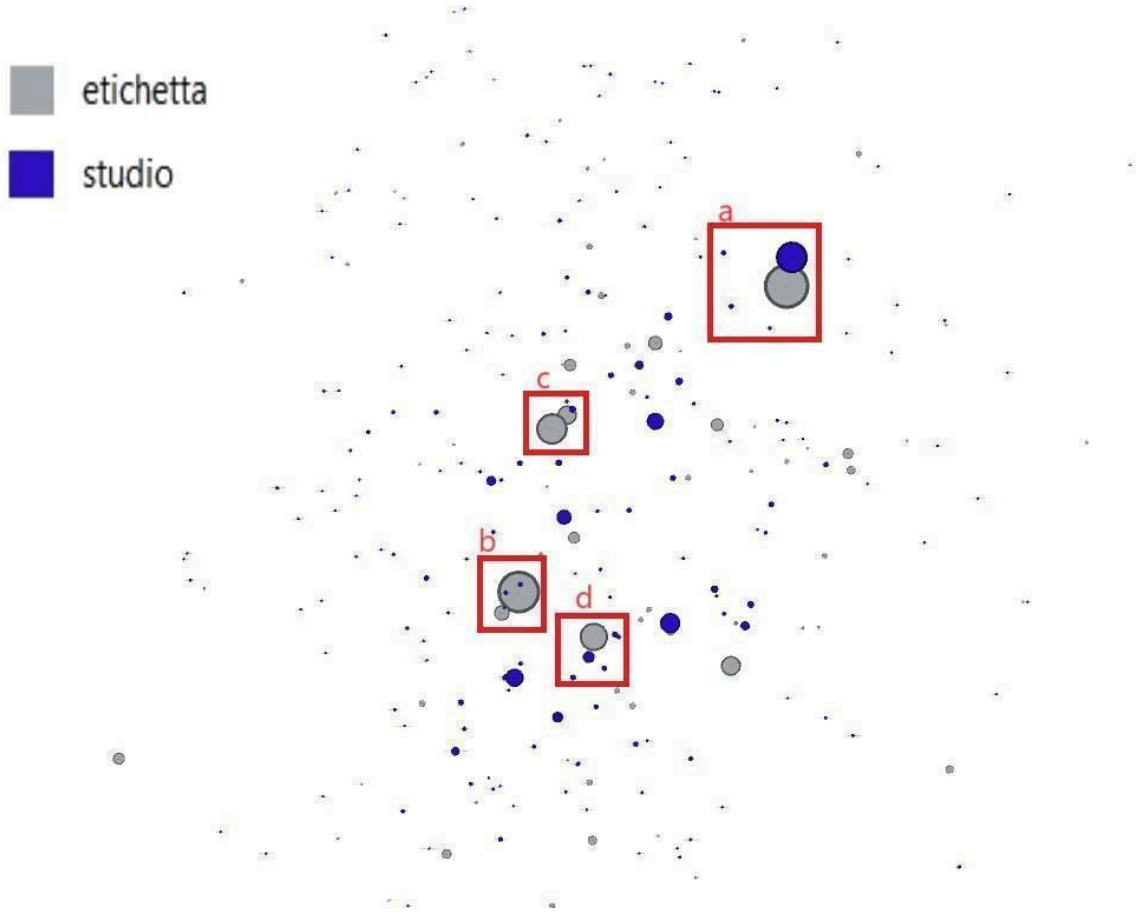
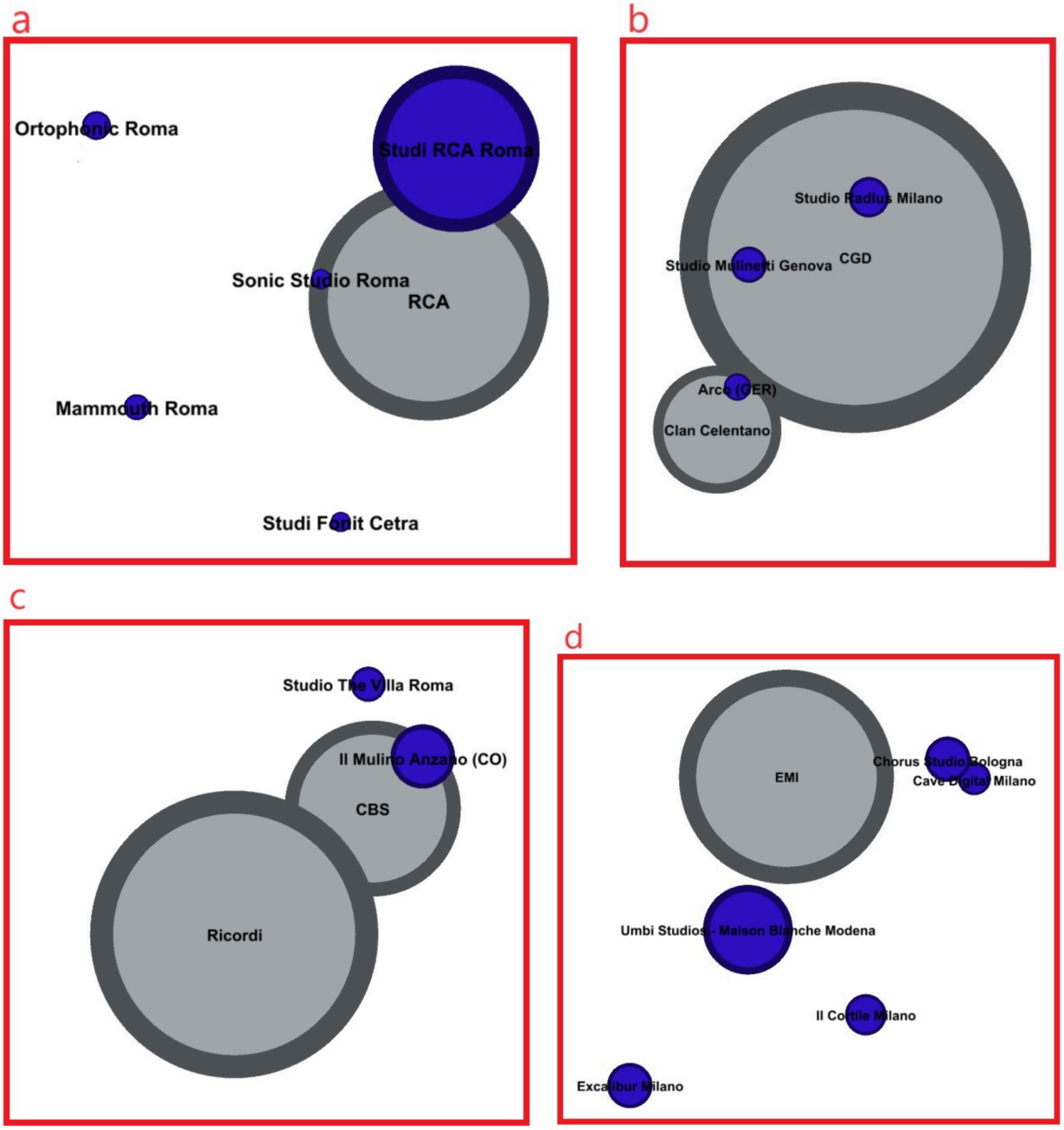


Figura 2.6. Dettaglio delle quattro maggiori case discografiche, RCA, CGD, Ricordi, EMI.



Il sottografo della RCA ci mostra innanzitutto quanto l'etichetta romana abbia puntato sul modello della casa madre americana, basando la propria filiera su un grande studio discografico di proprietà; la sovrapposizione tra le due sfere sarebbe stata ancor più netta qualora le note di copertina avessero menzionato con maggior puntualità l'utilizzo delle sale d'incisione per i dischi prodotti in Italia dalla filiale della multinazionale americana. In secondo luogo, dall'immagine si apprezza la forza di gravità esercitata dalla stessa 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 e di quelle attigue di RAI e Cinecittà. Completamente inglobati dalla 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; ma degna d'attenzione è soprattutto l'adiacenza tra CGD e Clan Celentano, organismi evidentemente accomunati da legami con gli stessi *alter*, «the other actors to whom ego is directly connected»;[131] situazione analoga a quella che vede la sfera della Ricordi sovrapporsi alla CBS in stretta vicinanza con il Mulino, lo studio fondato da Lucio Battisti ad Anzano del Parco e trasferito in seguito a Milano. A rappresentare il polo emiliano è invece un'altra sussidiaria 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.[132]

Un'analisi su una triade di categorie può essere invece proposta comparando i dati relativi agli studi di registrazione, ai tecnici del suono (indicati con la sigla *mixer*) e agli sparuti rappresentanti del *mastering* (Figura 2.7). Questi ultimi rappresentano una cerchia estremamente ristretta, per un'attività ancor più tardivamente ritenuta degna di figurare tra le firme in quarta di copertina. Anche perché è solo dalla fine degli anni Settanta che la stessa pratica del mastering si emancipa dall'idea di mera operazione tecnica di trasferimento da un supporto all'altro, seguendo ancora una volta gli esempi provenienti dall'ambito anglosassone:

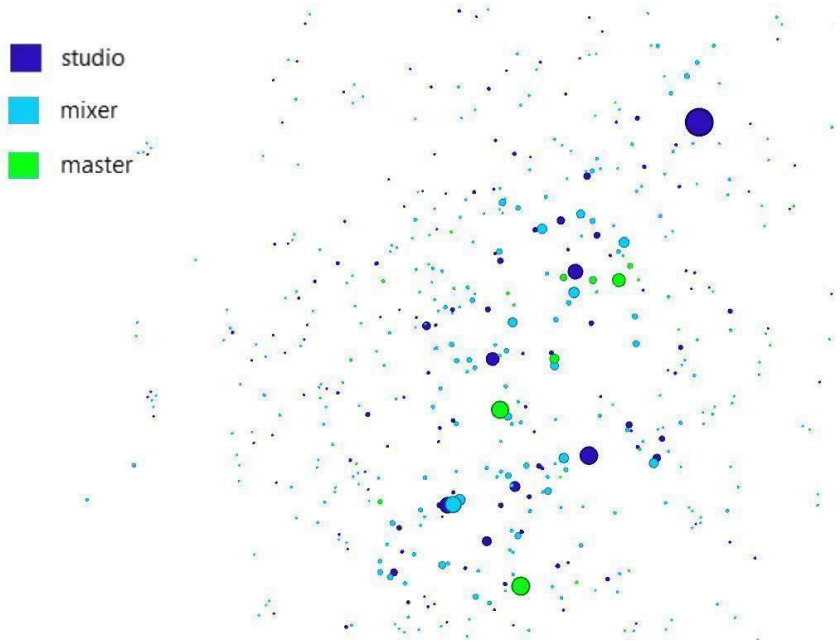
[131] Wasserman, S. e Faust, K. (1994), *Social Network Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 27.
[132] Per il 1967, ci si riferisce agli esordi discografici dei Nomadi (*Per quando noi non ci saremo*) e di Francesco Guccini (*Folk Beat n.1*), ingaggiato proprio grazie all'intercessione della band di Novellara dalla EMI-Columbia. Emiliani sono anche altri esponenti del *beat* italiano esploso nel biennio 1965-1967, 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*.

> Io stavo al transfer, che non era il mastering, era soltanto il trasferimento da supporto, da nastro ad acetato. [...] Nel frattempo ha cominciato a venire fuori questa moda che gli artisti andavano a registrare, anche oggi, a registrare a Londra, perché a Londra erano più bravi, si stava meglio e facevano anche le lacche… Battisti, Lucio Dalla, eccetera. E cominciava a venire fuori questa moda del mastering, no? In Inghilterra, però, in Italia ancora non c'era. Proprio con l'evento di un disco di Lucio Dalla, esattamente *Com'è profondo il mare*, vennero da Londra con le lacche già fatte, fecero un ascolto con i dirigenti e venne fuori un problema proprio fisico sulle lacche fatte a Londra. Non me le hanno fatte fare a me. Hanno chiamato il tecnico inglese, questo Arun Chakraverty, era un indiano; io sono stato lì a fare l'assistente, però io ancora stavo nel transfert dove c'era il WMS 68, era un tornio stereo, abbastanza vecchiotto. Lì c'era un filtro parametrico dove è stato tutto il giorno a rifare l'equalizzazione, a segnare sul foglio di carta. Alle cinque aveva detto: "io devo riandare a Londra"; io avevo scritto tutto e taglio le lacche così con queste correzioni. Però non si poteva fare questo lavoro perché era troppo alto di livello il disco, per cui con quella macchina là non era possibile incidere a quel livello. Lui in Inghilterra già aveva il WM70 e io dissi che non si poteva fare questo livello perché poi si spezza il solco, salta, eccetera. Mentre stavo parlando, mi giro e Dalla non c'era più. Torna dopo un quarto d'ora con Zeppegno, che era l'avvocato interno dell'RCA, accusandomi di non voler fare queste lacche. Io gli ho detto guarda, non è che non le voglio fare è che proprio non si possono fare a questo livello. E proposi a tutti quanti che sarei rimasto la sera, le avrei fatte e l'indomani mattina loro dovevano ascoltare quelle che aveva fatto lui e quelle che avevo fatto io. Ma con un'equalizzazione mia, però, non quella che aveva fatto lui. Già c'era Sandro Colombini, c'era come produzione, per cui la mattina ascoltarono queste lacche, sia quelle dell'inglese che quelle mie, e scelsero quelle mie. Da lì è nato il mastering in Italia.[133]

La testimonianza di Spiridioni, al di là delle questioni di veridicità poste dalla rivendicazione finale, è rilevante anche per la lettura della Figura 2.7; lo storico ingegnere aggiunge infatti che fino all'inizio degli anni Ottanta l'attività è stata svolta solo per le produzioni interne. Alle crescenti richieste da parte delle altre etichette sarà lui stesso a prestare la propria attività come *freelance*, ma sempre all'interno degli stabilimenti RCA: «Ho detto, beh, faccio fuori orario, per cui alle cinque, cinque e mezza, timbravo il cartellino e poi ritornavo su al mastering e lavoravo quelle due o tre ore gratis».[134]

[133] Marcello Spiridioni, intervista personale, 13 novembre 2023.
[134] *Ibidem.*

Figura 2.7. Triade composta da studi, tecnici del mix e del mastering.



In questo caso il grafo rende visibile la caratteristica divisione professionale tra i fonici cosiddetti *residenti* — il cui nodo è spesso tangente se non sovrapposto a quello del relativo studio — e i *freelance*. La successiva disamina renderà ancor più evidenti queste evoluzioni, mentre le interviste danno conto delle motivazioni — non soltanto economiche — che spingono alcuni tra i più richiesti ingegneri del suono del loro tempo a lavorare in proprio anziché vincolarsi a un singolo studio di registrazione.

> I fonici in Ricordi in via Barletta erano tutti dipendenti della Ricordi, con contratto nazionale di lavoro come lo avevo io alle edizioni come impiegato. Gli stipendi erano buoni ma non equiparati a quello che guadagnavano i fonici a Londra. Da un lato avevi la sicurezza del lavoro a tempo indeterminato, dall'altro non c'erano queste percentuali sulle produzioni come all'estero. È chiaro che i fonici di Abbey Road erano dipendenti anche loro, chi si dava da fare riusciva a impostare il proprio lavoro per avere maggiore visibilità e credibilità e a un certo punto faceva il salto e apriva il suo studio. Il fonico che si dava da fare più di quanto richiedeva il contratto, anche lì c'era un costo base di noleggio ma se volevi altre cose non era incluso… per avere Alan Parson, *freelance*, lo pagavi: dopo che si era fatto il mazzo a fare il macchinista con Beatles e Pink Floyd, poi è diventato un produttore. [...] Il trattamento economico è sempre

> stato diverso tra studi delle case discografiche e studi privati, come Castello, Mulino, Forum, piccole aziende che avevano o dipendenti o collaboratori.[135]

> Il vantaggio professionale è stato lo stimolo. Io ho deciso di diventare *freelance* quando un giorno Mario Lavezzi, produttore discografico e chitarrista, mi disse che dovevamo fare un remake di un brano che avevamo registrato con lui sette, otto anni prima. E allora, siccome non si ricordava il disegno di basso, siamo andati a riascoltare il disco di quegli anni. E con mio allibito stupore ho scoperto che i suoni che stavo facendo erano gli stessi di quegli anni lì. Allora ho pensato, o quegli anni lì ero un grande genio, ho detto, o mi sto appiattendo. E quindi ho detto, no, mi sto appiattendo. Ho deciso in quel momento preciso di diventare un *freelance* per trovare nuovi stimoli, nuove cose, nuove apparecchiature da usare, non più allinearmi a me stesso, a fare il verso di me stesso.[136]

Motivazioni che, in ultima analisi, sono un'ulteriore testimonianza di quanto la centralità sia decisiva per migliorare la propria condizione all'interno di un *network*. Proprio la centralità assurge così a fondamentale proprietà dei nodi, tra le più discusse e variamente teorizzate nell'ambito della SNA:[137] è infatti un concetto formalizzato già nel 1950 da Bavelas a partire dall'idea sociometrica di *star* precedentemente espressa da Moreno,[138] basata sulla popolarità di un individuo in seno al proprio gruppo. Va detto che attorno alla definizione e all'interpretazione della centralità la letteratura è ben lungi dal trovare una posizione comune; tuttavia, per gli scopi di questa ricerca, 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, le esigenze 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».[139]

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 soggetti caratterizzati da un grado elevato: è un marcatore importante per comprendere come nodi apparentemente meno connessi da un punto di vista quantitativo

[135] Pietro Pellegrini, intervista personale, 15 gennaio 2022.
[136] Piero Bravin, intervista personale, 25 settembre 2023.
[137] Scott, J. (2017), *Social Network Analysis*, cit., p. 96.
[138] Moreno, J. (1934), *Who Shall Survive?*, New York, Beacon Press.
[139] Scott, J. (2017), *Social Network Analysis*, cit., p. 96.

possano giovarsi dell'interazione con altri più densamente collegati. Si tratta di circostanze che a loro volta possono facilmente portare a un legame stretto tra due nodi precedentemente distanti, come accade ad esempio a Claudio Bazzari e Paolo Donnarumma: «Penso che sia stato per il [comune] lavoro con Colombini, che è il produttore anche di Ferradini. Poi Colombini ha fatto anche *Com'è profondo il mare*, che abbiamo suonato io e Paolo».[140] 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 comunicazione delle informazioni, tanto nella trasmissione quanto nella ricezione. Infine, la *betweenness* calcola la frequenza con cui un determinato soggetto 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».[141]

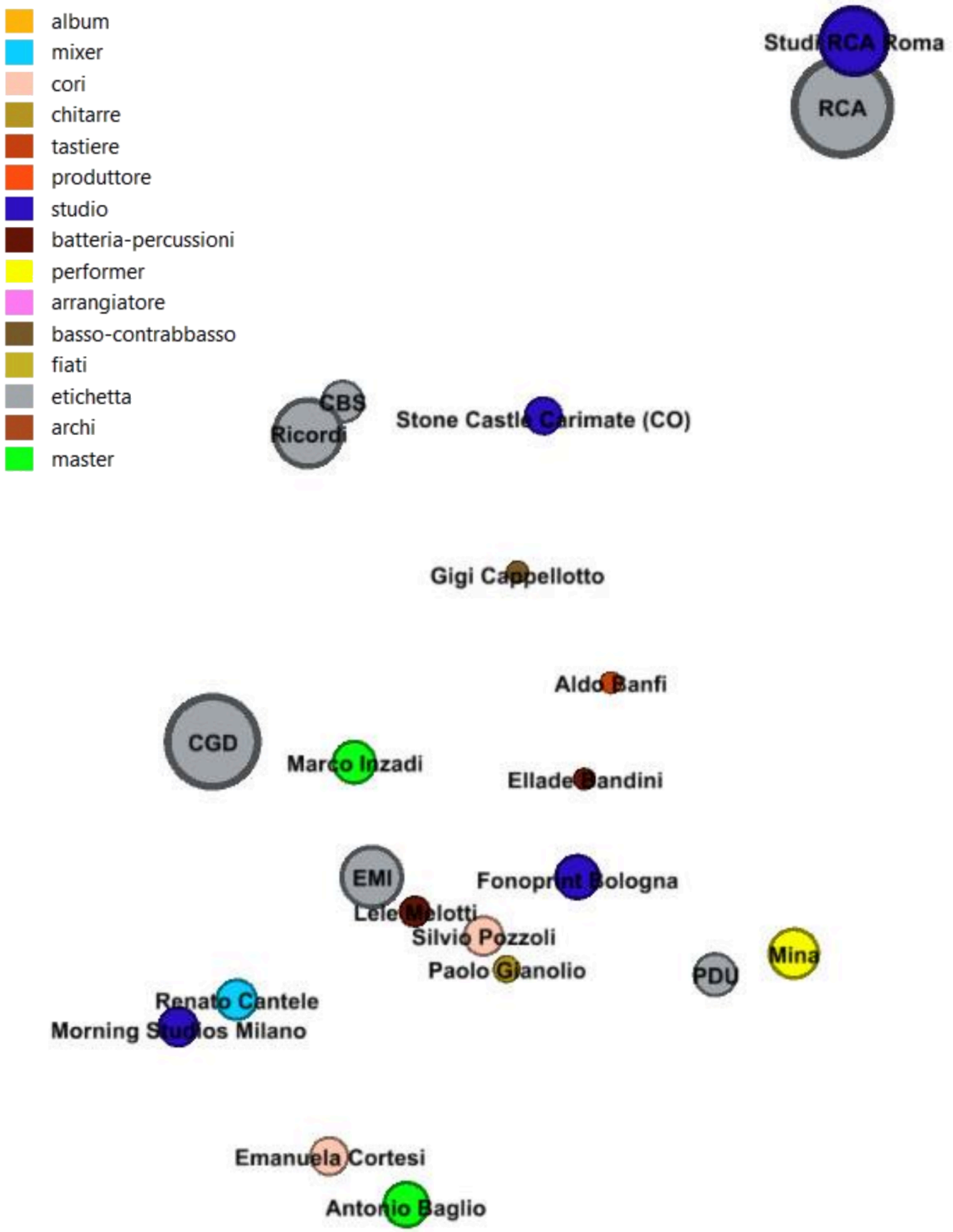
Attraverso il filtro *partizione*, già utilizzato in precedenza, possiamo stavolta selezionare i nodi con la maggior centralità all'interno della rete, prendendo a campione i primi venti per ordine di grado (Tabella 2.4, Figura 2.8).

[140] Claudio Bazzari, intervista personale, 23 novembre 2023.
[141] Crossley, N. *et al.* (2014), *Social Networks and Music Worlds*, cit., p. 76.

Tabella 2.4. Nodi principali in ordine di grado, con relativi parametri di centralità.

nome	categoria	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

Figura 2.8: Posizionamento nella rete dei nodi di Tabella 2.4.



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 2.8 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 le statistiche 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 valore della RCA è pressoché identico a quello della PDU (44324,554), casa discografica legata quasi unicamente al catalogo di Mina, sua fondatrice: come a dire che due etichette così diverse si riscoprono in realtà accomunate da un'identità artistica più chiaramente orientata e definita rispetto alle concorrenti, oltre che 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, per la longevità della sua carriera e anche in virtù di una prolificità discografica che la pone ai vertici delle classifiche lungo tutto l'intervallo temporale esaminato: logica conseguenza, si direbbe, che tutti i musicisti presenti in Tabella 2.4 abbiano in qualche modo 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 chitarrista[142] — un netto e rotondo 1 — stabilisce il valore più alto in assoluto tra tutti i nodi. È un dato che traduce in termini statistici la già citata interpretazione di Nan Lin[143] 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. 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 *cutting engineer* — Antonio Baglio e Marco Inzadi —

[142] 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.
[143] Lin, N. (2001), *Social Capital*, cit.

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 che gli sono più prossimi, 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 intersecanti[144] e i domini di rete,[145] ossia le varie cerchie a cui uno stesso individuo può appartenere ma che non sono in sé sovrapponibili. Ciò che più conta, in una ricerca fortemente votata all'etnografia, è l'attitudine di questo metodo a tracciare le connessioni, rendendo la loro analisi oggetto del successivo dialogo con l'intervistato (l'*ego* da cui partono gli archi della cerchia personale).[146] La densità dell'*ego-net* fornisce, inoltre, un prezioso indizio di quanto un nodo sia vincolato alla rete, e in che modo questa condizione possa essere un incentivo alla collaborazione e all'esigenza di aderire alle convenzioni condivise per garantirsi una buona reputazione presso gli *alter* cui si è legati.

Partendo dai nodi di Tabella 2.4, prendiamo ad esempio tre casi per altrettanti ruoli professionali: Mina, Paolo Gianolio e Renato Cantele (Figure 2.9-2.11), includendo soltanto i nodi in collegamento diretto con l'*ego*. Considerando che le prime connessioni sono quelle con gli album da cui partono gli *edges*, 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.

[144] Simmel, G. (1955), *Conflict and the Web of Group Affiliations*, cit.
[145] White, H.C. (2008), *Identity and Control*, Princeton, Princeton University Press.
[146] La maggior parte delle interviste sono partite proprio dalla condivisione delle visualizzazioni *ego-net* con i diretti interessati. In tutti i casi, gli interlocutori hanno mostrato di "riconoscersi" in quelle rappresentazioni, spesso fondamentali per riportare alla loro memoria istanze di collaborazione con i colleghi.

Figura 2.9. *Ego-net* di Mina, comprendente 200 nodi del *whole-network* (5,77% del totale).

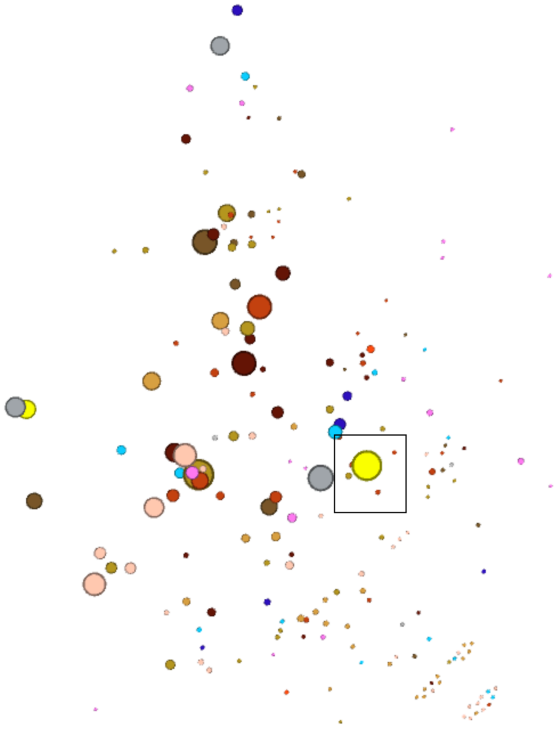


Figura 2.10. *Ego-net* di Paolo Gianolio (448 nodi, 12,92% del totale).

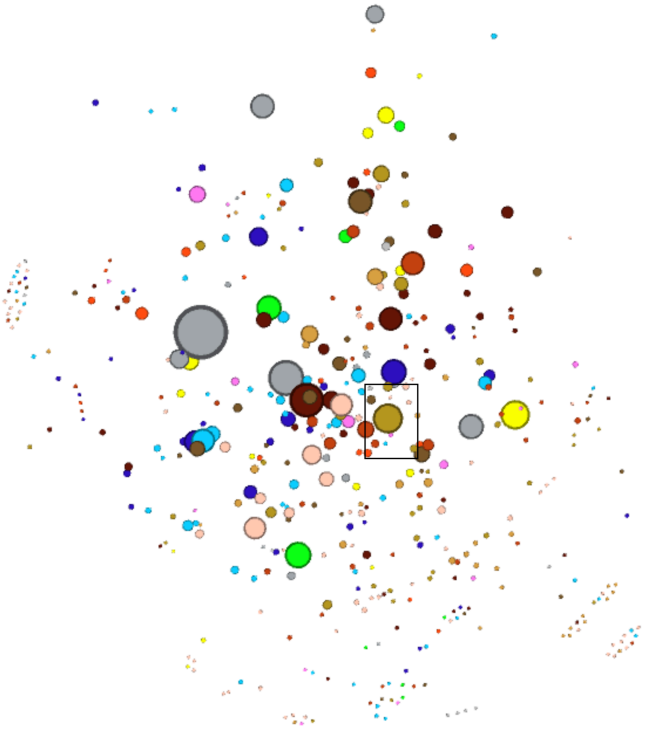
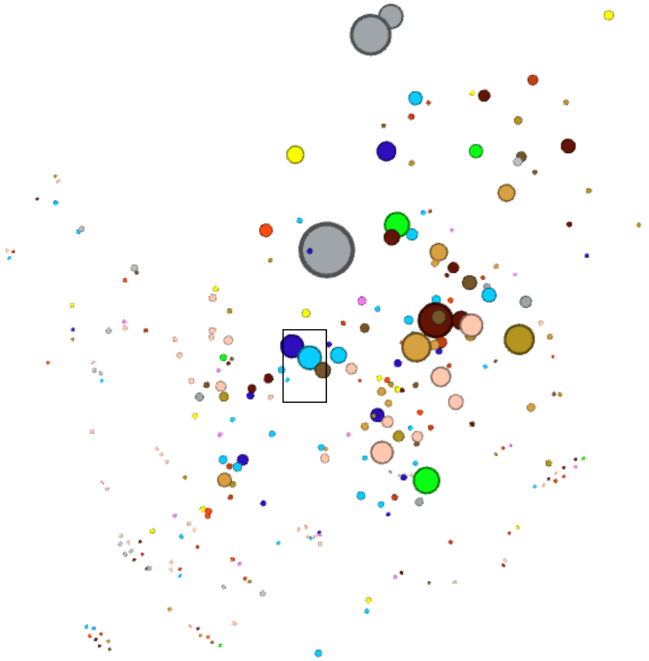


Figura 2.11. *Ego-net* di Renato Cantele (274 nodi, 7,9% del totale).



I tre esempi riportati danno una prima idea di come a partire dallo stesso *whole-network* si possano individuare formazioni estremamente differenti, scorporando sottoreti e mettendole in relazione con attori di 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, prima per grado tra gli artisti italiani, ci suggerisce per comparazione che le reti personali tendono a una maggior chiusura, dando luogo a circuiti di fiducia piuttosto serrati:

> Mina in questo, devo dire, una volta che si affeziona allo stile, alla caratteristica del musicista, se lo porta per molti anni, insomma, questo forse, se mi posso permettere, anche troppo, nel senso che se qualche volta avesse provato un altro pianista al posto mio magari magari si sarebbe… avrebbe trovato nuove suggestioni. [...] Però, evidentemente, poi anche il lato affettivo conta molto.[147]

[147] Danilo Rea, intervista personale, 15 febbraio 2025.

> Addirittura una volta, è venuta in studio un pomeriggio, dico: "Mina noi abbiamo fatto due basi diverse, le vuoi sentire?", "No, se vanno bene a voi vanno bene a me". Manco le ha sentite. Esagerata. Però, per dirti, per questo è un numero ristretto, perché lei o ti ama oppure ti esclude, ma in maniera… educata. [...] Perché lei ci ha dato il potere di decidere. E poter decidere sembra una cosa figa, ma ti riempie di… è molto più faticoso che sentire l'indicazione degli altri, [...] perché poi se qualcosa non va dipende da te, non puoi di': "Eh, l'arrangiatore, e questo, e quello", no, so' io![148]

In virtù di questa attitudine, pur inscritto nel *whole-network* nazionale lungo tutto l'arco cronologico preso in esame, l'*ego-net* di Mina non va oltre i 200 nodi, includendo soltanto il 5,77% di quelli complessivi. Particolare non secondario è la presenza al suo interno di altri performer, rappresentati dai piccoli cerchi gialli visibili nel grafo: in ordine crescente di distanza dall'artista cremonese, troviamo Vasco Rossi, Eros Ramazzotti, Fiorella Mannoia e Adriano Celentano. Sarà interessante, nel prosieguo dell'indagine, verificare quanto queste parziali sovrapposizioni di rete coincidano con una condivisione di scelte e prassi tecnico-artistiche.

Quella appena esposta vuole essere una sorta di anteprima per un successivo utilizzo, organico e puntuale, di questa modalità di analisi, particolarmente adatta a inserirsi all'interno di un progetto che fa della SNA uno strumento fondamentale ma non esclusivo. Attraverso il ricorso agli *ego-net* e al sistema di campionamento che ne è alla base, ci si è impegnati a 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 interrogarli sulla loro natura e sulla loro storia. È un processo che richiede al ricercatore di immaginare anche se stesso come un nodo della rete, entrando in prima persona in relazione con gli oggetti e i soggetti della propria indagine e completando la pratica dello sguardo con quella dell'ascolto.

[148] Massimo Moriconi, intervista personale, 23 ottobre 2023.

2.3. Una storia al maschile?

Prima di procedere con le mappature successive è inevitabile una riflessione sul *gender gap* all'interno di un campo cui viene da tempo imputato un maschilismo ancor più elevato che in altri settori professionali.[149] Con il 7,8% di presenze femminili, i dati della discografia italiana esposti nella Tabella 2.5 confermano questo scenario, restituendo anzi un quadro ancor più problematico in quanto privo di evoluzione. È impressionante, infatti, comparare queste cifre con quelle elaborate nel novembre 2023 da Equaly,[150] secondo le quali la percentuale di interpreti femminili in Italia non supera il 21,6%, mentre le produttrici si attestano sul 2,6%, valore praticamente identico a quello registrato dalla presente ricerca per il periodo 1965-1999.

Le conclusioni appaiono fin troppo palesi. Le prime due categorie in ordine quantitativo sono significativamente incentrate sull'impiego delle professioniste come interpreti vocali, a conferma di un orientamento consolidato che assegna al canto la funzione performativa più accessibile alle musiciste. Tale dinamica si inserisce in una più ampia divisione sessuata del lavoro musicale, che ha storicamente assegnato alle donne ruoli "frontali", relegandole invece ai margini del settore tecnico-produttivo. Il ruolo di cantante appare come il meno intercambiabile sul piano del genere, essendo l'identità vocale percepita come intrinsecamente legata al corpo che la produce — anch'esso sessuato — e dunque difficilmente sostituibile all'interno delle pratiche performative e delle strategie commerciali che governano l'industria musicale. Altrettanto sintomatico che le due tipologie seguenti, pur con percentuali molto più basse, facciano riferimento al campo della musica classica, all'interno del quale la battaglia per il riconoscimento professionale delle donne ha radici molto più profonde; è alquanto desolante confrontare la situazione dell'industria discografica italiana con i dati di una ricerca sulle orchestre statunitensi dal secondo dopoguerra all'inizio del XXI secolo: «Female employment in the major symphony orchestras increased from 8% in 1947 to 26.3% in 1982. [...] In 1980, women musicians comprised 30% of working

[149] Tra le prime indagini sulle questioni di genere all'interno dei *popular music studies*: Garratt, S. e Steward, S. (1984), *Signed, Sealed and Delivered: True Life Stories of Women in Pop*, London, Pluto Press; Bayton, M. (1990), "How Women Become Musicians", in Frith, S. e Goodwin, A. (a cura di), *On Record*, New York, Pantheon; Citron, M. (1993), *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press; Cook, S.C. e Tsou, J.S. (1994), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Chicago, University of Illinois; Whiteley, S. (a cura di), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, Routledge.

[150] I dati della ricerca di Equaly sono stati presentati il 25 novembre 2023 nel corso della Milano Music Week: https://www.youtube.com/watch?v=NNCINtR2Jdw (ultimo accesso 22 luglio 2025). Si veda anche il rapporto 2025 stilato da SAE Institute: https://www.sae.edu/ita/womeninmusic/ (ultimo accesso 23 luglio 2025).

musicians. By the 1990 census, women made a modest gain to almost a third of all musicians».[151]

Tabella 2.5. Statistiche sulle professioniste femminili, ripartite per categorie, all'interno del *network* dal 1965 al 1999. Tra i nodi collettivi (band, orchestre, complessi vocali) sono stati conteggiati tutti quelli con almeno una presenza femminile.

categoria	**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%**

I numeri presentati in Tabella 2.5 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 rendere ancor più esigua la rappresentanza delle nostre musiciste, tre delle quattro donne impiegate nel

[151] Tick, J. e Tsou, J. (2016), *Women in Music*, Oxford University Press. https://web.archive.org/web/20161106013319/http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Women_in_music (ultimo accesso 15 ottobre 2023).

nucleo della sezione ritmica — basso e batteria — sono affermate turniste americane[152] chiamate per quelli che oggi sarebbero definiti *featuring*, episodi piuttosto marginali rispetto alle dinamiche della rete nazionale. L'evidente squilibrio di genere non può che riflettersi anche nella composizione del campione di interviste raccolte per questa ricerca, nel quale il numero di professioniste è purtroppo forzatamente limitato. Tra quelle di cui è stato possibile raccogliere la testimonianza, sono particolarmente significative ed emotivamente cariche le parole di Marti Jane Robertson, *sound engineer* statunitense trasferitasi in Italia nel 1986:

> A New York, figuriamoci, il lavoro era la priorità numero uno, assoluto, doveva essere per tutti, e quindi se una donna voleva far famiglia era praticamente impossibile. [...] Per me è sempre stato un po' così, infatti ho sacrificato moltissimo la mia vita privata per fare questo lavoro, però è più… sono i mestieri che ti scelgono, non sei tu che scegli il mestiere, ed è perché evidentemente io sono fatta così e quindi mi ci sono trovata a pennello a fare questa vita. Devo dire, quello che mi ha delusa di più da questo punto di vista in Italia, mi è successo più volte anche con persone con le quali avevo lavorato tanto, era palese che il mio parere valesse meno di quello dei colleghi. Malgrado la mia esperienza, malgrado aver dimostrato più volte insieme a loro le mie conoscenze, comunque se c'era un maschio il suo parere valeva sempre un po' di più. Questo succedeva più che altro con le vecchie generazioni, oggi no, oggi direi succede molto meno. [...] Per me era un modo per migliorarmi, spingevo sempre per essere al massimo, anche per evitare le critiche, perché poi le critiche sarebbero state abbinate al mio essere una donna, la famosa "non male per una donna", no? [...] E lo riconosco che anche io quando vedo una batterista, quando vedo, quando arriva una donna che non è cantante, in studio, o flautista, rimango sorpresa: voglio, vorrei credere che sia piacevolmente sorpresa, però anche io ho un certo pregiudizio. [...] Questo inizia a cambiare, però caspita se è profondo nella cultura e anche nell'abitudine! [...] Un'altra lezione nella mia vita professionale mi è stata data da Vincenzo Zitello, arpista di Fossati. Siccome ho iniziato molto giovane, mi sono trovata tra gli squali musicisti a New York, e [...] mi sono dovuta de-femminizzare, diciamo, ho dovuto diventare più neutra possibile, e ricordo che Vince un giorno, eravamo a Venezia a passeggiare nella nebbia, eravamo in tour, e mi ha detto: "Senti, ma tu devi approfittare della tua femminilità, devi utilizzarla sul lavoro, non la devi schiacciare, perché dietro quella cosa lì c'è tantissimo che tu proprio puoi dare che un maschio non può, non aver paura di questa cosa". L'emozione… sono quasi caduta… è stata, anche quella è stata una lezione che ho preso di petto, di cuore, e credo che mi abbia fatto anche ammorbidire un po', perché sono stata molto dura nel mio approccio

[152] 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 turniste presenti nella rubrica degli strumenti a corda assieme alla mandolinista astigiana Amelia Saracco.

> sul lavoro, con le persone, proprio per proteggermi, perché mi sentivo veramente "miele per le api", non so se si dice così, però un potenziale bersaglio, mi sono sempre sentita di dovermi proteggere.[153]

Le considerazioni di Emanuela Cortesi, la più presente tra le coriste-vocalist censite, mettono invece in luce una serie di aspettative implicite che gravano sul suo settore, a cominciare dalla pressione a non competere simbolicamente con la figura centrale del progetto. Il suo intervento conferma inoltre la disparità sul piano economico:

> Quando tu sei chiamata per essere una corista-vocalist da un artista maschio, tu devi sempre essere vestita bene, curata, e devi essere, diciamo, è vero, sì, devi essere sempre un po', come posso dire, sottotono però sul pezzo, mi spiego? [...] Invece, per quanto riguarda le femmine, se tu lavori con una femmina, lì devi essere sempre un po' meno di lei perché, per non creare delle competizioni di chissà quale tipologia. [...] Per quanto riguarda i compensi, io ricordo che i compensi erano maggiori quelli dei maschi e invece noi prendevamo di meno, il nostro compenso era minore.[154]

Nell'ultimo quinquennio anche la letteratura accademica italiana ha mosso passi decisivi verso la riflessione sulle barriere materiali e culturali che ostacolano l'ingresso delle donne nei mondi musicali della *popular music*,[155] raccogliendo finalmente gli stimoli lanciati dalla corrente della musicologia anglosassone più attenta alle prospettive dei *gender studies*.[156] Le indagini più recenti mettono in luce non solo l'esclusione sistemica delle donne da ruoli centrali della filiera produttiva, ma anche la cristallizzazione di uno specifico immaginario che tende a normare le presenze femminili secondo «un canovaccio stereotipato che le vede sul palco come cantanti. [...] Nell'industria discografica le posizioni possibili sono quelle della promozione e dell'ufficio stampa, con limitate prospettive di carriera. Ad oggi altri ruoli sia artistici che professionali fanno fatica ad affermarsi».[157] Viene inoltre denunciata una tendenza da parte delle case discografiche a identificare l'artista donna come genere — anche

[153] Marti Jane Robertson, intervista personale, 20 novembre 2023.
[154] Emanuela Cortesi, intervista personale, 29 luglio 2025.
[155] Micalizzi, A. (2021), *Women in music. Analisi socio-culturale del gender gap nell'industria musicale*, Milano, Franco Angeli; Paraciani, R. (2023), "No Country for Women. Women Working in the Italian Music Industry", *Italian Sociological Review*, 13(2), 243-262.
[156] Tra i contributi più recenti: Bayton, M. (2006), "Women Making Music: Some Material Constraints", in Bennett, A., Shank, B. e Toynbee, J. (a cura di), *The Popular Music Studies Reader*, London-New York, Routledge; Whiteley, S. (2013), *Women and Popular Music*, London-New York, Routledge; Rusak, H. (2023), *Women, Music and Leadership*, London-New York, Routledge.
[157] https://www.sae.edu/ita/wp-content/uploads/sites/9/2022/10/2021-Women-in-Music-Industry-Report.pdf (ultimo accesso 20 luglio 2025).

in senso musicale — e non come singolo progetto editoriale: «Difficilmente se si investe nel progetto di un'artista si accoglierà la proposta di una seconda. Questo aspetto crea naturalmente una competizione che non è presente sul mercato artistico maschile ed anche una forte barriera all'ingresso».[158]

Si tratta di letture da cui emerge chiaramente come le interazioni interne ai *network* musicali continuino ancora oggi a marginalizzare le professioniste femminili, mostrando uno dei più deleteri effetti collaterali delle convenzioni su cui si fondano le reti sociali: «The negative correlation between the possibilities of changing the rules of the game and the attachment of actors to them».[159] 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:[160] è un discorso non certo limitato al mero calcolo numerico delle presenze, ma che anzi pervade i valori stessi veicolati dalle opere discografiche. Come scrive ancora Sheila Whiteley: «It is thus evident that there is a continuing need to problematise the socially constructed and gendered nature of popular music in its widest context and to examine how structural questions of power impact upon the reception of the musical text».[161]

Ovvio concludere che tali riflessioni meritano assolutamente una trattazione più estesa e 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 alle musiche popolari contemporanee, lungi dall'essere a presa rapida, attende ancora di solidificarsi.

---

[158] *Ibidem.*
[159] Whiteley, S. (1997), *Sexing the Groove*, cit., p. xix.
[160] Frith, S. e McRobbie, A. (1990), "Rock and Sexuality", in Frith, S. e Goodwin, A. (a cura di), *On Record*, cit.; Cohen, S. (1997), "Men Making a Scene: Rock Music and the Production of Gender", in Whiteley, S. (a cura di), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, Routledge, 17-36.
[161] Whiteley, S. (1997), *Sexing the Groove*, cit., p. xx.

3. «Three views of a city»: geografie urbane degli studi di registrazione a Milano, Roma e Bologna

3.1. Lo studio di registrazione come *focus*

L'operazione di mappatura illustrata nel capitolo precedente ha avuto come radice l'album, il progetto discografico inteso come momento creativo unitario in cui convergono i contributi dei soggetti partecipanti. Ciascun titolo è stato il punto di partenza degli archi diretti a studi di registrazione, etichette, artisti, produttori, arrangiatori, musicisti e figure tecniche. Un'opzione che ha potuto garantire sorgenti ben più univoche di quelle rappresentate, ad esempio, dalle case discografiche — spesso numerose e cangianti nel tempo per uno stesso progetto, in virtù delle dinamiche di distribuzione e delle compravendite editoriali dei cataloghi — e dagli stessi studi di registrazione così centrali in questo discorso, anch'essi menzionati in gran numero su alcune copertine[162] e totalmente assenti su altre. Questi ultimi, tuttavia, rientrano utilmente in gioco come nodo sorgente nel momento in cui si intende produrre una mappatura geostorica dei luoghi deputati alla produzione discografica e delle reti sociali che vi gravitano attorno.

Pur considerando le inevitabili tare di ogni operazione di campionamento nel dar conto delle complesse realtà trattate, l'utilizzo di strumenti e metodologie di mappatura assicura un'adeguata rappresentatività degli spazi più attivi, del loro sviluppo storico e del modo in cui la loro topografia rispecchia quella del territorio nazionale. Il quale, è bene ricordarlo, non si pone affatto come confine geografico del *music world* italiano, tenendo conto della corposa quota di album realizzati all'estero.[163] In prospettiva diacronica vedremo emergere la preminenza di tre poli riconducibili a Roma, Milano e Bologna, estremamente differenti tra loro in termini spaziali e professionali. Se la cartografia discografica della Capitale appare

[162] È il caso dei tanti album prodotti in diversi studi di registrazione.
[163] Infra, pp. 76-80.

perfettamente sovrapponibile a quella urbana, Milano e Bologna fanno da capoluogo per aree che si estendono alle province limitrofe con forze alternativamente centrifughe e centripete.

Nel puntare l'obiettivo su queste tre reti cittadine è stata forte la tentazione di rivolgersi all'idea di *scena*, estremamente ricorrente quando si affrontano i rapporti tra musica e contesti urbani. Si è preferito, tuttavia, insistere sul concetto di *music world*, meno vincolato alla ricezione, la quale ha in studio di registrazione un impatto senz'altro minore rispetto ai contesti *live* solitamente al centro degli studi sulle scene[164] (pur determinando, tramite le sue scelte di acquisto, la diffusione dei prodotti discografici e quindi la loro stessa presenza in questo campione d'indagine). Soprattutto, la nozione di *music world* ha maggiore autonomia rispetto alle variabili dei generi e degli stili, in particolare quelli che si pongono in opposizione — reale o percepita — nei confronti del *mainstream*.[165] Non può sottrarsi al rapporto con quest'ultimo un progetto che prende le mosse proprio dalle opere più diffuse e, giocoforza, vendute: uno degli obiettivi dell'indagine sarà proprio sviscerare la varietà del campo, superando le letture in chiave oppositiva della prospettiva sottoculturale.

Rispetto al panorama internazionale, la letteratura accademica italiana — tanto musicologica quanto sociologica — dimostra un evidente ritardo nell'approccio teorico agli studi di registrazione, di cui è stato colpevolmente trascurato il ruolo centrale per la produzione, non solo discografica ma culturale in senso lato, in particolar modo se assimiliamo tali spazi a quelli di altri ambiti creativi quali arti visive, architettura, design e video. A maggior ragione, la corrente degli *studio studies*,[166] innestatasi sui *laboratory studies*,[167] offre un'irrinunciabile lente per osservare i processi produttivi e le pratiche creative in azione al loro interno.

Alle radici di questa svolta si riconoscono ancora una volta le teorie di Bourdieu sul campo della produzione culturale,[168] le quali affrontano i condizionamenti che essa subisce dagli spazi sociali in quanto luoghi di relazione tra produttori, generi artistici, intermediari e istituzioni culturali. Il suo connazionale Hennion, a fine anni Ottanta, si sarebbe invece

---

[164] Cohen, S. (1991), *Rock Culture in Liverpool*, cit.; Id. (2007), *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Aldershot, Ashgate, 2007; Id. (2012), "Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool", *Social Semiotics*, 22(5), 587-603; Straw, W. (1991), "Systems of Articulation, Logics of Change", cit.; Shank, B. (1994), *Dissonant Identities*, cit.; Bennett, A. e Peterson, R. (2004), *Music Scenes*, cit.

[165] In campo musicale, il *mainstream* indica l'insieme di generi, artisti e produzioni che ottengono ampia diffusione, visibilità e successo commerciale, rispecchiando i gusti dominanti e il sistema di distribuzione prevalente in un dato contesto storico e culturale.

[166] Farías, I. (2015), "Städtisches Leben von und mit Schadstoffen", cit.; Farías, I. e Wilkie A. (2016), *Studio Studies*, cit.

[167] Knorr Cetina, K. (1995), "Laboratory Studies: The Cultural Approach to the Study of Science", cit.

[168] Bourdieu, P. (1980a), "The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods", *Media, Culture & Society*, 2(3), 261-293.

rivolto contro quelle prospettive colpevoli di non aver approfondito lo studio dell'ambiente, delle professioni, delle istituzioni, dei mercati e delle politiche — cioè di tutto ciò che si muove intorno all'oggetto artistico — facendosi egli stesso portavoce di significativi mutamenti di paradigma negli studi sulla produzione culturale e nella sociologia dell'arte.[169] In particolare, lo studioso francese ha il merito di aver aperto la strada allo studio dei mediatori materiali della musica — strumenti, corpi, sistemi di notazione e tecnologie, nonché spazi di performance, registrazione e fruizione — sostenendo che «[they] are neither mere carriers of the work, nor substitutes which dissolve its reality; they are the art itself».[170] Se tali svolte hanno iniziato a indicare i luoghi reali in cui i professionisti si impegnano a concepire, modellare, testare e rifinire gli artefatti culturali, lo studio non è stato tuttavia oggetto di un'analisi sistematica da parte delle scienze sociali, al di là di alcune ricerche relative alle arti visive.[171] La prima grande eccezione in ambito musicologico è l'etnografia compiuta da Born all'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), che unisce all'analisi delle pratiche e delle mediazioni della creazione musicale un'indagine focalizzata sulle relazioni di status, sulle posizioni soggettive e sui conflitti di potere.[172]

Ricongiungendosi a tali linee di ricerca, Farìas e Wilkie hanno il merito di mettere a fuoco la specificità dello studio come «empirical site for the study of the 'distributed' creation, making and invention of cultural artefacts».[173] Ai fini del presente discorso, è importante notare come la loro visione dello studio non prescriva uno spazio omogeneo caratterizzato da parametri fisici o organizzativi quali la dimensione, l'ubicazione o la divisione del lavoro. Nel corso della storia, d'altra parte, gli spazi della creazione artistica hanno assunto le forme più varie; è così anche per gli studi di registrazione, del cui sviluppo non si potrà che offrire un quadro circoscritto. In particolare, si cercherà di indagare la loro struttura sociale e le pratiche di creatività che ne derivano: in quanto spazi di "intimità materiale",[174] essi sono

---

[169] Hennion, A. (1989), "An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music", *Science, Technology and Human Values*, 14(4), 400-424. Si vedano anche: Hennion, A., Méadel, C. and Libbrecht, L. (1993), "In the Laboratories of Desire: Advertising as an Intermediary between Products and Consumers", *Réseaux*, 1(2), 169-192; Dubuisson, S. e Hennion, A. (1995), "Le design industriel, entre création, technique et marché", *Sociologie de l'Art*, 8, 9-30.

[170] Hennion, A. (2003), "Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music", in Clayton, M., Herbert, T. e Middleton, R. (a cura di), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London, Routledge, 80-91, p. 84.

[171] Tra i contributi principali: Jacob, M.J. e Grabner, M. (2010), *The Studio Reader: On the Space of Artists*, Chicago, University of Chicago Press.

[172] Born, G. (1995), *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press.

[173] Farías, I. e Wilkie A. (2016), *Studio Studies*, cit., p. 7.

[174] La nozione di "intimità materiale" si ritrova in: Farías, I. (2015), "Städtisches Leben von und mit Schadstoffen", cit.

teatro di un'interazione tra entità umane e tecnologiche di irriducibile complessità, all'interno della quale «a clear cut attribution of duties and responsibilities […] is […] no longer possible».[175] Ne consegue che i processi di creazione sono radicalmente distribuiti e che, nell'ottica dell'agentività già riconosciuta alla tecnologia, è assai difficile tracciare confini netti tra il contributo degli agenti umani e di quelli materiali all'interno di un processo produttivo.

Luogo non neutrale, lo studio di registrazione assume rilevanza a partire dalle stesse pratiche creative che in esso sono situate: «Recording studios are not always in the background nor environmental in character, as they call attention to themselves throughout the recording process, during musical and non-musical forms of work».[176] Da luogo dell'ascolto critico, lo studio può diventarne l'oggetto: uno strumento che documenta se stesso, un contenitore che si tramuta in messaggio. D'altronde, esso è costruito per essere ascoltato, perché il suo suono, diversamente da quello di altri ambienti, ne oltrepassi la soglia, superando mediante l'artefatto discografico la claustrofobica separazione visiva e uditiva tra interno ed esterno. Eppure, quell'apparente isolamento — alla base dell'immagine tanto cara a Glenn Gould del chiostro che protegge l'artista dal mondo esterno[177] — nasconde una qualità sociale tale da conferire allo studio di registrazione tutte le caratteristiche di ciò che abbiamo visto essere un *focus*. In conseguenza dell'interazione associata alle loro attività in comune, gli individui le cui pratiche sono organizzate attorno agli stessi *foci* tenderanno, quindi, a essere connessi a livello interpersonale, dando luogo a raggruppamenti e componenti all'interno della rete. Di conseguenza, al fine di comprendere i modelli di connessione dei nostri mondi musicali è necessario investigare la natura connettiva degli studi di registrazione, la distribuzione delle relazioni individuali al loro interno, le loro dimensioni e la loro forza vincolante.[178]

D'altro canto, sarebbe errato far scaturire ogni tipo di connessione da tali *foci*. È vero che, nella maggior parte dei casi, la condivisione di uno spazio all'interno di uno stesso progetto discografico è il punto di partenza per quei modelli sistemici di creatività collettiva che saranno al centro di questa ricerca: «Once there is a tie between two individuals, these

---

[175] Luhmann, N. (1998), *Love as Passion: The Codification of Intimacy*, Stanford, Stanford University Press.
[176] Bates, E. (2012), "What Studios Do", *Journal on the Art of Record Production*, 7. http://arpjournal.com/content/issue-5 (ultimo accesso 16 giugno 2024).
[177] Gould, G. (1983), "What the Recording Process Means to Me", *High Fidelity*, gennaio 1983, p. 57.
[178] Feld, S. (1981), "The Focused Organisation of Social Ties", cit., p. 1025. Scrive l'autore: «A focus is "constraining" to the extent that it leads each pair of individuals to devote time and energy to participating in joint activities associated with that focus». Più grandi e vincolanti sono i *foci*, più numerose le connessioni tra i loro *cluster*; al contrario, scarsi collegamenti tra questi ultimi tendono a segnalare un *focus* relativamente piccolo e poco vincolante.

individuals will tend to find and develop new foci around which to organize their joint activity».[179] Ma non è certo infrequente il caso di musicisti inclusi nella rete che abbiano sviluppato i loro primi contatti fuori dallo studio di registrazione, condividendo progetti discografici in altri spazi o ancor più tipicamente suonando assieme dal vivo (cosa che rende allettante l'idea di rifarsi non tanto all'idea di scena quanto a quella di "ecosistema"). Viceversa, è altrettanto comune il caso in cui due nodi gravitanti attorno allo stesso studio di registrazione non abbiano in realtà interagito tra loro, anche semplicemente in virtù della discontinuità spazio-temporale che contraddistingue la produzione discografica in epoca analogica, per non parlare di quella attuale.

La ricerca etnografica è essenziale nel dirimere tali questioni e nel consentirci di discernere tra le connessioni basate sulla compresenza attorno a un determinato *focus* e quelle scaturite da elementi in comune, similarità o altri dati relazionali.[180] D'altro canto, benché applicata a un contesto retrospettivo, l'etnografia si troverà a farsi carico di notevoli implicazioni metodologiche derivate proprio dall'intimità materiale di questi luoghi,[181] come si vedrà diffusamente nei capitoli successivi.

3.2. Topografie geostoriche della musica registrata in Italia

Lungi dal restare concetti astratti, tali considerazioni non possono che convergere verso la realizzazione di quell'artefatto culturale che è il disco: «What we hear when we listen to recorded music is not just a product of musicians' creativity, but an emotive performance produced in particular spaces and through affective relations between musicians, producers, engineers and technology».[182] Lo spazio rientra nell'equazione non soltanto in riferimento allo studio di registrazione in sé, ma soprattutto come contesto geografico e sociale — tendenzialmente urbano — alla cui reputazione contribuiscono gli stessi studi di registrazione. Ciò è particolarmente vero per l'epoca in esame, conclusa dall'avvento della digitalizzazione e dell'*home recording*, portatori di nuovi equilibri tra spazi e agenti.

Negli stessi anni di questa transizione, a cavallo tra XX e XXI secolo, si è assistito a un importante sviluppo dell'epistemologia relazionale, ispirata alla *actor-network theory*, alla

[179] Ivi, p. 1019.
[180] Cfr. capitolo 2.
[181] Farías, I. e Wilkie A. (2016), *Studio Studies*, cit., p. 8: «Ethnographers of studio life [...] often cannot restrain themselves from becoming 'native' members of studio collectives and thus actively involved in creation processes».
[182] Gibson, I. (2005), "Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City", cit., p. 192.

sociologia della scienza e alla geografia umana.[183] Suo scopo è comprendere le "capacità affettive"[184] di oggetti, esseri umani, animali e ambienti, partendo dal presupposto che tali competenze vengano messe in atto attraverso particolari reti di azione. Come per la maggior parte delle prospettive prese a modello per questa ricerca, anche nel caso dell'epistemologia relazionale l'enfasi si sposta sulle reti di relazioni, continuamente create e rimodellate fino a obliterare in parte o in tutto le distinzioni tra attori umani e non: «The world is made up of diverse networks of association which are constituted by that association — by the links rather than the nodes of the network and, more than this, by the traffic through the links».[185] Tale prospettiva può rivelarsi utile quanto più si approfondisce la comprensione dell'interazione umana con lo spazio urbano attraverso la musica, la cui produzione peraltro non si esaurisce nello studio di registrazione: «The process that occurs there is more accurately one among a set of activities associated with producing and distributing a recording, that involve a greater number of actors and technologies, each potentially influencing the sound, image, publicity material and track listing of a release».[186] Gli studi di registrazione veicolano significati e associazioni con gli spazi materiali, fanno affidamento sui luoghi che li ospitano e sulle loro reti, per ottenere credibilità e per fornire in cambio un ambiente sociale cosmopolita e stimolante per clienti e professionisti;[187] un «ambiente creativo», per rifarsi alla definizione che dà Scott del contesto che circonda la produzione culturale.[188]

Ritornando al *corpus* di riferimento, un primo sguardo statistico ci parla di un totale di 210 studi di registrazione censiti. Ancora una volta non è superfluo sottolineare il processo di campionamento alla base di tale dato, all'interno del quale rientrano, comunque, tutti gli studi più attivi del periodo. Va ricordato, altresì, che il computo comprende anche quelli in territorio estero — ben 67 su 210 (31,90%) — a cui le produzioni italiane si rivolgono con sempre maggior frequenza a partire dagli anni Settanta: un dato che è una prima spia

[183] Law, J. (a cura di) (1991), *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, London, Routledge; Murdoch, J. (1997a), "Towards a Geography of Heterogeneous Associations", *Progress in Human Geography*, 21, 321-337; Id. (1997b), "Inhuman/Non Human/Human: Actor-Network Theory and the Prospects for a Nondualistic and Symmetrical Perspective on Nature and Society", *Environment and Planning D: Society and Space*, 15, 731-756; Law, J. e Hassard, J. (1999), *Actor-Network Theory and After*, Oxford, Blackwell; Thrift, N. (2000), "Actor-Network Theory", in Johnston, R.J., Gregory, D., Pratt, G. e Watts, M. (a cura di), *The Dictionary of Human Geography*, Oxford, Blackwell, 5-6; Latour, B. (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press; Farías, I. e Bender, T. (a cura di) (2009), *Urban Assemblages: How Actor–Network Theory Changes Urban Studies*, London, Routledge.
[184] Thrift, N. (1996), *Spatial Formations*, London, Sage.
[185] Id. (2000), "Actor-Network Theory", cit., p. 5.
[186] Gibson, I. (2005), "Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City", cit., p. 195.
[187] Ivi, p. 200.
[188] Scott, A.J. (2000), *The Cultural Economy of Cities*, London, Sage.

dell'interdipendenza — se non della sudditanza — tra la rete italiana e quella internazionale e che si fonda su motivazioni artistiche, tecniche, economiche ma anche relazionali:

> C'era molto di diverso, non lo percepivi subito, [...] certe volte al terzo o quinto giorno. [...] Però alla fine senti un totale e non è quello che verrebbe a fare il disco a Bologna, […] dal punto di vista sonoro, dalla scelta dei suoni, come si mettono assieme. […] Il sound e il suo totale: [...] fai i suoni della batteria, loro fanno un suono che il rullante sta bene con la cassa, la cassa sta bene con il *charlie*, il tom sta bene insieme e la batteria sta bene insieme con la parte di basso. Come suoni, non sono in assoluto i suoni migliori, ma sono i più adatti.[189]

> Per le registrazioni [con Zucchero] di solito andavamo in Inghilterra. Usammo la prima volta quello di Pete Townshend, di cui ti avevo parlato. Poi registrammo *Oro incenso e birra*, per esempio, allo studio di Peter Gabriel. [...] Ci spostavamo via dall'Italia, per non risentire, dopo l'esperienza che avevamo avuto… per fare le registrazioni, le basi, lo scheletro di arrangiamenti, e sentirsi liberi dalla… Se no ti si veniva a presentare il direttore artistico, il presidente, che in qualche modo… "Ah, fatemi sentire", tutte queste cose qua. Noi ce ne andavamo via [...] anche perché gli studi erano molto più attrezzati fuori che in Italia. E poi tornavamo in Italia, in questo studio che all'inizio ci piaceva molto, che era la Blanche, la Maison Blanche, lì a Modena, Umbi [Maggi], dove eravamo già in una fase di sovrapposizioni, quindi non c'era quella pressione che hai all'inizio, proprio di creare la foto della canzone. Era sempre pressione, ma avevi a che fare con pochi musicisti alla volta, avevi a che fare con il cantante, erano voci, e quindi lì non c'erano… Lì c'era la libertà di sentirsi ancora liberi di fare quello che dovevamo, però era molto *easy.* Di solito il missaggio ritornavamo o in Inghilterra o andavamo in America a missare, sempre per una questione di studi, cioè proprio di ascolti, il *know-how*, il supporto che poteva avere uno studio, perché avevano sempre delle cose, quello che volevamo, e anche per appunto risentire del *network* di persone che si presentavano, come Paul Young, Peter Gabriel oppure altri musicisti, che magari ti davano una dritta oppure in qualche modo tu li coinvolgevi.[190]

Dalla testimonianza di Corrado Rustici emerge, tra le altre cose, una tensione tra gli attori della creazione in studio e gli esponenti dell'industria discografica, tanto più avvertita in determinate fasi della produzione. La stessa frizione si ripresenta anche all'interno dei confini italiani, come ago della bilancia tra gli studi indipendenti e quelli di proprietà della casa

[189] Celso Valli, intervista personale, 2 ottobre 2023.
[190] Corrado Rustici, intervista personale, 10 ottobre 2023.

discografica. Non mancano, d'altra parte, criticità date proprio dallo iato stilistico tra l'ambiente italiano e quello anglosassone:

> Mi ricordo a proposito di quando facevamo *Viva la mamma* con Edoardo [Bennato], che poi è diventato un grande successo, Edoardo stava facendo questo lavoro in Inghilterra con una produzione inglese e avevano fatto anche questo pezzo, che non gli piaceva, giustamente non gli piaceva. Era molto British, era molto così, ma non aveva nessuna carnalità, non funzionava, allora Edoardo venne in Italia e la rifacemmo totalmente, la facemmo in un altro modo. Infatti è stato l'unico pezzo di quell'album che ho arrangiato io. E lo facemmo in Italia, ed era una hit per l'Italia. [...] Lui per ottenere il placet della produzione inglese dovette fare un casino, perché loro per contratto potevano dirgli "non ce ne frega niente che tu sei Edoardo Bennato, che hai venduto già milioni di dischi". [...] Poi alla fine si convinsero, fortunatamente, ma fu proprio una cosa di avvocati.[191]

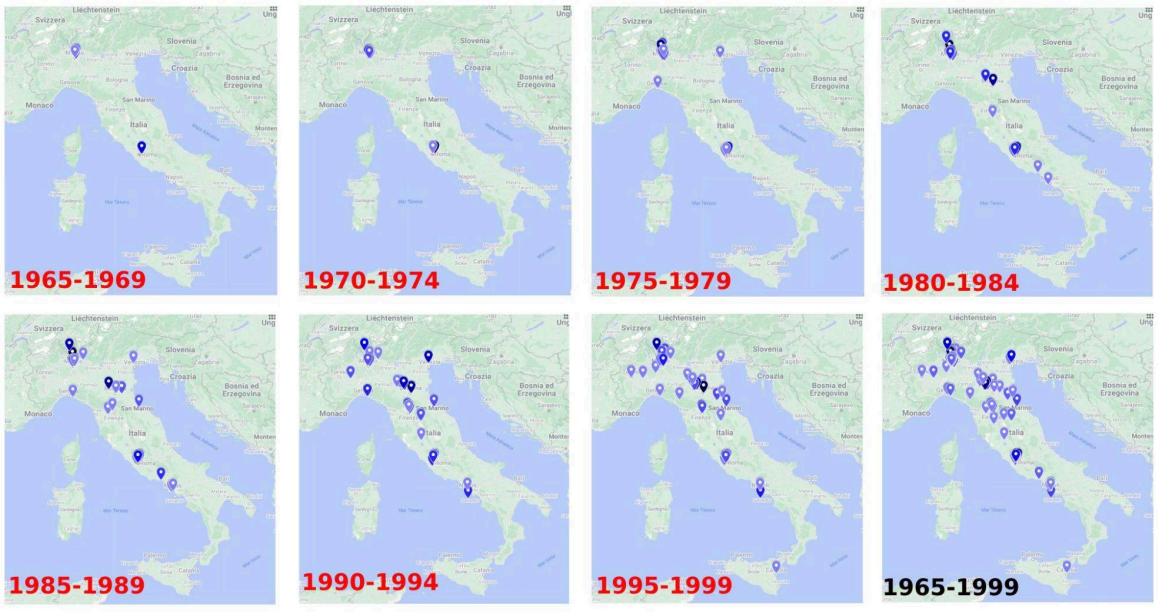
Gli studi internazionali sono anch'essi inclusi nella Tabella 3.1, in cui si evidenzia il costante incremento numerico dei luoghi deputati alla produzione lungo l'arco cronologico in esame, con un tasso di crescita che registra i valori percentuali più alti nei primi tre quinquenni, stabilizzandosi negli anni Ottanta per poi decrescere durante il decennio finale del secolo. Il significato dei dati è ulteriormente precisato dalla cartografia in Figura 3.1, che mostra la distribuzione di questi spazi sul territorio nazionale.

[191] Gigi De Rienzo, intervista personale, 18 ottobre 2023.

Tabella 3.1. Numero di studi di registrazione censiti a partire dal *corpus* discografico di partenza, compresi quelli in territorio estero (tra parentesi l'incremento percentuale rispetto al periodo precedente).

periodo	**numero**
1965-1969	9
1970-1974	20 (+122,22%)
1975-1979	36 (+80%)
1980-1984	48 (+33,33%)
1985-1989	65 (+35,41%)
1990-1994	70 (+7,69%)
1995-1999	82 (+17,14%)
1965-1999	**210**

Figura 3.1. Diffusione geostorica dei principali studi di registrazione sul territorio italiano.[192]



[192] La mappa interattiva è visualizzabile ed esplorabile dal seguente link: https://francescobrusco.github.io/produzione_discografica_italiana_1965_1999/

Sintetica quanto eloquente la situazione di partenza: in virtù delle condizioni oligopolistiche e del carattere ancora piuttosto reticente delle note di copertina (solo il 31% dei dischi di questo periodo reca esplicita indicazione dello studio), il quinquennio 1965-1969 vede soltanto nove studi di registrazione partecipare al campo della produzione discografica incluso nel *corpus*. Quelli della RCA rappresentano il 20% del campione, unici rappresentanti della compagine romana e di gran lunga dominanti contro i restanti otto, tutti milanesi: CGD e Ricordi al 2%; Angelicum, Fonit Cetra, Fonorama, Fono Roma, Play Co., Regson e Vedette, con un album a testa in classifica.

La RCA mantiene il primato (14%) anche nel lustro 1970-74, all'interno però di un contesto già gravido di cambiamenti, che registra il maggior aumento percentuale rispetto al periodo precedente (+122,22%) anche grazie a una più puntuale menzione degli spazi e degli attori della produzione discografica. Le stesse note di copertina mostrano il cambiamento della situazione a Roma, dove aprono nuovi studi smaniosi di inserirsi nell'indotto della RCA: tra quelli censiti, Sonic Recording, Studio 38 e gli Ortophonic aperti da Ennio Morricone, Armando Trovajoli, Piero Piccioni e Luis Bacalov.[193] Vedremo in seguito in maggior dettaglio il loro inserimento nel tessuto urbano. Il sistema nazionale, d'altra parte, resta indiscutibilmente bipolare, con Milano che vede aumentare la sua offerta cittadina a dodici sale: i Fonorama di via Barletta la fanno da padrone (10%) seguiti dai Fonit Cetra (4%), la Basilica (3%), Phonogram, CGD, Play Co., Ricordi, Sax Record, Regson e gli Ariston di San Giuliano Milanese. Inoltre, proprio nel quinquennio in questione si registrano le prime significative esperienze di produzione discografica all'estero.

La seconda metà degli anni Settanta vede spezzarsi il sistema a due delle metropoli. Il panorama si apre a ovest con un piccolo polo genovese e a est con gli studi di registrazione in area veneziana. Se la situazione capitolina resta sostanzialmente invariata — a parte la comparsa di due realtà importanti come il Quattro Uno e lo studio Mammouth — la rete milanese inizia a segnalare le prime esperienze di studi residenziali extraurbani,[194] quali lo Stone Castle di Carimate e il Mulino di Lucio Battisti, artista che da fine decennio contribuirà a sua volta a intensificare le rotte verso gli *studios* britannici.

[193] Tra i soci fondatori anche Enrico De Melis, il compositore Bruno Nicolai e i fonici Sergio Marcotulli e Pino Mastroianni.

[194] «Lo scopo era di tenere tutti i musicisti il più possibile nello stesso posto, perché se uno abitava a Parma, uno abitava a Mantova, un altro a Torino, diventava un problema anche per loro andare avanti e indietro. Quindi il successo degli studi residenziali è stato quello di rendere più facile e comoda la vita dei componenti, ma [...] alla fine le ore passate in studio erano quelle, non è che potevi starci perché eri notte e giorno in studio». Piero Bravin, intervista personale, 25 settembre 2023.

È il preludio al momento di svolta per il *music world* analizzato. Il quinquennio 1980-1984 coincide con l'affermazione dello stesso Stone Castle, capace di sottrarre per la prima volta il primato agli studi RCA, anche per via di dinamiche commerciali che li vedono direttamente coinvolti:

> Tutte le produzioni della RCA [Sandro Colombini] le mandava a realizzare in Brianza al Castello di Carimate, per cui ho fatto i due dischi di Dalla, *Lucio Dalla* e *Dalla*, quelli storici, ho fatto Bennato, *Uffà uffà* e *Sono solo canzonette*, Ron, *Una città per cantare*, piuttosto che la PFM, *Suonare suonare*… Per cui mandava i suoi artisti, la RCA, perché aveva stipulato, dopo successivamente ho saputo la storia, aveva stipulato un contratto con Antonio Casetta che era il manager, il proprietario, che era rimasto quasi in bancarotta perché si era indebitato con il dollaro ancora a 600 lire e poi successivamente era ancora indebitato, c'è stato un rialzo mostruoso e si è trovato strangolato dai debiti. Per cui ha fatto delle offerte alla RCA, forfettarie, per cui tutte quelle produzioni la RCA mandava i suoi artisti, anche Venditti. [...] Il sound che c'era al castello di Carimate era eccellente, macchinari ultramoderni, ascolti meravigliosi, era perfetto, solo che inizialmente il costo orario era inaccessibile, [...] si parlava di 110 o 120 mila lire all'ora, ti parlo di fine anni Settanta o primi anni Ottanta, che era una bella cifra. [...] Poi successivamente, quando si è trovato surclassato dai debiti ha fatto questo accordo con la RCA, per cui avevano unito l'utile al dilettevole perchè la cifra forfettaria era conveniente e la qualità che ne veniva fuori era altrettanto eccellente.[195]

Allo stesso tempo, gli studi della RCA iniziano a perdere preminenza sia tra le mura cittadine sia a sud, per il rifiorire di un ristretto polo napoletano grazie anche all'insospettabile ruolo di un altro artista entrato in prima persona nel settore: «Peppino Di Capri fu quello che ha innovato questo modo di fare musica e registrazione a Napoli con gli studi Splash. [...] Gli studi precedenti facevano musica soltanto per i neomelodici dell'epoca».[196] A nord, al suggestivo spazio del castello di Carimate rispondono quelli della CGD (Idea Recording), suggellando un apparente predominio milanese: quindici gli studi cittadini a comparire sulla mappa. Ma proprio in questo periodo si registra l'esordio di quello che sarà il terzo polo della produzione discografica italiana, lungo la direttiva Bologna-Modena sulla via Emilia.

L'incremento numerico si mantiene costante tra 1985 e 1989. All'estremo declino del complesso targato RCA fa da contraltare l'ascesa dei bolognesi Fonoprint, il cui successo

[195] Aldo Banfi, intervista personale, 15 marzo 2023.
[196] Lino Vairetti, intervista personale, 22 luglio 2025.

verrà ulteriormente consolidato nei dieci anni successivi. I dati del periodo mostrano una netta tendenza alla frammentazione, senza un chiaro *focus* centrale tra gli spazi italiani.

L'andamento si fa ancor più evidente nell'ultimo decennio del Novecento. Se a Milano Morning e Logic Studios ereditano materiali e committenze da Stone Castle e CGD,[197] il polo bolognese attorno ai Fonoprint intensifica la collaborazione con Modena estendendo la propria rete fino a Reggio Emilia. La propensione al decentramento si apprezza anche nella reviviscenza dei piccoli poli di Genova e Firenze e nella conferma di quello napoletano. Persa definitivamente la RCA, acquisita dalla tedesca BMG, Roma saluta la nascita dei Forum che ereditano la gestione degli Ortophonic legandosi ancor più alle commissioni dell'audiovisivo.

I cinque anni che chiudono il secolo e l'arco cronologico indagato sanciscono ormai il passaggio di testimone tra analogico e digitale, con la conseguente ulteriore moltiplicazione degli spazi, anche in virtù dell'abbattimento dei costi, fattore incidente già dalla metà degli anni Ottanta. Se la cartografia del tempo sembra quasi una copia conforme di quella del lustro precedente, va segnalata la definitiva affermazione del *music world* bolognese, la cui presenza si manifesterà ancor più nitidamente nel paragrafo successivo.

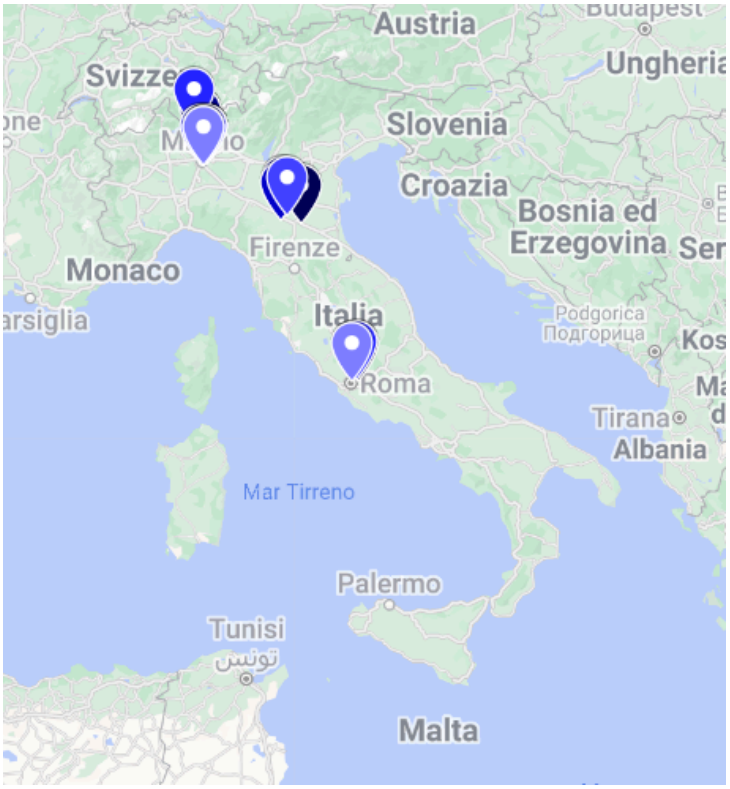
La preponderanza dei tre poli principali è chiaramente visibile concentrandosi sui principali studi di registrazione elencati per grado, ossia quelli nei quali è prodotto il maggior numero degli album censiti (Tabella 3.2, Figura 3.2).

[197] Di tali connessioni si parlerà nel capitolo 7.

Tabella 3.2. Principali studi di registrazione italiani in ordine di grado. Vi rientrano quelli in cui sono stati prodotti almeno dieci album presenti nel campione dal 1965 al 1999.

studio	**località**	**grado**
Studi RCA	Roma	55
Fonoprint	Bologna	34
Morning Studios	Milano	31
Stone Castle	Carimate (CO)	28
Idea Recording	Milano	22
Umbi Studios	Modena	18
Logic Studio	Milano	16
Regson	Milano	14
Studi PDU	Lugano	13
Studio Quattro Uno	Roma	13
Santanna Recording	Castelfranco Emilia (MO)	12
Bach Studio	Milano	11
Fonorama	Milano	11
Forum Music Village	Roma	10

Figura 3.2. Mappa dei principali studi di registrazione italiani elencati in Tabella 3.2.



Sul lungo periodo gli studi RCA si confermano *focus* prevalente della rete discografica, a dispetto del netto calo dell'ultimo decennio e di quella che abbiamo visto essere una posizione piuttosto periferica all'interno del grafo nazionale, anche in ragione delle scelte artistico-commerciali dell'etichetta cui essi sono legati.[198] Altri due studi romani, il Quattro Uno e il Forum (ex Ortophonic) rientrano tra i nomi di grado non inferiore a dieci. Tre sono anche gli spazi della rete emiliana, con il secondo posto dei Fonoprint reso ancor più ragguardevole dal suo tardivo ingresso nel censimento. I sei studi milanesi presenti in tabella testimoniano la frammentazione e la concorrenza caratteristiche del loro mondo musicale, la cui storia è scandita da una costante alternanza basata su prestigio e centralità. Una menzione finale per lo studio PDU di Lugano, che si è deciso di inserire tra quelli nazionali — oltre che per motivi di prossimità geografica — per il suo legame praticamente univoco con l'*ego-net* di Mina, facente leva su una rete personale quasi interamente italiana.

[198] Si veda il capitolo 2, figure 2.5 e 2.6.

3.3. Milano, Roma, Bologna: spazi e luoghi di tre reti urbane

Lo studio comparato delle reti musicali nazionali trova ancora una volta un precedente nella letteratura anglosassone e in particolare nel lavoro di Crossley incentrato su Londra, Liverpool, Sheffield e Manchester,[199] nel quale la delimitazione stilistica del riferimento al punk e al post-punk rende ancor più sottile la distinzione tra i concetti di *music world* e di scena. Pur beneficiando di alcuni spunti metodologici da questo approccio, il caso italiano in esame presenta diverse peculiarità, la prima delle quali è il fatto che le reti urbane in oggetto non sono così separate. Come si evince dal grafo in Figura 3.3, ottenuto selezionando solo le connessioni aventi come sorgente gli studi di registrazione dei tre poli principali, buona parte dei nodi è infatti presente in tutti e tre i mondi musicali analizzati, le cui reti trovano quindi ampie aree di intersezione. Sono soprattutto quelle di Milano e Bologna a incrociare i loro *edges*, mentre anche da questa visualizzazione Roma conferma la sua posizione eccentrica, soprattutto rispetto all'area bolognese. Tali modelli di relazione comportano delle singolarità anche nella ricerca dei *tastemaker* e dei meccanismi attraverso i quali essi contribuiscono a plasmare l'indirizzo stilistico di altre figure chiave: è seguendo la mobilità dei nodi più centrali che sarà possibile tracciare la circolazione delle informazioni e delle influenze all'interno delle singole reti e dell'intero *network* nazionale. D'altro canto, abbiamo già constatato come il concetto di *music world* si apra anche a una lettura antagonistica delle relazioni sociali: scendere nel dettaglio dei poli di Milano, Roma e Bologna ci aiuterà a inquadrare l'importanza della competizione a livello non soltanto locale. Come già fatto per l'analisi *whole-network*, esaminiamo innanzitutto le caratteristiche e le proprietà dei grafi (Figura 3.4, Tabella 3.3), valutandone l'impatto, la funzione e il significato in ottica più prettamente comparativa, anche in rapporto al dato nazionale.

[199] Crossley, N. (2015a), *Networks of Sound, Style and Subversion*, cit.

Fig. 3.3. Grafo della rete nazionale comprendente i tre poli discografici principali, ottenuto indicando gli studi di registrazione come sorgenti delle connessioni.

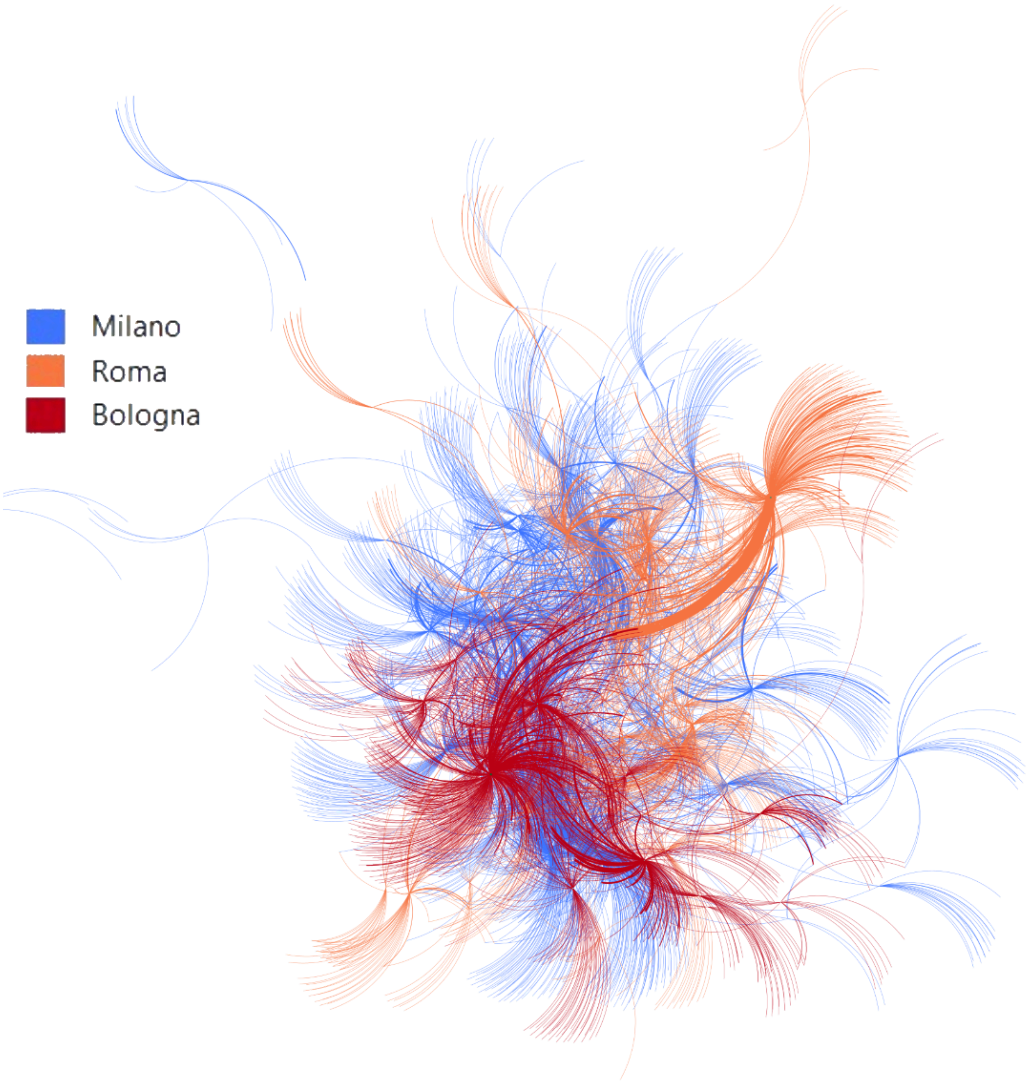


Figura 3.4. Grafi dei *social network* di Milano (a), Roma (b) e Bologna (b).

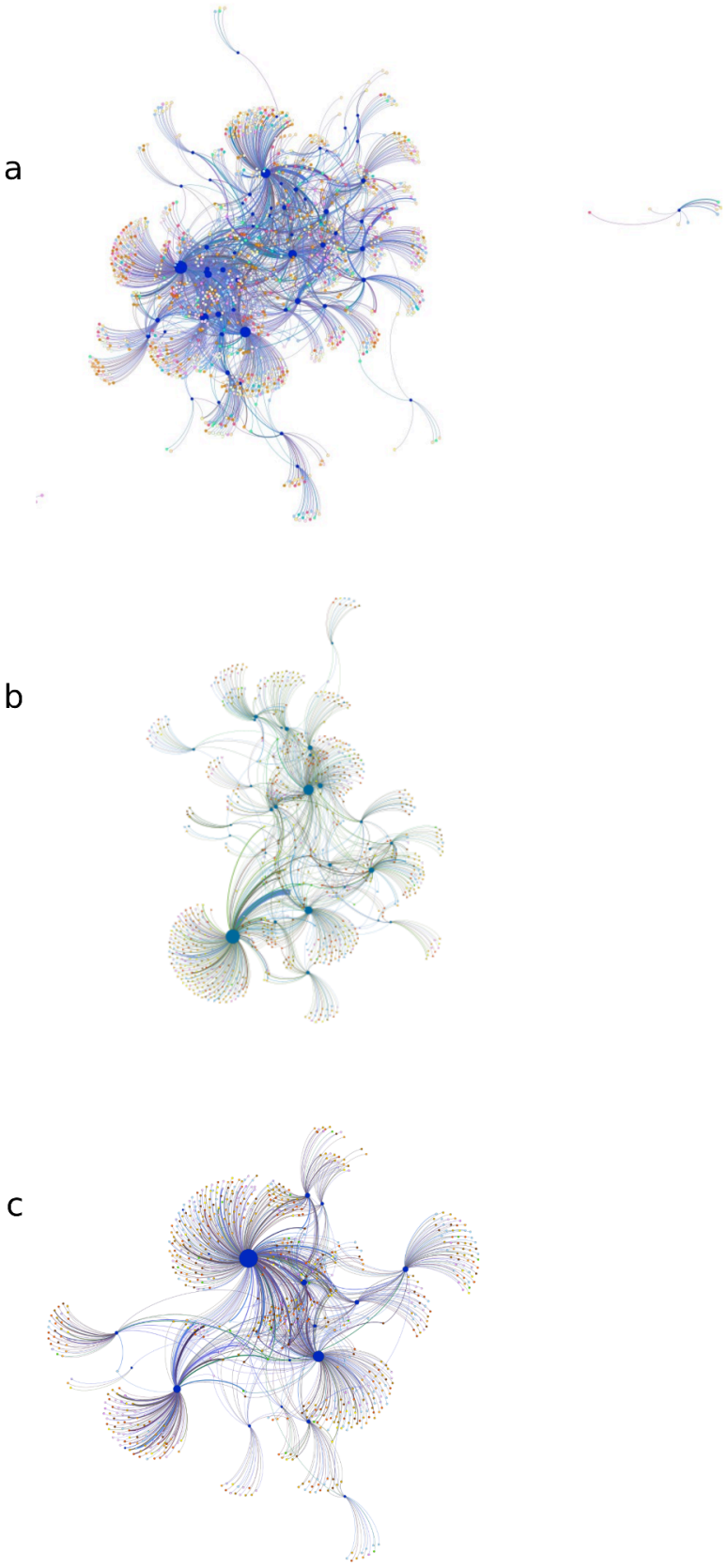


Tabella 3.3. Proprietà dei tre *music world* locali e confronto con il dato nazionale.

	Milano	**Roma**	**Bologna**	**dato nazionale**
ordine	1503	918	832	3410
edges	2836	1489	1288	7926
densità	0,003	0,004	0,004	0,001
diametro	8	8	8	12
avg. path length	3,807	3,747	3,353	5,294
grado medio	3,774	3,244	3,096	4,649
componenti	4	3	1	8
modularità	0,591	0,63	0,538	0,671

Il primo valore, relativo al numero dei nodi di ogni rete, conferma il primato di quella milanese nel lungo periodo, nonché la sensazione visiva di un *network* maggiormente denso di *foci*, rappresentati graficamente dai cerchi azzurri degli studi di registrazione. Colpiscono alcune analogie, significative proprio se rapportate alle differenti dimensioni dei tre poli. Innanzitutto l'esatta corrispondenza dei rispettivi diametri (8): pur avendo ordini diversi le tre reti mostrano per l'arco cronologico 1965-1999 identiche ampiezze, peraltro non coincidenti con quella nazionale (12). Nonostante le fisiologiche variazioni di valori lungo il periodo indagato, espresse nei sottoparagrafi seguenti, queste statistiche confermano le radici sostanzialmente locali delle tre sottoreti cittadine, stimolando a prestare particolare attenzione ai nodi che fungono da collegamento tra le stesse. Una considerazione che rende ancor più significativa l'omogeneità tra le rispettive densità, in questo caso più prossime al valore nazionale: tale indice sembrerebbe comprovare l'alto grado di omofilia già ipotizzato a livello *whole-network*,[200] sottolineando che altri criteri di natura professionale e stilistica, oltre a quello geografico, siano alla base dei *cluster* locali più compatti.[201] Supportano questa tesi anche i valori essenzialmente affini dell'*average path length*, della modularità e del grado medio.

[200] Cfr. p. 45.
[201] McPherson, M., Smith-Lovin, L. e Cook, J. (2001), "Birds of Feather: Homophily in Social Networks", cit.

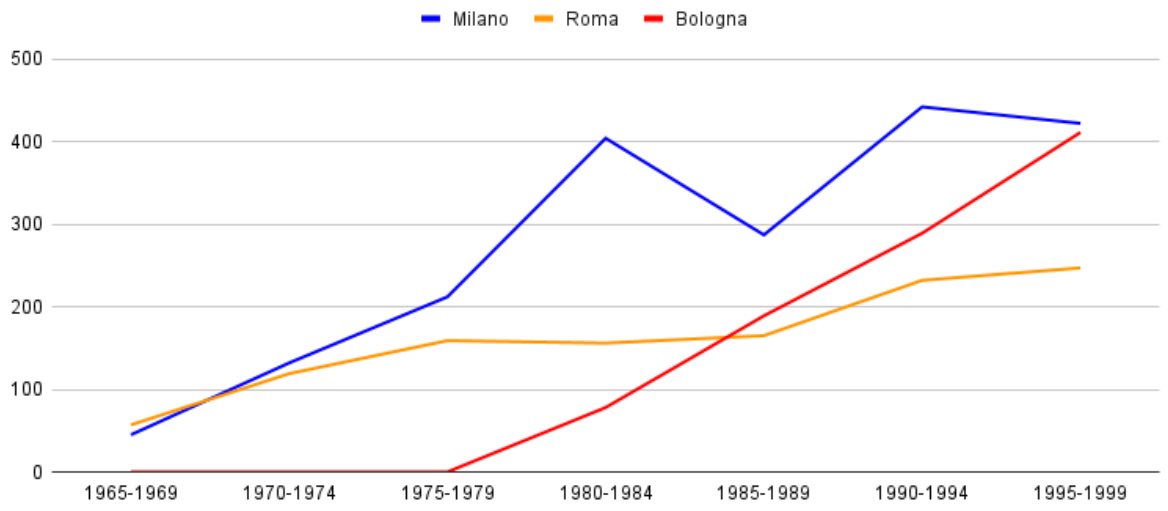
Al contrario, spiccano per difformità i dati sulle componenti. Significativo, in particolare, che per tutto il periodo indagato la rete di Bologna risulti costituita da un'unica componente; circostanza che ci fa tornare sull'idea di *focus* e sull'esigenza di spiegare come questi legami diventino così estensivi all'interno di un circuito di collaborazione musicale. Una traccia importante, in questo senso, è nuovamente quella dei nodi con grado più alto e con maggior centralità all'interno della rete, i quali fungono da ponte facendo sì che vari *cluster* possano diventare una sola componente.

Prima di affrontare in dettaglio le statistiche dei tre *music world*, è rilevante operare un esame diacronico dei rispettivi ordini (Tabella 3.4), principali indici di differenza tra Milano, Roma e Bologna. Lo sguardo non può che soffermarsi immediatamente sull'assenza del dato bolognese nei primi quindici anni di indagine, periodo che abbiamo visto essere imperniato sul dualismo Roma-Milano. Sono gli anni Ottanta, momento di svolta generale per l'epoca analogica esaminata, a segnare la fase cruciale anche per l'evoluzione delle tre reti cittadine: nel momento in cui Bologna entra in campo Roma perde l'1,88%, mentre nel secondo lustro Milano cala addirittura del 28,96%, in concomitanza con il +155,4 del capoluogo emiliano, la cui impressionante e continua ascesa è resa dal grafico abbinato alla tabella. Ulteriore seppur leggero decremento di Milano si registra tra 1995 e 1999, quinquennio in cui la rete di Bologna — già secondo polo per ordine di grandezza dalla seconda metà degli anni Ottanta — segna una numerosità ormai quasi esattamente coincidente con quella milanese.[202]

[202] Per un resoconto storico della situazione italiana tra 1980 e 1996 si veda anche: Campo, A. (1996), *Nuovo? Rock? Italiano! Una storia (1980-1996)*, Milano, Giunti.

Tab 3.4. Dati e grafico relativi agli ordini dei tre poli principali. Tra parentesi, le variazioni percentuali rispetto al quinquennio precedente.

	1965-69	**1970-74**	**1975-79**	**1980-84**	**1985-89**	**1990-94**	**1995-99**
Milano	45	132 (+193,33%)	212 (+60,6%)	404 (+90,56%)	287 (-28,96%)	442 (+54%)	422 (-4,52%)
Roma	57	119 (+108,77%)	159 (+33,61%)	156 (-1,88%)	165 (+5,76)	232 (+40,6%)	247 (+6,46%)
Bologna	-	-	-	78	189 (+155,4%)	289 (+52,91%)	411 (+42,21%)



Proponendo ulteriori elementi alla teoria della massa critica,[203] in ambito SNA si è a lungo sostenuta l'esistenza di un limite massimo di nodi con cui un attore può mantenere un contatto significativo,[204] in particolare all'interno delle reti cittadine. Si è inoltre dimostrato che legami forti all'interno di un *network* possano creare una barriera all'ingresso, dissuadendo nuovi partecipanti: una rete inizialmente molto aperta può chiudersi progressivamente man mano che identità, legami e convenzioni si solidificano, scoraggiando un ulteriore reclutamento e inducendo nei nuovi arrivati un senso di alienazione e di non

[203] Kanter, R.M. (1977a), "Some Effects of Proportions on Group Life", *American Journal of Sociology*, 82(5), 965-990; Id. (1977b), *Men and Women of the Corporation*, New York, Basic Books; Marwell, G. e Oliver, P. (1993), *The Critical Mass in Collective Action*, Cambridge, Cambridge University Press.
[204] Dunbar, R. (1992), "Neocortex Size as a Constraint upon Group Size in Primates", *Journal of Human Evolution*, 22(6), 469-493.

appartenenza, equiparabile alla condizione attribuibile allo "straniero".[205] Tale argomentazione presuppone che i mondi musicali nascano come piccole reti per poi crescere fino a raggiungere una soglia oltre la quale i potenziali partecipanti sono scoraggiati dall'essere coinvolti. La produzione discografica, per sua natura, sembra avvalorare tale ipotesi: innanzitutto, essa presuppone l'interazione di un numero limitato di attori; in secondo luogo, è guidata dalla necessità di capitalizzare nella relazione tempo-risultato; infine, essa segue logiche conservative e relazioni di reciprocità (a partire dalla norma che ad alto rischio debba seguire alto guadagno). Ancora una volta, l'opzione metodologica più adatta a verificare l'ipotesi di partenza è quella di scendere nel dettaglio esaminando ogni rete dal punto di vista diacronico.

3.3.1. Milano

Per quella che, nell'immaginario collettivo, è ancora la città italiana della musica per eccellenza, l'epoca dal 1965 al 1999 vede l'industria musicale incrociare le sue rotte con quelle dello sviluppo economico e urbanistico successivo al *boom* economico. Se gli anni Cinquanta avevano corroborato il primato discografico del capoluogo lombardo con una pioggia di investimenti e un effluvio di nuovi marchi,[206] nel decennio successivo le sale d'incisione fioriscono in ogni angolo della metropoli.[207]

Nella zona sud sono già presenti due studi storici, Fonorama[208] e Ricordi. I primi si articolano in tre sale: la più grande, oltre duecento metri quadri, può contenere un'orchestra di cento elementi. Prima di installarsi in via Barletta, la Ricordi occupa invece un locale piuttosto particolare nel quartiere Rogoredo:

[205] Simmel, G. (1955), *Conflict and the Web of Group Affiliations*, cit.
[206] De Luigi, M. (2008), *Storia dell'industria fonografica in Italia*, cit.
[207] Laddove non diversamente specificato, per le informazioni del presente paragrafo si fa riferimento alle fonti orali raccolte in sede d'intervista.
[208] Aperti nel 1958 con la sigla Fonorama - Centro di Registrazione e Doppiaggio da Carlo Alberto Rossi, compositore già attivo nel settore editoriale con le Edizioni Ariston — fondate con il fratello Alfredo e con Ladislao Sugar — e che in quello stesso anno lancia la CAR Juke Box, etichetta che si giova del collegamento con il maggior importatore italiano dell'omonimo riproduttore di dischi.

> Lavoravamo in uno studio in via dei Cinquecento, che era in realtà un cinema dei preti. Sabato e domenica c'erano i film per i ragazzi, dal lunedì al venerdì si lavorava ai brani. [...] Il tecnico era Patergnani, sotto il palco c'erano tutti gli strumenti, batteria, Hammond…[209]

Sotto la guida dell'ingegnere del suono Walter Patergnani, questo cineteatro parrocchiale diventa il primo studio italiano a dotarsi di un registratore a otto piste, nel 1967: in quello stesso anno, per *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, i Beatles ne hanno a disposizione ancora quattro.[210]

Altro spazio storico, in ogni senso, è quello della Basilica, studio di registrazione della filiale italiana della EMI-La Voce del Padrone all'interno della chiesa di San Paolo Converso, nella centralissima piazza Sant'Eufemia. Il tentativo, già all'inizio degli anni Sessanta, è di replicare l'equipaggiamento tecnologico degli studi londinesi di Abbey Road, ancora di proprietà della stessa EMI. Partito come luogo deputato al repertorio classico, nel 1968 sarà ceduto a titolo gratuito a Giacomo Mazzini, padre di Mina, che l'anno prima aveva fondato la PDU. Nel 1982 la curia di Milano deciderà di interrompere il contratto d'affitto e destinare la chiesa ad altri scopi: non trovando altri spazi in città, l'artista cremonese e la sua etichetta prenderanno la via di Lugano.

In piazza Cavour, all'ultimo piano del "palazzo dei giornali", aprono nel 1963 gli studi della Phonogram, uno per le orchestre, l'altro per quartetti e missaggi. Spaziose e dotate di un'eccellente acustica, quelle stesse stanze avevano avuto l'infausto ruolo di sala di proiezione privata per Mussolini. Lungo i Navigli, al numero 57 di via Ludovico il Moro, si situano invece i Regson, tra i primi studi indipendenti, fondati nel 1962 da Carlo e Umberto Zanibelli assieme a Lidia Gualtieri. Nel 1998 Mauro Pagani li acquisterà cambiando denominazione ma conservandone lo spirito:

> Non a caso ho chiamato lo studio Officine Meccaniche. Mio padre aveva un'officina meccanica, mio nonno pure, ormai superata dai tempi, con cinghie e pulegge… infatti ha dovuto chiudere. Però l'idea di un laboratorio in cui fare e provare l'ho avuta da subito, perché mi sono reso conto che se volevi fare qualcosa dovevi metterti in condizione di farla senza dover chiedere nulla a nessuno. [...] Come per tutti gli artigiani che si rispettino, molti produttori a un certo punto sentirono la necessità di costruirsi la propria bottega, così da rendersi autonomi. In molti di noi nacque il desiderio prima, la necessità poi, di imparare,

[209] Alberto Radius, intervista personale, 8 gennaio 2022.
[210] L'acquisto del registratore a otto piste per lo studio Ricordi di via dei Cinquecento è citato sulla copertina dell'album *Stereoequipe* (1967) dell'Equipe 84.

> capire, costruire, smontare, rimontare. [...] Il nostro è un mestiere fatto di studio, ricerca, esperimenti. Richiede una tana e il tempo: così progettare e realizzare "il posto giusto", dove rintanarsi e vivere il tempo della creatività, divennero circostanze irrinunciabili.[211]

Altri luoghi di una certa rilevanza dalla fine degli anni Sessanta sono i GRS di Anna Golasmici e i Sax Record — Il Cortile dal 1980[212] — al numero 41 di via Borsieri, anch'essi indipendenti e particolarmente impegnati nelle pre-produzioni.

Il 24 giugno 1974[213] vengono inaugurati gli studi di via Quintiliano, che nelle intenzioni di Ladislao Sugar — il quale ha da poco completato la scalata alla CGD — rappresentano la risposta milanese alla RCA. Il complesso è costituito da cinque piani, per un'estensione di ventimila metri quadri, con studi di registrazione, presse per la stampa, uffici di produzione e post-produzione, un anfiteatro e una mensa. Come accade nell'enorme stabilimento romano, l'idea musicale è accompagnata passo dopo passo fino a diventare prodotto finito. È lì che prende vita il progetto Idea Recording, declinato in tre sale: Idea Variabile, quella più grande e acusticamente modificabile; Idea Double, studio multifunzionale; Idea Mix, dedicato al missaggio. Ladislao Sugar muore nel 1981, lasciando la guida della CGD al figlio Piero e alla nuora Caterina Caselli; ma nel frattempo la crisi dell'industria discografica travolge la maggior parte dei grandi studi. Per tagliare i costi, il processo produttivo è largamente esternalizzato, sull'esempio di altre *major* che in quello stesso periodo stanno smantellando i propri apparati *in-house*. Il palazzone di via Quintiliano viene progressivamente abbandonato, gli studi sono ceduti in affitto; quello al primo piano, nel 1985, viene rilevato dai fratelli La Bionda, eroi della italo disco, che vi aprono i loro Logic Studios. L'anno seguente, gli studi principali vengono rifunzionalizzati come Morning Studios da Red Canzian, che nel frattempo ha rilevato le apparecchiature dello Stone Castle, anch'esso giunto al capolinea.

> Con l'inizio della fuga dalla strumentazione reale, analogica, ci si ritrovò con queste cattedrali vuote. I La Bionda, che amavano la materia, avevano una buona disponibilità economica e senso per gli affari, costruirono uno studio che era un'astronave. Molto spesso venivano a registrare altri artisti e, se noi non eravamo richiesti — parlo di noi come forza lavoro — restavamo al quarto piano, in uno studietto grande più o meno come questa stanza, a fare cose piccole. Sotto, intanto, ci poteva essere gente come Paul Young, Robert Palmer, i Depeche Mode. Però, anche in quei casi, noi stessi non avevamo idea di cosa stesse accadendo lì. [...] Io

[211] Mauro Pagani, intervista personale, 11 febbraio 2021.
[212] Dopo la cessione a Gino Mescoli.
[213] *Musica e dischi*, n. 336, giugno 1974.

> uscivo dal Logic e, se tenevano la porta aperta, mi infilavo e sentivo le cose che facevano al Morning. C'erano anche rapporti di vicinato, al di là della concorrenza: cose del tipo «vai di là da Renato... ma sul tuo Alesis, quando devi fare la roll…», oppure «no, guarda, ti do il preset». Magari avevi finito i nastri: «mi dai un 32, te lo ridò domani». Insomma, c'era contatto. Poi, quando registravano gli artisti grossi — ad esempio, la Mannoia — arrivavano e boom: porta chiusa, non avevi idea di cosa stesse succedendo. L'unica volta, e l'ho scritto anche nel libro, in cui sono stato partecipe di una registrazione senza essere invitato, c'erano gli Squallor: Alfredo Cerruti stava registrando una voce.[214]

Contemporaneamente si assiste a uno sviluppo nella parte occidentale della città, con studi di grado elevato quali lo Psycho e il Deejay. Nel 1998 lo stabile di via Quintiliano viene definitivamente abbandonato: scaduti i contratti ancora in essere, la banca che ne è proprietaria sfratta i pochi uffici superstiti di un edificio ormai fatiscente. Quello che era uno dei tanti templi del suono dell'epoca d'oro oggi assomiglia a un cimitero vandalizzato.

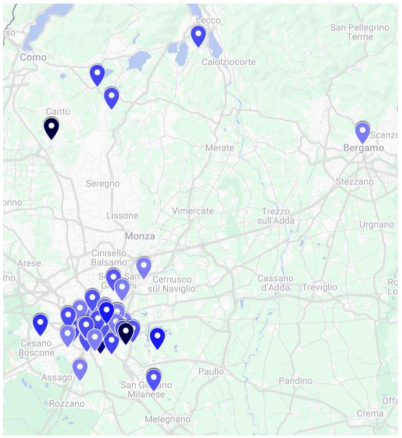
Tabella 3.5. Dati del *network* di Milano suddivisi per intervalli di cinque anni.

	1965-69	**1970-74**	**1975-79**	**1980-84**	**1985-89**	**1990-94**	**1995-99**	**1965-99**
ordine	45	132	212	404	287	442	422	**1503**
edges	39	135	236	608	442	732	644	**2836**
densità	0,039	0,016	0,011	0,007	0,011	0,008	0,007	**0,003**
diametro	6	6	10	6	8	6	7	**8**
avg. path length	2,531	3,117	5,308	3,431	4,027	3,604	3,706	**3,807**
grado medio	1,733	2,045	2,226	3,01	3,08	3,32	3.052	**3,774**
componenti	6	6	3	2	3	2	1	**4**
modularità	0,815	0,67	0,783	0,595	0,669	0,641	0,619	**0,591**

[214] Rocco Tanica, intervista personale, 17 novembre 2023.

Il percorso diacronico della Tabella 3.5 offre nuovi temi a partire dalle statistiche di *Gephi*. Ad attirare l'attenzione è ancora il numero delle componenti, generalmente tendente alla riduzione nel corso dei trentacinque anni esaminati, dalle sei di partenza fino al quinquennio finale, in cui la rete milanese si ritrova per la prima volta a essere costituita da una componente unica. Altri momenti di snodo si possono individuare per gli intervalli 1975-1979 e 1985-1989: nel corso del primo il diametro e l'*average path length* toccano il loro massimo valore, indicando una più capillare frammentazione della rete. Viene da chiedersi quanto questo scenario dipenda dall'apertura di studi residenziali periferici rispetto al centro urbano e, allo stesso tempo, dalla comparsa di studi privati attorno ai quali tendono a formarsi *cluster* più stretti e meno collegati con il resto del *network*. La seconda metà degli anni Ottanta, come già visto, segna il più vistoso calo percentuale di tutto il periodo, senza peraltro che la riduzione numerica comporti un'accresciuta coesione, come si evince dalla crescita del diametro e dell'*average path length* rispetto ai cinque anni precedenti.

Figure 3.5-3.7. Area milanese; dettaglio delle province di Como, Lecco e Bergamo; mappa del centro di Milano.





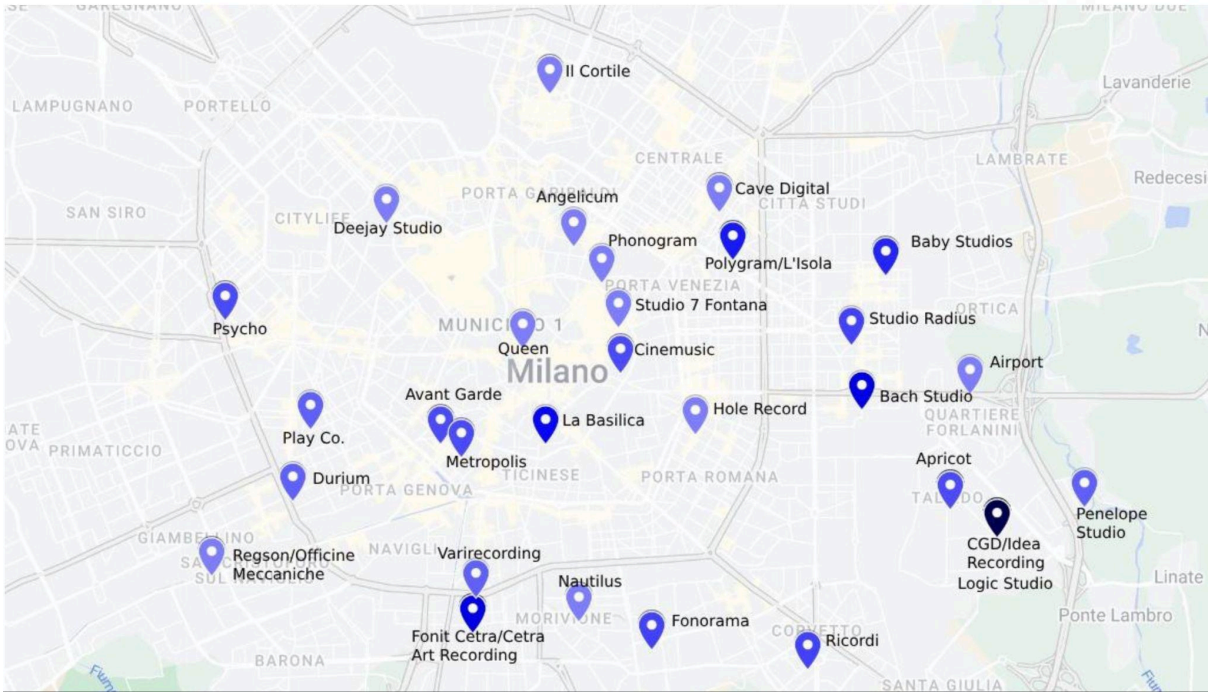
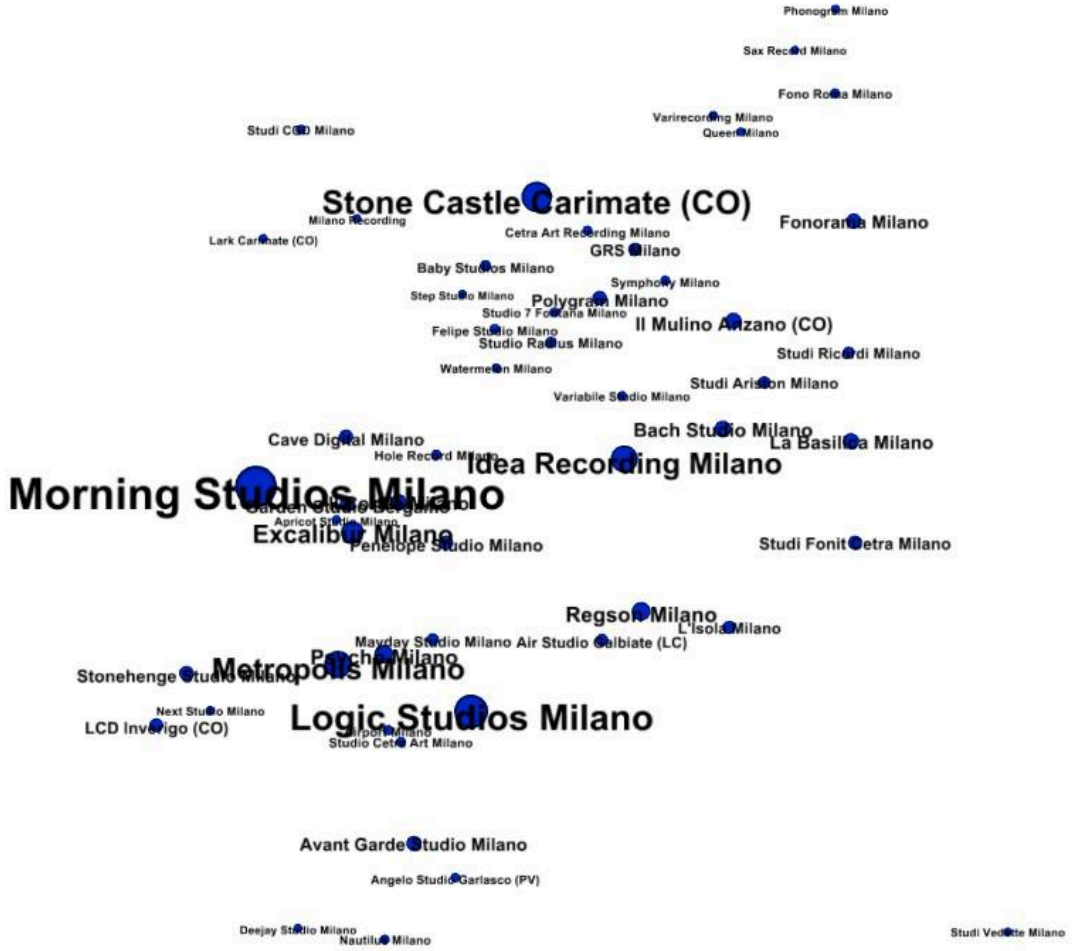


Figura 3.8. Mappatura degli studi milanesi da *Gephi*.



La Figura 3.5 mostra la cartografia della rete milanese estesa alle province di Como, Lecco e Bergamo, crocevia fondamentali per il traffico verso la Svizzera. A Carimate punteranno proprio su questo, oltre che sulla magnificenza del luogo, per pubblicizzare su *Billboard* l'apertura dello Stone Castle, sottolineando la favorevole posizione geografica: «Only 12 miles from Milan and 20 from Lugano and you can get there easily by highway».[215] Oltre ai collegamenti via terra, si punta sempre più a sfruttare quelli aerei, per intercettare gli artisti stranieri in tour: è quanto fanno il bergamasco Garden Studio nei pressi dell'aeroporto di Orio al Serio (Figura 3.6) e, soprattutto, gli studi milanesi di via Quintiliano (CGD, Idea Recording, Morning, Logic)[216] strategicamente collocati nella zona di Linate (Fig. 3.7). Facile notare visivamente come tutto lo schieramento tenda a dirigersi verso la zona sud est della città, in particolare i nodi dal grado maggiore, rappresentati dagli indicatori più scuri.

3.3.2. Roma

Ben diversa l'aria che si respira nella Capitale, dominata dal mastodontico centro della RCA che trova in papa Pio XII un testimonial d'eccezione.[217] Dopo essersi candidata per l'ultima *tranche* del piano Marshall, la casa madre americana — ancora cauta a scommettere sulla fortuna del disco in Italia — aveva temporaneamente piazzato a Roma un piccolo centro di distribuzione dei suoi prodotti elettronici, la Cineonda SRL, progettando poi di stabilirsi a Milano.[218] La Santa Sede, dal canto suo, convergendo sulle prospettive propagandistiche già considerate dagli statunitensi, riteneva per nulla marginale il controllo sulle nuove forme musicali che si preparavano a invadere la Penisola. Attingendo alle casse dello IOR, e con il ligio contributo del governo democristiano, aveva quindi convinto la multinazionale a dirottare su Roma le risorse umane e materiali inizialmente destinate a Milano. La società provvisoriamente chiamata RTI (Radio e Televisione Italiana SPA) era controllata per il 55% dalla RCA americana; per il 30% da Giuseppe Antonino Biondo, suo delegato per l'Italia; per

[215] Dall'inserto pubblicitario di dodici pagine in *Billboard*, 89(22), 15 gennaio 1977.
[216] I Logic Studios dei fratelli La Bionda riescono ad attrarre i Depeche Mode, che vi registrano parte del loro album *Violator* (1989).
[217] Becker, M. (2007), *C'era una volta la RCA. Conversazioni con Lilli Greco*, Roma, Coniglio Editore; Melis, E. (2016), *Storia della Rca. La grande pentola*, a cura di Anna Maria Angiolini Melis ed Elisa De Bartolo, Civitella in Val di Chiana, Zona. Ci si permette di rimandare anche a: Brusco, F. (2025), "RCA Italiana", Deumm Online, New York, Répertoire International de Littérature Musicale. https://deumm.org/deu/stable/594523 (ultimo accesso 4 settembre 2025).
[218] Becker, M. (2007), *C'era una volta la RCA*, cit.; Festuccia, F. (2010), *Do re mi fa sol tabù. La censura nella musica italiana dal dopoguerra a Morgan*, Sovera Edizioni, pp. 66-69.

il 10% dal Vaticano e per il restante 5% dal conte Enrico Pietro Galeazzi, uomo di fiducia del papa al pari di Ennio Melis, giunto a Roma nel 1945 per diventare segretario del Pontefice.[219] Era stato lui a sventare una paventata chiusura della sede italiana già nel 1954, rilanciandola con un piano fondato sulla produzione di "musica leggera" nazionale.[220] Per le registrazioni ci si era appoggiati provvisoriamente agli studi di Radio Vaticana e alle sale già presenti tra via Nomentana e Cinecittà.

Alla fine del 1961 vengono aperti gli enormi studi di proprietà della compagnia, al km 12 di via Tiburtina. Un vero e proprio campus, con ampio parcheggio, uffici dirigenziali, laboratori per la stampa dei master, capannoni e la grande palazzina rossa degli studi: quattro sale in tutto, sovrapposte in verticale su vari piani, con l'insegna RCA ben visibile dal raccordo anulare allora in costruzione. Lo studio A, il più grande, è un'enorme sala di cinquemila metri cubi espressamente concepita per registrare le grandi orchestre; il B, circa la metà, è utilizzato per incidere voci, strumenti, colonne sonore, doppiaggi cinematografici: produzioni minori si svolgono negli studi C e D. Per i provini, inoltre, vengono periodicamente affittate altre sale cittadine lungo la Nomentana: è lì che qualche anno dopo prenderà forma quel laboratorio creativo chiamato Cenacolo. Il sistema della RCA, fortemente centralizzato, è quello collaudato negli Stati Uniti ma ancora inedito in Italia: un impianto polivalente in cui si concentrano tutte le fasi del processo produttivo, dalle incisioni al *mastering* fino alla stampa e allo stoccaggio dei dischi. Senza dimenticare altri spazi fisici per nulla trascurabili dal punto di vista relazionale:

> C'era tutto, la mensa, il bar, il campo da calcio, ed era bello perché stavano tutti lì, andavano proprio lì a passare il tempo. Antonello [Venditti] andava lì, ci faceva sentire i pezzi in studio, capitava Lucio Dalla, era praticamente una sorta di, come si può dire, per me mi sembrava di stare in vacanza ogni volta che andavo lì, capito? Ci si andava anche se non dovevi registrare, perché sapevi che avresti incontrato tutti, si parlava di musica… Una volta ad esempio al bar arrivò De Gregori con la chitarra e suonò dei pezzi di Bob Dylan e noi là a sentirlo. Era proprio bello [...] ti assicuro che si respirava un'aria veramente di grande comunità.[221]

Con il suo imponente stabilimento e una ramificata rete di poteri, la RCA si inserisce in un triumvirato che la vede congiungersi da un lato alla RAI e dall'altro a Cinecittà. Alla committenza audiovisiva delle due istituzioni autoctone fanno riferimento anche lo studio

[219] Rendina, C. (2010), *L'oro del Vaticano*, Newton Compton.
[220] Vita, V. (2019), *Musica solida*, cit., p. 74.
[221] Arturo Stalteri, intervista personale, 9 ottobre 2023.

Quattro Uno al numero 1111 di via Nomentana — iniziativa del produttore Claudio Mattone — e soprattutto gli Ortophonic, tuttora attivi con il nome Forum Music Village e ulteriore segno della RCA sul tessuto discografico cittadino e sul suo paesaggio sonoro e sociale. Alla fine degli anni Sessanta, infatti, Enrico De Melis — responsabile della sezione colonne sonore della casa discografica — viene a sapere della disponibilità di un ampio spazio sotterraneo, proprio sotto la pianta a croce greca della Basilica del Sacro Cuore Immacolato di Maria, in piazza Euclide, cuore sacro e profano del quartiere Pinciano. Il primo a essere informato del progetto è il compositore Bruno Nicolai; dopo di lui vengono interpellati i fonici Sergio Marcotulli e Pino Mastroianni, nonché Armando Trovajoli, il quale a sua volta coinvolge Luis Bacalov, Piero Piccioni ed Ennio Morricone. Il 5 maggio 1970 gli Ortophonic aprono i battenti assieme all'etichetta General Music, che distribuirà parte delle nuove colonne sonore. Grazie agli oltre mille metri quadri di spazio dedicato alla produzione musicale, il nuovo studio sarà annoverato tra i più grandi d'Italia. Nel 1979, scoraggiato dai debiti e dagli investimenti necessari per aggiornare l'equipaggiamento delle sale, Morricone deciderà di lasciare la gestione al fonico Franco Patrignani, il quale guiderà i ribattezzati Forum Studios per oltre vent'anni, accompagnandone il passaggio dall'analogico al digitale prima di cedere il testimone a suo figlio Marco.[222]

In un panorama che vive all'ombra dei giganti, la Roma degli anni Sessanta e Settanta lascia ben poco spazio agli studi indipendenti. La competizione e lo scambio di idee che caratterizzano l'ambiente milanese sembrano praticamente sconosciuti al *milieu* capitolino. Fanno eccezione alcune esperienze come quella degli Chantalain, aperti da Roberto Satti alias Bobby Solo lungo l'Aurelia, fuori dalla congestione metropolitana: un altro artista di successo capace di cogliere i primi segni di una spinta centrifuga per effetto della quale le aree periferiche si popoleranno di nuovi luoghi di creazione musicale. Nei racconti dei testimoni, questa situazione spiccatamente monopolistica si lega a un nutrito filone — non esente da luoghi comuni — sui differenti approcci lavorativi nei due poli principali:

> Ero arrivato al punto di fare due dischi contemporaneamente nello stesso giorno, uno a Roma con Renato Zero [*Artide Antartide* (1981)] e l'altro con Vecchioni a Milano [*Hollywood Hollywood* (1982)]. Per cui prendevo l'aereo alle 6.50 da Linate, arrivavo a Roma, tutto pagato, taxi pagato. Arrivavo alla RCA prima di tutti perché arrivavo alle nove, invece lì c'erano proprio tempi biblici, arrivavano alle 10.00-10.30: "Aò, annamose a fa' un cappuccino", tutto così, no? Poi nel tempo di fare qualcosina fanno: "E annamose a fa' la pasta all'amatriciana…"

[222] https://www.forumstudios.it/it/la-storia/ (ultimo accesso 26 luglio 2025).

> [ride] Insomma, dovevo stare tre giorni e sono rimasto venti giorni lì.[223]

> Gli orari di lavoro di Milano sono diversi da quelli di Roma, sono più tranquilli… intervallo, pranzo, caffé. Ma al di là di questo, da un punto di vista lavorativo anche lo Studio Quattro Uno di Mattone a Roma, quando c'era da lavorare si lavorava, se c'era un lavoro da finire si sforava, magari non come qua a Milano… Poi la differenza è che a Roma hai una città stupenda anche di notte, mentre qui a Milano esci e ti trovi la nebbia [ride].[224]

Non sorprende che in questa dinamica a due si inserisca il proverbiale "terzo incomodo", sottolineando anche da un punto di vista aneddotico la terzietà del circuito emiliano:

> Perché a Bologna si mangia bene, perché il trattamento [...] era di estrema cortesia, cordialità, sembrava di essere in casa. [...] Invece sai, lavorare a Milano era tutto molto impersonale, lavorare a Roma ci volevano vent'anni per fare una cosa che si sarebbe fatta in un mese, [...] c'è il cappuccino alle cinque, c'è il caffè e poi andiamo via.[225]

Altre differenze rispetto a Milano, meno soggettive, emergono dal quadro statistico della rete romana, la cui crescita iniziale si stabilizza dal 1975 al 1989, prima di una nuova impennata durante gli anni Novanta, in termini tanto di ordine quanto di connessioni. Interessante notare la decrescita della densità e il corrispettivo aumento del diametro che, estremamente ristretto nel primo quinquennio, raggiunge il massimo valore nel periodo 1985-1989, durante il quale la distanza media tra due nodi cresce fino a 5,323 gradi, mentre la modularità giunge anch'essa all'apice (0,802). Dal punto di vista delle componenti, i momenti di maggior connessione della rete si registrano all'inizio dell'arco cronologico rilevato e nella prima metà degli anni Ottanta, quando la rete risulta formata da un'unica componente.

[223] Aldo Banfi, intervista personale, 15 marzo 2023.
[224] Pietro Pellegrini, intervista personale, 15 gennaio 2022.
[225] Maurizio Biancani, intervista personale, 21 aprile 2023.

Tab. 3.6. Dati del *network* di Roma suddivisi per intervalli di cinque anni.

	1965-69	**1970-74**	**1975-79**	**1980-84**	**1985-89**	**1990-94**	**1995-99**	**1965-99**
ordine	57	119	159	156	165	232	247	**918**
edges	56	151	187	189	178	357	371	**1489**
densità	0,035	0,022	0,015	0,016	0,013	0,013	0,012	**0,004**
diametro	2	4	4	6	10	8	7	**8**
avg. path length	1,965	2,782	2,878	3,253	5,323	3,968	3,509	**3,747**
grado medio	1,965	2,538	2,352	2,423	2,158	3,078	3,004	**3,244**
componenti	1	2	3	1	2	2	2	**3**
modularità	0	0,448	0,482	0,591	0,802	0,597	0,592	**0,63**

La particolarità del *music world* di Roma si apprezza anche dalla sua cartografia (Figure 3.9-3.10). A parte gli studi RCA e Quattro Uno tra Tiburtina e Nomentana lungo il versante est dell'attuale raccordo anulare, e i periferici Chantalain, Kymotto e Lead, lo sviluppo appare maggiormente concentrato nel centro cittadino. Evidente è anche la spinta verso piccoli raggruppamenti binari, come le coppie The Villa-Fonopoli, Studio 1-Titania, Acquario-Studio 38; ben più denso il *cluster* di studi a nord del Vaticano, illustrati nel dettaglio di Figura 3.9. Una condizione che peraltro trova solo parziale riscontro nella mappatura di Gephi (Figura 3.11): dalla lettura congiunta delle due immagini è facile ipotizzare che i criteri principali per la connessione degli studi romani non vadano ricercati tanto nella prossimità geografica quanto in quella professionale e, in particolare, nei legami con comuni committenze. Si veda, a titolo d'esempio, il caso degli Ortophonic-Forum: all'interno del grafo lo stesso studio di registrazione passa dalla posizione di satellite della RCA — condizione prevalente per tutti gli anni Settanta — a un'accentuata centralità raggiunta dopo il cambio di gestione e di nome, collocandosi all'interno di un'area popolata da altre realtà connesse con il comparto audiovisivo.

Figure 3.9-3.10. Studi di registrazione a Roma e riquadro in dettaglio.

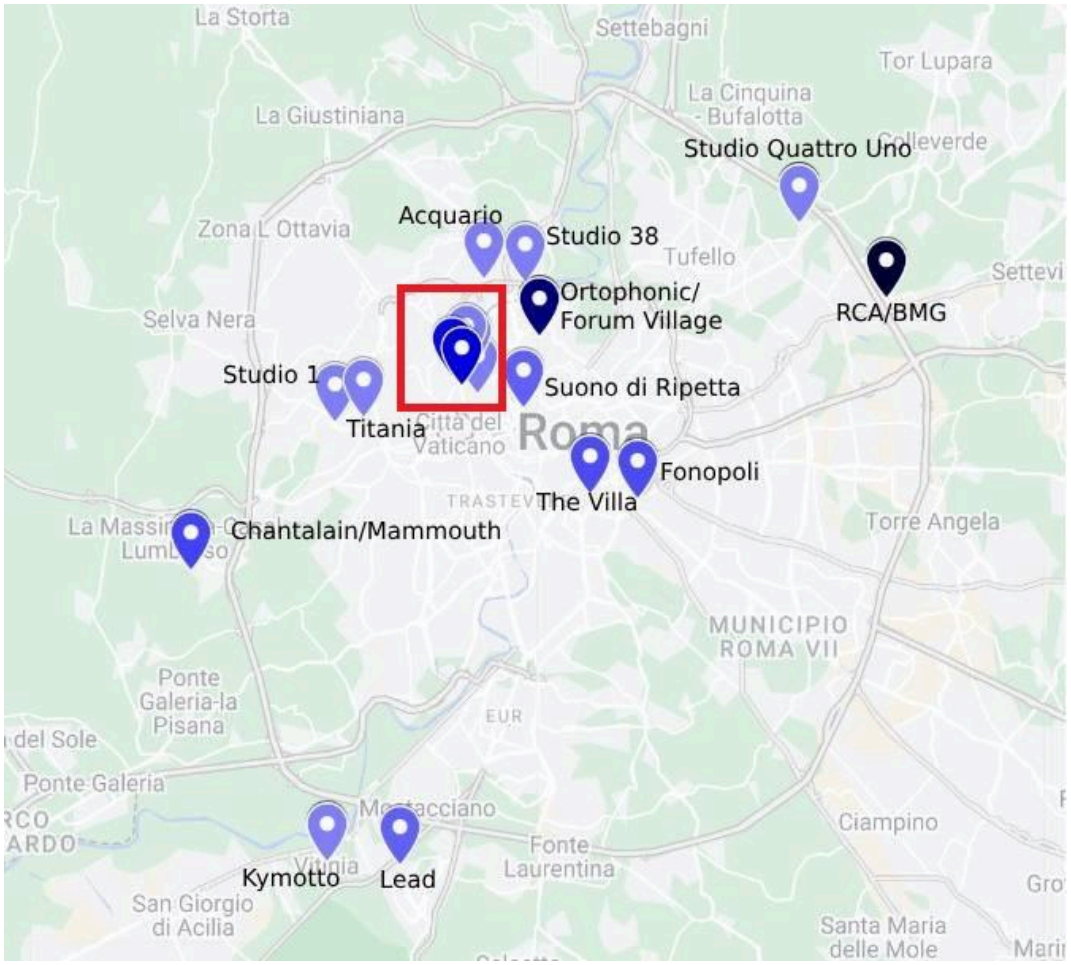
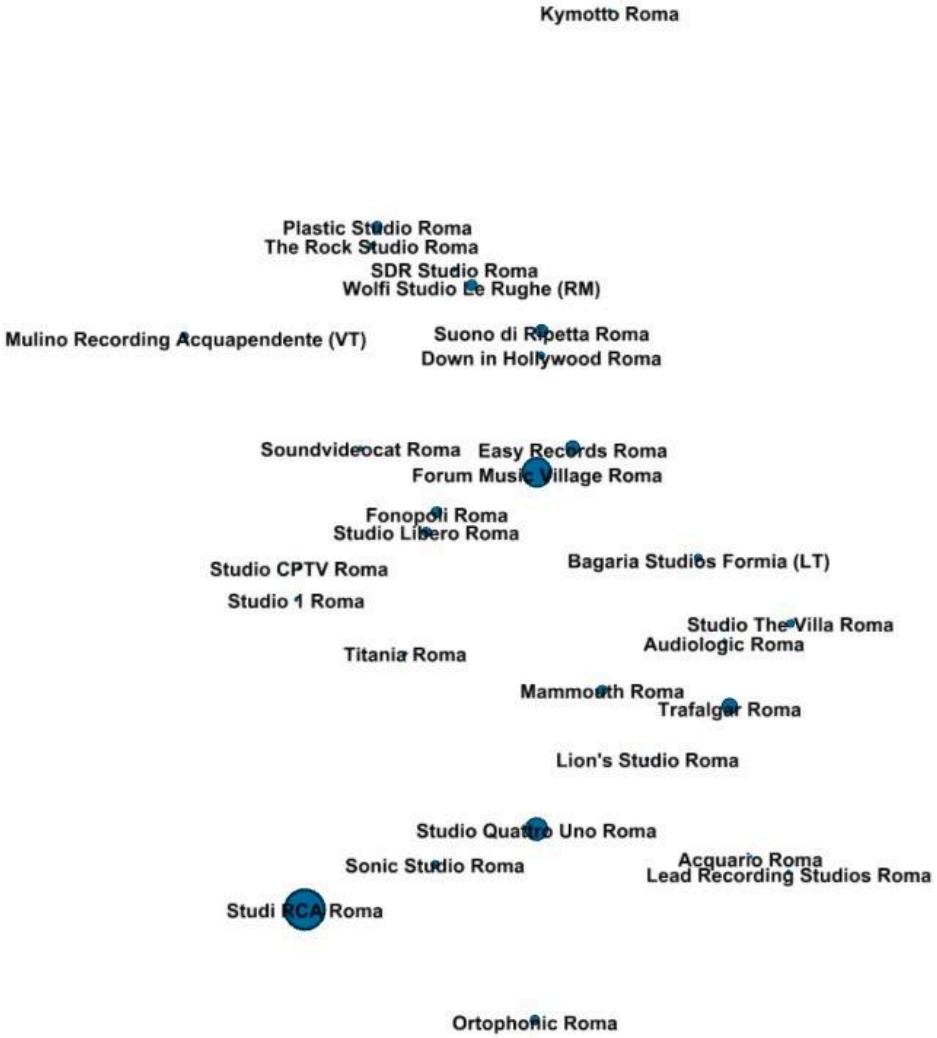




Figura 3.11. Mappatura degli studi di registrazione a Roma, da Gephi.



3.3.3. Bologna

È solo dalla fine degli anni Settanta che l'Emilia-Romagna inizia a sviluppare una sua rete di studi di registrazione, anche in virtù di una congiuntura economica in cui il ribasso dei costi della tecnologia di studio si accompagna a una situazione immobiliare ben più favorevole rispetto a Roma e a Milano. Soprattutto, dal punto di vista socioculturale, sono gli anni in cui fiorisce un *milieu* alimentato dal DAMS, dalle radio libere e dai centri sociali legati al Movimento del '77. Come sempre accade, sotto un'apparente faglia agiscono sotterranee continuità, che in questo caso raccontano di caratteristici intrecci tra tradizione e innovazione, al crocevia tra professione e stile musicale:

> Nelle sale da ballo emiliane, da Modena in giù non si faceva quello che si faceva da Reggio Emilia in su, che erano Jimi Hendrix, la musica inglese con chitarra, basso e batteria. Noi c'avevamo, c'era Mingardi, Gildo Fattori, Pier Filippi con tre fiati, i pezzi erano Wilson Pickett, Otis Redding, Aretha Franklin, i Temptation. [I fiati] erano già nei gruppi di liscio, nelle orchestre da ballo, quindi si son trasformati aggiornandosi, e noi suonavamo da ragazzini con questi gruppi qua. Quindi siamo andati a Milano con un'altra impostazione, anch'io avevo proprio un'impostazione tecnica diversa.[226]

È in questo vivace ecosistema che i nuovi studi emiliani cercano di radicarsi, offrendo ai nodi più centrali della rete musicale — in particolare performer e produttori — ambienti creativi "a chilometro zero".

> Ero sempre fuori casa, il che era una gran senso di colpa, perché avevo una moglie giovane, un figlio piccolo, e cosa faccio? Io sono qua a equalizzare la cassa a Carimate? E sento dire, "ma sai che stanno aprendo uno studio a Bologna, dei ciechi?". Sentivo questa parola… "Ciechi? Ma dove?", "Mah, in via Schiavonia". Insomma, si erano messi insieme due, tre amici non vedenti, che venivano dalla scuola, dall'istituto Cavazza, lì, dei ciechi, così, e stavano facendo uno studietto. Ma cazzo, uno studietto a Bologna? Io sapevo che non c'era un cazzo a Bologna. Aspetta, che vengo. [...] C'era un certo Vasco Rossi che stava registrando una canzone dal titolo *Albachiara*.[227]

[226] Ellade Bandini, intervista personale, 23 maggio 2023.
[227] Celso Valli, intervista personale, 2 ottobre 2023. Il celebre brano di Vasco Rossi, dall'album *Non siamo mica gli americani!* (Lotus Records), viene registrato tra novembre e dicembre 1978. Valli sottolinea inoltre la centralità di Lucio Dalla per tutta la rete bolognese: «In quell'epoca lì, Lucio Dalla, che abitava a Roma, decide di tornare a Bologna. Molti sono tornati a Bologna perché c'era la Fonoprint [...] e perché Lucio Dalla è tornato a Bologna. Certo che sono pesci piloti, se ci torna fra' cazzo, non ci torna nessuno!».

Si tratta del nucleo originario degli studi Fonoprint, nome scelto per esprimere il concetto di "stamperia musicale". È un semplice appartamento, messo a disposizione da uno dei soci, ma già attrezzato di tutto punto:

> Troviamo le macchine in maniera rocambolesca, grazie a un *leasing* non pagato da una sala di registrazione romagnola. Mixer argentini, casse Telefunken, registratori Studer 8 tracce, microfoni Neumann, roba della Madonna. Iniziamo a lavorare, con doppiaggi, cassette e altro. Conosciamo Celso Valli e Mauro Malavasi, e cominciamo a farci un nome. [...] Alla fine del '78 decidiamo che quello studio così improvvisato ci andava stretto, poi avevamo dei grossissimi problemi con i rumori per il condominio e altre cose, quindi cerchiamo un altro posto. [...] Io nel mio studio lì avevo anche riunito un *tot* di musicisti, questi miei musicisti suonano all'interno di un disco di Vasco che io registro anche, da lì conosciamo anche i musicisti di Dalla e attraverso la conoscenza dei musicisti di Dalla, Giovanni Pezzoli diventa prima mio socio, poi socio Fonoprint e noi troviamo questa dritta per via de' Coltelli. È un garage da ristrutturare anche quello lì però con passo carraio, che per noi era indispensabile e lì facciamo finalmente un'insonorizzazione. [...] Ci inventiamo delle cose leggendole sui libri e sulle riviste che allora io andavo a comprare, le uniche riviste straniere che parlavano di studi di registrazione le trovavi in stazione, l'edicola della stazione era l'unica che importava le riviste in inglese, *Studio Sound*, tutte quelle lì. [...] Avevamo bisogno di capitali e troviamo un contratto con un produttore americano, caraibico [...] che ci sovvenziona, ci dà in anticipo 15 milioni, con i quali noi riusciamo a fare un *leasing* e comprare delle macchine che non esistevano in Italia in quel momento lì e che vengono importate solo ed esclusivamente per noi, un mixer MCI che allora era una cosa che qui non si era mai vista e un registratore 24 tracce sempre americano. Li mettiamo lì dentro e siamo gli unici italiani ad avere queste macchine qua che erano molto *rock and roll*, proprio, il suono era proprio quello.[228]

A metà degli anni Novanta, sempre per intercessione di Lucio Dalla, gli studi si sposteranno nella sede attuale, tra le mura di un convento del XV secolo in via Bocca di Lupo. Per l'equipaggiamento tecnologico e l'allestimento acustico si deciderà, d'accordo con la ADG, di replicare integralmente lo studio 3 di Abbey Road appena ristrutturato dalla stessa azienda di progettazione: «Lo trasportiamo pari pari e lo rifacciamo qua con le nostre dimensioni, con le nostre possibilità».[229]

---

[228] Maurizio Biancani, intervista personale, 21 aprile 2023.
[229] *Ibidem.*

Nel frattempo, dal 1979 opera a Modena l'Umbi Studio — poi Maison Blanche — di Umberto Maggi, ex bassista dei Nomadi. Altre realtà indipendenti dalle case discografiche trovano terreno fertile all'interno del pur ristretto circuito bolognese: lo studio privato di Mauro Malavasi e il Chorus in centro città; il Medicina, nell'omonimo comune a nord-est del capoluogo; gli Heaven Studios a Rimini, i quali ampliano la rete fino alla costa adriatica. Tra 1990 e 1994 l'espansione prosegue percorrendo la via Emilia verso ovest: se nel centro di Bologna si aggiunge il Clock Studio e alle porte di Modena apre il Santanna di Castelfranco Emilia, nuovi luoghi destinati a una futura centralità sono il Pick Up di Reggio Emilia e soprattutto l'Esagono di Rubiera — al confine tra le province di Reggio e Modena — che lega le sue fortune iniziali a Luciano Ligabue. Ulteriori sviluppi periferici si avranno nel quinquennio conclusivo, con nuove strutture aperte a Correggio, Cento e Forlì.

Tab. 3.7. Dati del *network* di Bologna suddivisi per intervalli di cinque anni.

	1965-69	**1970-74**	**1975-79**	**1980-84**	**1985-89**	**1990-94**	**1995-99**	**1965-99**
ordine	-	-	-	78	189	289	411	**832**
edges	-	-	-	78	262	384	568	**1288**
densità	-	-	-	0,026	0,015	0,009	0,007	**0,004**
diametro	-	-	-	4	6	6	8	**8**
avg. path length	-	-	-	2,904	3,303	3,65	3,603	**3,353**
grado medio	-	-	-	2	2,772	2,657	2,764	**3,096**
componenti	-	-	-	1	1	1	1	**1**
modularità	-	-	-	0,477	0,525	0,597	0,632	**0,538**

In ragione del tardivo ingresso nel computo dei dati, la rete facente capo a Bologna propone uno sviluppo ancor più serrato rispetto a quello dei due poli concorrenti. L'aspetto saliente è il fatto che essa si sia articolata costantemente attorno a una sola componente, segno di un'elevata e duratura connessione tra i vari nodi, indipendentemente dalla crescita di ordini e *edges*. Conta sicuramente il fatto che, nonostante un ordine comparabile a quello di Milano alla fine del periodo analizzato, i *foci* attorno ai quali si sviluppa la produzione discografica

tra Bologna, Modena e le aree circostanti sono meno numerosi di quelli del polo milanese (10 contro 15 negli ultimi cinque anni) e maggiormente connessi già in partenza, quasi emanazione diretta gli uni degli altri. Gli interlocutori concordano infatti su una sorta di gemmazione degli spazi cittadini all'interno della rete Fonoprint, la quale si interseca con quella degli Umbi Studios dando vita a un modello in cui la dimensione cooperativa appare decisamente più importante di quella competitiva:

> Qui in Emilia siamo stati precursori: invece di farsi la guerra come succedeva [...] a Milano, dove c'era una specie di guerra fredda, [...] "quel fonico lì io non lo prendo perché è stato là", cioè dei lavori di questo genere… Qui a Bologna per esempio noi avevamo dei rapporti con i nostri vicini, perché Malavasi aveva aperto il suo studio in via Laura Bassi, [...] ma principalmente con la Maison Blanche e con Maggi. [...] Quando qua era pieno si andava a registrare là, o al contrario lui ci mandava della gente: questo rapporto di collaborazione è servito enormemente ad aumentare il giro dei musicisti, dei dischi e di tutto il resto. I produttori che lavoravano qua registravano anche là. [...] Ma poi non solamente quegli studi lì, anche studi come quello a San Marino, altri studi vicini a noi con i quali c'erano dei rapporti di collaborazione.[230]

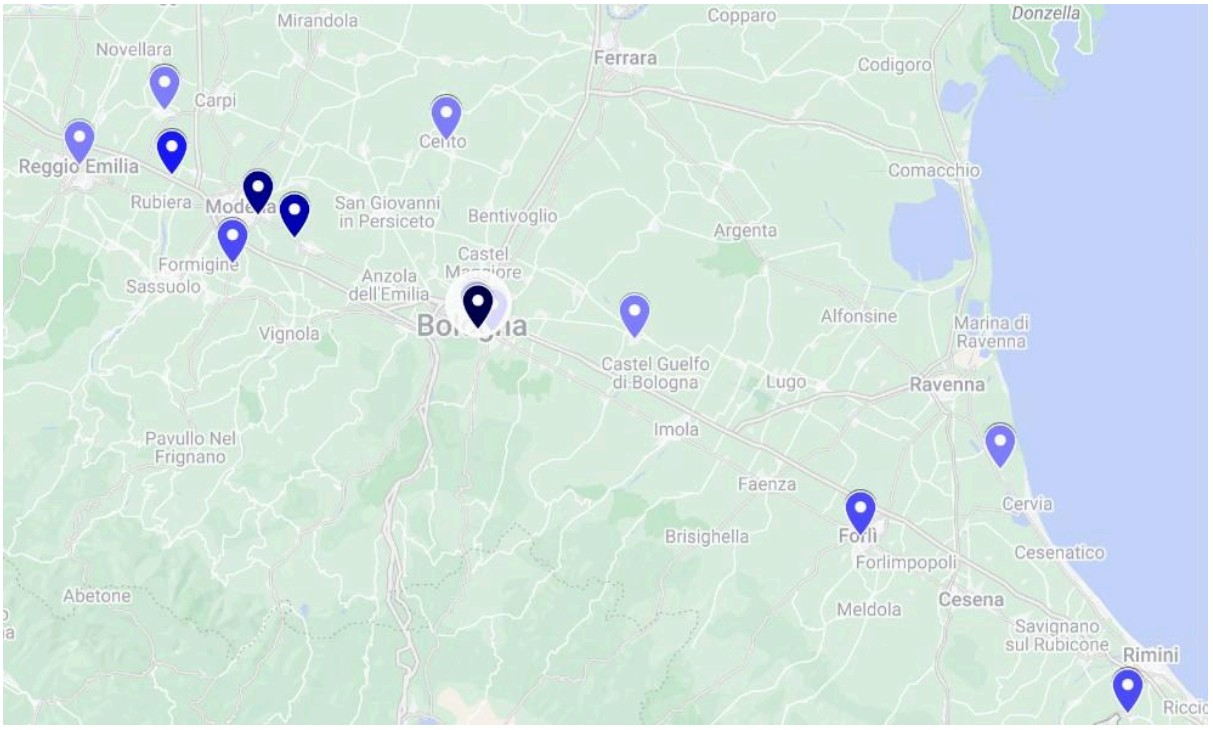
Il sempre crescente diametro della rete, tuttavia, letto in parallelo con l'altrettanto costante incremento della modularità e dell'*average path length*, dimostra come anche per questo *network* la distanza media tra i nodi tenda col tempo ad aumentare inesorabilmente. Come per Milano e Roma, la mappa geografica (Figure 3.12-3.13) precisa visivamente le tendenze locali, evidenziando quanto la via Emilia faccia da solco per la collocazione della stragrande maggioranza degli studi appartenenti alla rete. All'interno delle mura di Bologna, i Fonoprint optano per una posizione sempre meno centrale,[231] logisticamente favorevole per le comunicazioni e gli spostamenti ancora oggi, dopo che gli studi sono stati oggetto di una parziale musealizzazione da parte del Comune di Bologna. Più in generale, siamo di fronte a un modello di relazione con lo spazio cittadino differente rispetto a quello soggiacente alle reti di Milano e Roma; non è soltanto l'ovvia diversità delle tre aree urbane a dettare queste sovrapposizioni tra mappature geografiche e musicali ma, come ormai evidente, è l'estrema complessità delle relazioni sociali e l'interazione tra agenti umani e materiali a svolgere alternativamente il ruolo di sfondo e di figura all'interno dei paesaggi musicali cittadini.

---

[230] *Ibidem.*

[231] Da via Schiavonia a via de' Coltelli, posizione prevalente per il periodo preso in esame e alle cui coordinate fa riferimento la Figura 14, prima del successivo trasferimento nell'attuale sede di via Bocca di Lupo.

Figure 3.12-3.13. Cartografia della rete emiliana e dettaglio di Bologna.



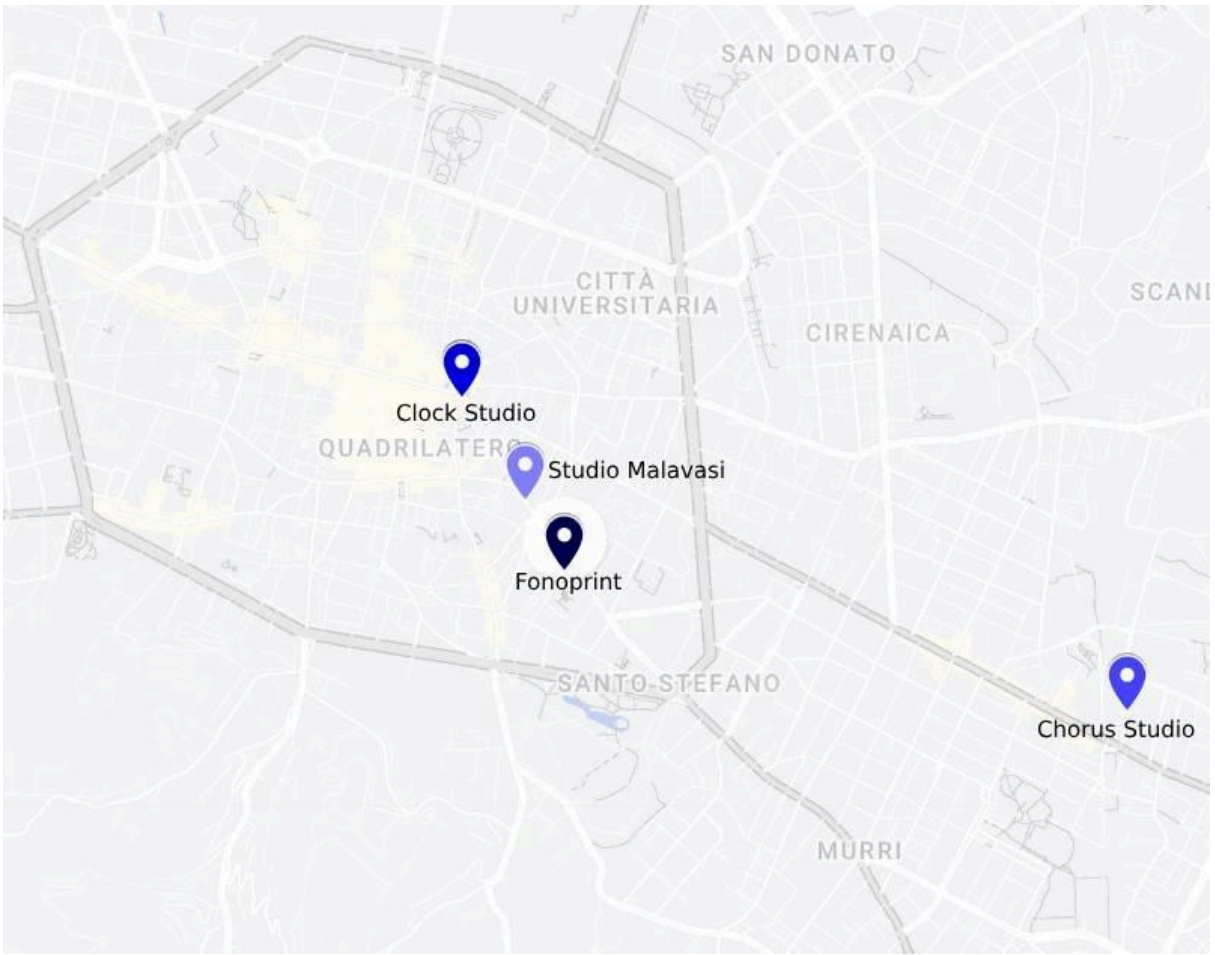


Figura 3.14. Mappa degli studi bolognesi da *Gephi*.



Intensificando l'utilizzo degli strumenti di mappatura, l'analisi proposta in questo capitolo cerca di tracciare nuove prospettive modificando il punto di partenza. Eleggere gli studi di registrazione a sorgenti delle connessioni consente infatti di scendere nel dettaglio dei tre poli discografici italiani, mettendo ulteriormente in evidenza la complessità delle reti. In questo scenario, il concetto di *music world* conferma la sua idoneità a esprimere le implicazioni di tale complessità sugli stessi luoghi della produzione, intesi come spazi di interazione.

Alla luce delle analisi proposte, gli studi di registrazione emergono come spazi cruciali per comprendere le dinamiche territoriali della produzione musicale. La loro presenza capillare nelle aree urbane — unitamente alla capacità di attrarre, organizzare e stratificare reti professionali — li rende snodi fondamentali non solo per la mappatura geografica della nostra discografia, ma per la comprensione stessa del rapporto tra musica e spazio urbano.

Una relazione, l'ennesima, che in ambito anglosassone ha da tempo sancito l'idea che la popular music debba essere contestualizzata all'interno di una cornice in cui le questioni sociali sono fondamentalmente geografiche, mettendo in primo piano gli aspetti spaziali della produzione, della circolazione e della ricezione musicale.[232] Ciò permette di superare la concezione della musica come espressione autonoma in grado di resistere alle costrizioni sociali e spaziali, dalla quale è disceso l'annoso agonismo tra altri due concetti, anch'essi da inquadrare in un nuovo paradigma:

> In such dichotomies, roughly speaking, "space" represents coercive forces of social constraint, for instance, the social inequalities of so-called globalization, or the homogenizing structures of the shopping mall and service-industry employment. In the context of scholarship that is critical of capitalism and cultural domination, therefore, space acquires a generally negative force. Against the negative value of space, "place" then assumes a liberatory force in this dichotomy, representing the ways in which people and their expressive cultures revalidate localities, create symbolic attachments, and reaffirm the importance of their specific and unique corners of the world. Place, in other words, becomes, in this most common rubric of analyses, the model of liberatory resistance to space.[233]

Anche uno sguardo fondamentalmente retrospettivo, come quello qui adottato, non può fare a meno di cogliere in tali apparenti contrapposizioni — spazio-luogo, globale-locale — altri confini tutt'altro che netti. Senza giungere all'estremo opposto di un totale annullamento delle differenze, riaprire le stanze degli studi di registrazione significa anche riconoscere zone di intersezione funzionali alla logica del capitalismo culturale, nelle quali ogni "luogo" è anche "spazio" produttivo e ogni spazio si carica di valore simbolico: «In other words, to oversimplify for a moment, the global is, in fact, the same as the local; space becomes place».[234] In questo senso, gli studi di registrazione si pongono a cavallo della soglia: da un lato rispondono a logiche spaziali sovralocali, legate ai flussi di capitale, alle politiche industriali e alla razionalizzazione tecnica del lavoro culturale; dall'altro, sono luoghi attraversati da memorie, pratiche, affettività e identità condivise. A maggior ragione in un

[232] Swiss, T., Sloop, J. e Herman, A. (a cura di) (1998), *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Malden, MA, Blackwell; Whiteley, S., Bennett, A. e Hawkins, S. (a cura di) (2004), *Music, Space, and Place: Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot, Ashgate; Leyshon, A., Matless, D. e Revill, G. (a cura di) (1998), *The Place of Music*, New York, Guilford; Connell, J. e Gibson, C. (2002), *Soundtracks: Popular Music, Identity, and Place*, New York, Routledge; Krims, A. (2007), *Music and Urban Geography*, Milton Park, Taylor and Francis.
[233] Krims, A. (2007), *Music and Urban Geography*, cit., p. 32.
[234] Ivi, p. 35.

contesto come quello italiano, segnato da una polarizzazione urbana che non impedisce la commistione tra le varie sottoreti.

Tutto ciò sollecita almeno due temi di riflessione. Da un lato, ci spinge a interrogarci sui limiti strutturali delle reti analizzate: fino a che punto il modello osservato rappresenta una fisiologica espansione dei mondi musicali, e in che misura la rivoluzione digitale ha ridefinito in profondità le modalità di produzione e collaborazione? Dall'altro induce a chiederci, con Negus, «how is a sense of physical space (nation, town, room) represented, conveyed and experienced?»:[235] nel nostro caso, in che modo lo spazio influenza il prodotto discografico ed è in esso rappresentato? Rispondere a questa domanda richiede come condizione propedeutica il definitivo superamento delle tradizionali visioni della creatività, ricomponendo anche per quest'ultimo concetto una prospettiva sistemica in grado di sovrapporsi a quelle fin qui ottenute e di riconnetterle alle opzioni artistiche praticate negli stessi spazi al centro della ricerca.

[235] Negus, K. (1996), *Popular Music in Theory: An Introduction*, London, Polity, p.183.

4. Modelli di creatività in azione

4.1. Il paradigma socioculturale e il *systems model of creativity*

La visione romantica della creatività si è pervicacemente radicata nei discorsi sulla produzione culturale, traducendo in chiave individualistica l'idea cristiana di ispirazione divina e trovando rinnovato vigore nella vasta letteratura biografico-mitologica sulla popular music contemporanea. L'artista, dalla sua zona grigia tra i campi dell'autorialità e della performance, gode di indiscussa centralità in quanto genio individuale, coscienza del mondo, se non addirittura — secondo le prime prospettive bio-antropologiche[236] — fortunato erede di un eugenetico corredo di capacità creative. Più che di teorie si tratta di miti, «imaginative constructions, whose function is to express the values, assuage the fears, and endorse the practices of the community that celebrates them».[237] Per quanto immaginarie, simili costruzioni continuano a dettare l'agenda nella mediatizzazione dell'artista, della sua figura e delle sue proprietà creative.

Eppure, negli stessi anni che suggellavano l'ascesa dei nuovi "uomini illustri" della popular music globale, un approccio scientifico alla creatività iniziava a gettare le basi. Sin dal 1949, l'Institute of Personality Assessment dell'Università della California si era adoperato in una ventennale sequenza di test della personalità condotti su un vasto campione di soggetti, evidenziando l'incidenza di tratti quali indipendenza, energia, capacità decisionale, attitudine al rischio e alla complessità.[238] In sostanza, però, l'immagine del genio individuale veniva confutata sulla base di requisiti altrettanto personali, non contestualizzati in una più ampia dimensione socioculturale.

Nel corso della seconda metà del Novecento le ricerche sulla creatività avrebbero a lungo risentito della contrapposizione tra psicologia cognitiva e comportamentale. Nell'ambito della prima, lo studio dei processi mentali si sarebbe ramificato in due branche: *idealist theory*, di

---

[236] Cfr. Galton, F. (1869), *Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences*, London, Watts and Co.
[237] Boden, M. (2004), *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Psychology Press, p. 14.
[238] MacKinnon, D.W. (1978), "What Makes a Person Creative?", in Id. (a cura di), *In Search of Human Effectiveness*, New York, Universe Books, 178-186.

ispirazione crociana, secondo la quale la creatività è un atto da cui si genera un'idea che non necessita di essere condivisa o implementata; *action theory*, che al contrario avrebbe imposto condivisione, valutazione, accettazione o rifiuto.[239] Alla seconda corrente si sarebbe legata la *stage theory* elaborata da Wallas sulla base di un modello quadripartito composto dalle fasi di preparazione, incubazione, illuminazione e verifica,[240] foriero di numerosi sviluppi fondati sui medesimi principi.[241] La tradizione comportamentale, dominante fino agli anni Sessanta, avrebbe invece concentrato la sua attenzione sull'analisi quantitativa dei processi produttivi: così come l'intelligenza, misurabile in termini di QI, la creatività come emissione di comportamenti nuovi e funzionali sarebbe stata a lungo concepita come facoltà intrinseca dell'individuo, seppur in misura variabile a seconda dei soggetti: ancora una volta, «working under many of the same assumptions as those they criticized, this intensive period of research did little to alter the fundamental belief that creativity is located in the individual».[242]

L'elemento innovativo su cui invece queste prospettive avrebbero mostrato convergenze, spostando l'accento dall'atto agli attori, è la capacità delle "personalità creative" di identificare problemi rilevanti e porre questioni pertinenti all'interno di ambiti specifici: «Highly creative people tend to be creative in one specific domain: it takes a lot of experience, knowledge and training to be able to identify good problems».[243] Tale attributo, tuttavia, non può derivare da una mera predisposizione innata, psichica o biologica che sia: esso necessita di essere sviluppato attraverso l'immersione e il conseguente accumulo di esperienza in un particolare ambito creativo. All'interno di quest'ultimo, le pur indispensabili qualità soggettive sono inevitabilmente parte di una complessa interazione tra l'individuo e quelle reti sociali su cui si è focalizzata la prima parte di questa ricerca.

---

[239] Sawyer, K. (2000), "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood and the Aesthetics of Spontaneity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 149-161.

[240] Wallas, G. (1976), "Stages in the Creative Process", in Rothenberg, A. e Hausman, C. (a cura di), *The Creativity Question*, Durham, NC, Duke University Press (ed. or. 1926), 69-73. Secondo l'autore, la preparazione è la fase nella quale ci si immerge in un problema o in un insieme di problemi; l'incubazione quella del pensiero inconscio; l'illuminazione rappresenta il momento dell'intuizione in cui il prodotto del pensiero inconscio irrompe nella coscienza; la verifica, infine, porta all'elaborazione dell'intuizione.

[241] Tra i principali, si vedano i seguenti contributi: Gordon, W.J.J. (1961), *Synectics: The Development of Creative Capacity*, New York, Harper & Row; Bransford, J.D. e Stein, B.S. (1984), *The Ideal Problem Solver*, New York, W.H. Freeman; Isaksen, S.G., Dorval, K.B. e Treffinger, D.J. (2000), *Creative Approaches to Problem Solving: A Framework for Change*, Buffalo, Creative Problem Solving Group; Kelley, S. (2001), "Demonstrative Concepts and Experience", *Philosophical Review*, 110, 397-420; Scott, G., Leritz, L.E. e Mumford, M.D. (2004), "The Effectiveness of Creativity Training: A Quantitative Review", *Creativity Research Journal*, 16, 361-388; Sternberg, R. (a cura di) (1999), *Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press; Sawyer, K. (2012), *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, Oxford, University Press.

[242] Fulton, J. e Paton, E. (2016), "The Systems Model of Creativity", in McIntyre P., Fulton, J. e Paton, E. (a cura di), *The Creative System in Action: Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave MacMillan, 27-46, p. 27.

[243] Sawyer, K. (2012), *Explaining Creativity*, cit., p. 62.

È all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso che vengono poste le premesse del paradigma socioculturale e sistemico ancora oggi prevalente negli studi sulla creatività. Mentre le ricerche di Perkins e Amabile propongono analisi empiriche raccogliendo testimonianze dirette di soggetti coinvolti in compiti creativi,[244] Bastick aggiorna la *stage theory* di Wallas sintetizzando preparazione, incubazione e illuminazione in un'unica fase, detta intuizione: «A nonlinear processing of global multicategorised information»[245] basato sugli input ricevuti e sulla loro elaborazione. L'obiettivo è appunto quello di superare la linearità del precedente modello adottandone uno sistemico. Merito principale di questo impianto teorico è il riferimento a elementi contestuali quali *domain* e *field*, fino a quel punto trascurati nel vano tentativo di identificare attributi creativi efficaci in qualsiasi ambito. All'idea di creatività come pratica collettiva contribuiscono i contemporanei studi di Wolff e Becker sulla produzione culturale. La prima — postulando l'interconnessione tra la creazione individuale e il contesto sociale, politico ed economico — interpreta l'artefatto artistico come «the complex product of economic and ideological factors, mediated through the formal structures of the text (literary or other), and owing its existence to the particular practice of the located individual».[246] Becker, di cui si è già esposto il concetto di *art world*, anticipa la centralità delle convenzioni sociali che le successive teorie includeranno nell'area del dominio: «People who cooperate to produce a work of art usually do not decide things afresh. Instead they rely on earlier agreements now become customary, agreements that have become part of the conventional way of doing things in art».[247]

In quella che rischia di configurarsi come antitesi tra opposti riduzionismi — psicologici da un lato, socioculturali dall'altro — il riconoscimento di una creatività fondata sull'indispensabile coesistenza di proprietà individuali e collettive è sostenuta dai cosiddetti modelli di confluenza.[248] Ciò che accomuna tale ampio gruppo di ricerche è l'idea che non sia possibile ridurre la creatività a un'unica tipologia né a un'unica causa; al contrario, la

---

[244] Perkins, D. (1981), *The Mind's Best Work*, cit.; Amabile, T. (1983), *The Social Psychology of Creativity*, cit.
[245] Bastick, T. (1982), *Intuition: How We Think and Act*, Chichester UK, John Wiley and Sons, p. 215.
[246] Wolff, J. (1981), *The Social Production of Art*, cit., p. 139.
[247] Becker, H.S. (1982), *Art Worlds*, cit., pp. 28-29.
[248] Amabile, T. (1983), *The Social Psychology of Creativity*, cit.; Id. (1996), *Creativity in Context*, Boulder, Westview Press; Gruber, H.E. (1988), "The Evolving System Approach to Creative Work", cit.; Csikszentmihalyi, M. (1988), "Society, Culture and Person: A Systems View of Creativity", cit.; Id. (1990), "The Domain of Creativity", cit.; Id. (1997), *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, cit.; Sternberg, R. e Lubart, T. (1992), "Buy Low and Sell High: An Investment Approach to Creativity", cit.; Weisberg, R. (1993), *Creativity: Beyond the Myth of Genius*, cit.; Feldman, D., Csikszentmihalyi, M. e Gardner, H. (1994), *Changing the World*, cit.; Dacey, J. e Lennon, K. (1998), *Understanding Creativity*, cit.; Sternberg, R. e Lubart, T. (1999), "The Concept of Creativity", in Sternberg, R. (a cura di), *The Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 3-15; Simonton, D.K. (2003), "Creative Cultures, Nations and Civilisations: Strategies and Results", cit.

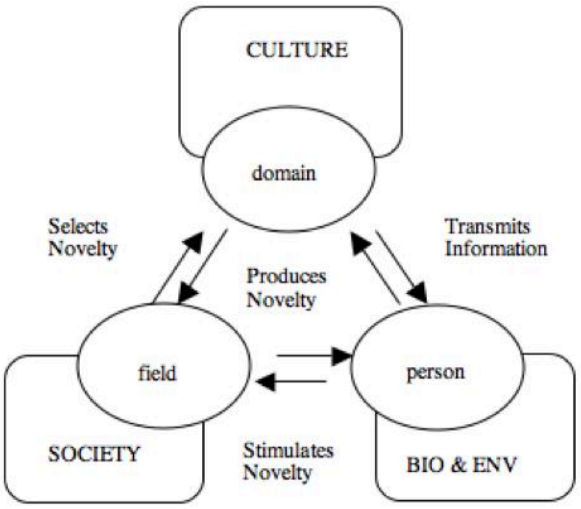
produzione di qualsiasi novità di valore sarebbe il risultato di una necessaria convergenza di fattori. Amabile li individua nella motivazione intrinseca, nelle competenze rilevanti in un dominio specifico e nelle capacità creative,[249] costituite da «an implicit or explicit knowledge of heuristics for generating novel ideas (e.g., using analogies), and a conducive work style — including, importantly, an orientation toward working hard. [...] These elements depend on training, experience in idea generation, and personality characteristics».[250] Dacey e Lennon enumerano cinque fattori: caratteristiche biologiche; tratti della personalità (quali la tolleranza all'ambiguità e la propensione al rischio); proprietà cognitive che presentano associazioni remote e pensiero divergente; circostanze microsociali, quali le relazioni familiari e il luogo in cui si vive; condizioni macrosociali, che possono comprendere gli ambienti politici, legali, educativi, religiosi ed etnici in cui opera il creatore.[251] Analogamente, secondo il modello di investimento di Sternberg e Lubart, la creatività richiede la confluenza di sei risorse distinte ma interconnesse: «Intellectual abilities, knowledge, styles of thinking, personality, motivation and environment».[252]

All'interno di questo filone di studi, lo schema che ha avuto le ricadute più significative — e che in questa sede sarà assunto come paradigma assieme alle sue successive elaborazioni — è certamente quello elaborato da Csikszentmihalyi come *systems model of creativity*, composto da tre elementi: «A culture that contains symbolic rules, a person who brings novelty into the domain, and a field of experts who recognise and validate the innovation».[253] Il modello di Figura 4.1 è impostato su relazioni dinamiche di causalità circolare: ognuno dei tre sistemi — persona, campo e dominio — influenza gli altri e ne è a sua volta influenzato. Affinché la creatività possa verificarsi è quindi necessario uno specifico dominio di riferimento, elemento culturale inteso come «set of symbolic rules and procedures»[254] da acquisire attraverso l'esperienza, prima di potervi apportare innovazioni; queste ultime vengono prodotte dall'individuo e presentate al campo, l'elemento sociale che detiene la conoscenza del dominio e ha il compito di esprimere il giudizio sull'ammissibilità e l'originalità dell'innovazione proposta. La creatività, in sostanza, è concepita come generazione di innovazioni in uno specifico sistema.

---

[249] Amabile, T. (2001), "Beyond Talent: John Irving and the Passionate Craft of Creativity", *American Psychologist*, 56(4), 333-336.
[250] Ivi, p. 334.
[251] Dacey, J. e Lennon, K. (1998), *Understanding Creativity*, cit., pp. 10-11.
[252] Sternberg, R. e Lubart, T. (1999), "The Concept of Creativity", cit., p. 11.
[253] Csikszentmihalyi, M. (1997), *Creativity*, cit., p. 6.
[254] Ivi, p. 27.

Figura 4.1. Il *systems model of creativity* secondo l'elaborazione di Csikszentmihalyi.[255]



In quanto modello complesso, non lineare e — come vedremo — scalabile, il *systems model* ha il vantaggio di essere applicabile a qualsiasi tipo di pratica creativa, realizzando il principio espresso dal suo ideatore: «To abandon the Ptolemaic view of creativity, in which the person is at the centre of everything, for a more Copernican model in which the person is part of a system of mutual influences and information».[256]

Il punto di vista di Csikszentmihalyi mostra evidenti punti di tangenza con le idee di Bourdieu sulla produzione culturale, come già notato da Sawyer[257] che, ridefinendo il modello sistemico in termini di approccio socioculturale, estende la definizione originaria di dominio includendovi le opere di creazione accettate dal campo e concettualizzandolo in maniera affine al *field of work* di Bourdieu, ossia l'insieme di strumenti di un'area di produzione culturale, incluse struttura e forma delle opere completate fino a quel momento. La stessa definizione di cultura avanzata dallo studioso francese — «A space for possibles, that is an ensemble of probable constraints which are the condition and the counterpart of a set of possible uses»[258]— ben si accorda al concetto di dominio come insieme di possibilità, regole e procedure che l'individuo deve interiorizzare fino a trarne l'ingrediente essenziale per le proprie innovazioni: «Creativity researchers think of the domain as a kind of creativity

[255] Csikszentmihalyi, M. (1999), "Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity", in Sternberg, R. (a cura di), *Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 313-35, p. 315.
[256] Id. (1988), "Society, Culture and Person: A Systems View of Creativity", cit., p. 336.
[257] Sawyer, K. (2012), *Explaining Creativity*, cit.
[258] Bourdieu, P. (1996), *The Rules of Art*, cit., p. 235.

language. Of course, you have to learn a language before you can talk; it's impossible to communicate without sharing a language. In the same way, it's impossible to create anything without the shared conventions of a domain».[259] Operando necessariamente in questo quadro di convenzioni, rappresentazioni e nozioni preesistenti, il pensiero originale è tale soltanto in riferimento al passato, cosicché la creatività unisce novità e valore, tradizione e innovazione.

Pur perdendo la centralità assoluta riservatagli dalle concezioni classiche, l'individuo resta comunque un elemento saliente all'interno del *systems model* di Csikszentmihalyi. Proprietà, attributi e background personali — situazione socioeconomica familiare, istruzione, accesso alle risorse e tutto ciò che McIntyre chiama succintamente «nature, nurture and access»[260] — sono fattori necessari per accedere al campo e al dominio, seppur non sufficienti per attivare la pratica creativa. Nel paradigma teorico di Bourdieu tali condizioni personali e ambientali confluiscono nella già citata definizione di *habitus*:[261] sebbene terminologicamente distinto, tale concetto si fonda sulla medesima idea di interiorizzazione di elementi e strutture culturali alla base del modello sistemico di creatività, all'interno del quale l'individuo deve immergersi nel dominio e assorbire i valori espressi dal campo. Quest'ultimo determina la struttura del dominio stesso, preservandola o viceversa rinnovandola attraverso il giudizio e la selezione di nuovi contenuti.[262] Lo fa interponendo un filtro all'ingresso la cui ampiezza è regolata dal bilanciamento tra reattività e proattività del campo, a sua volta influenzato dalle connessioni sociali che lo reggono: un dominio può perdere credibilità se un campo è troppo aperto e accetta ogni novità indiscriminatamente,[263] risultando al contrario troppo statico in mancanza di adeguato rinnovamento. All'interno del campo entra in gioco anche la ricezione, non destinataria passiva di un prodotto ma corresponsabile della validazione del processo creativo: «The ultimate test for a creative work is whether or not it's accepted by a broad audience».[264]

Seppur concettualmente diverso dal *field of works* di Bourdieu, il campo teorizzato da Csikszentmihalyi ne condivide il carattere di spazio competitivo, innervato da relazioni di potere e da lotte interne per il controllo di strumenti, risorse, capitale sociale e simbolico: «The state of the power relations in this struggle depends on the overall degree of autonomy possessed by the field, that is, the extent to which it manages to impose its own norms and

[259] Sawyer, K. (2012), *Explaining Creativity*, cit., p. 265.
[260] McIntyre, P. (2008a), "Rethinking Creativity: Record Production and the Systems Model", *Proceedings of the 3rd Art of Record Production Conference 1 Queensland University of Technology, Brisbane, Dec. 2007*, p. 3.
[261] Cfr. p. 20.
[262] Csikszentmihalyi, M. (1990), "The Domain of Creativity", cit., p. 206.
[263] Id. (1999), "Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity", cit., p. 326.
[264] Sawyer, K. (2012), *Explaining Creativity*, cit., p. 218.

sanctions on the whole set of producers».[265] In definitiva, il concetto di campo si presta a una lettura in termini di *gatekeeping*, inquadrando la creatività anche come prodotto di sistemi sociali che esprimono giudizi sui contributi dei singoli agenti e offrendo una solida connessione tra l'analisi delle pratiche creative e quella delle reti sociali da cui questa ricerca ha preso le mosse.

Pur soggetto a critiche,[266] il *systems model of creativity* permane come esempio principe per i successivi sviluppi, che negli anni Duemiladieci[267] puntano a integrare nel modello il concetto di *emergence*, ossia l'idea che i sistemi complessi diano origine a proprietà che non sono né inerenti ai componenti del sistema né prevedibili:

> Emergent properties are the novel properties that arise when a higher level of complexity is reached by putting together components of lower complexity. The properties are novel in the sense that they are not present in the parts: they emerge from the specific relationships and interactions among the parts in the organized ensemble. The early systems thinkers expressed this fact in the celebrated phrase, "The whole is more than the sum of its parts".[268]

Non essendo possibile comprenderne la portata a partire dalle caratteristiche dei singoli individui, né enumerare esaustivamente le varie forme nelle quali essa si plasma, è quindi pertinente ridefinire la creatività come «the emergent property of a system at work».[269]

Tra le revisioni più approfondite del modello di Csikszentmihalyi, quella di Burnard propone una concezione contestuale e plurale della creatività, sintetizzata nella nozione di *musical creativities*:[270] non entità astratte, né proprietà statiche dell'individuo o del sistema, ma processi distribuiti, incarnati in pratiche, ambienti, corpi e relazioni sociali. Pur riconoscendo il valore del modello sistemico proposto dallo studioso ungherese, Burnard ne critica l'applicazione schematica, soprattutto per quanto riguarda la categorizzazione del dominio. In quanto insieme di pratiche culturali, quest'ultimo non si presenta allo stesso

---

[265] Bourdieu, P. (1993), *The Field of Cultural Production*, cit., p. 60.
[266] Ci si riferisce specialmente a: Pope, R. (2005), *Creativity: Theory, History, Practice*, New York, Routledge; Weisberg, R. (2006), *Creativity: Understanding Innovation in Problem Solving*, Science, Invention and the Arts, Hoboken.
[267] Oltre agli studi del già citato Sawyer, si vedano: Capra, F. e Luisi, P.L. (2014), *The Systems View of Life*, cit.; McIntyre, P. (2016a), "General Systems Theory and Creativity", in McIntyre, P., Fulton, J e Paton, E. (a cura di), *The Creative System in Action Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave Macmillan, 13-26.
[268] Capra, F. e Luisi, P.L. (2014), *The Systems View of Life*, cit., pp. 154-155.
[269] McIntyre, P. (2016a), "General Systems Theory and Creativity", cit., p. 18.
[270] Burnard, P. (2012), *Musical Creativities in Practice*, Oxford, Oxford University Press.

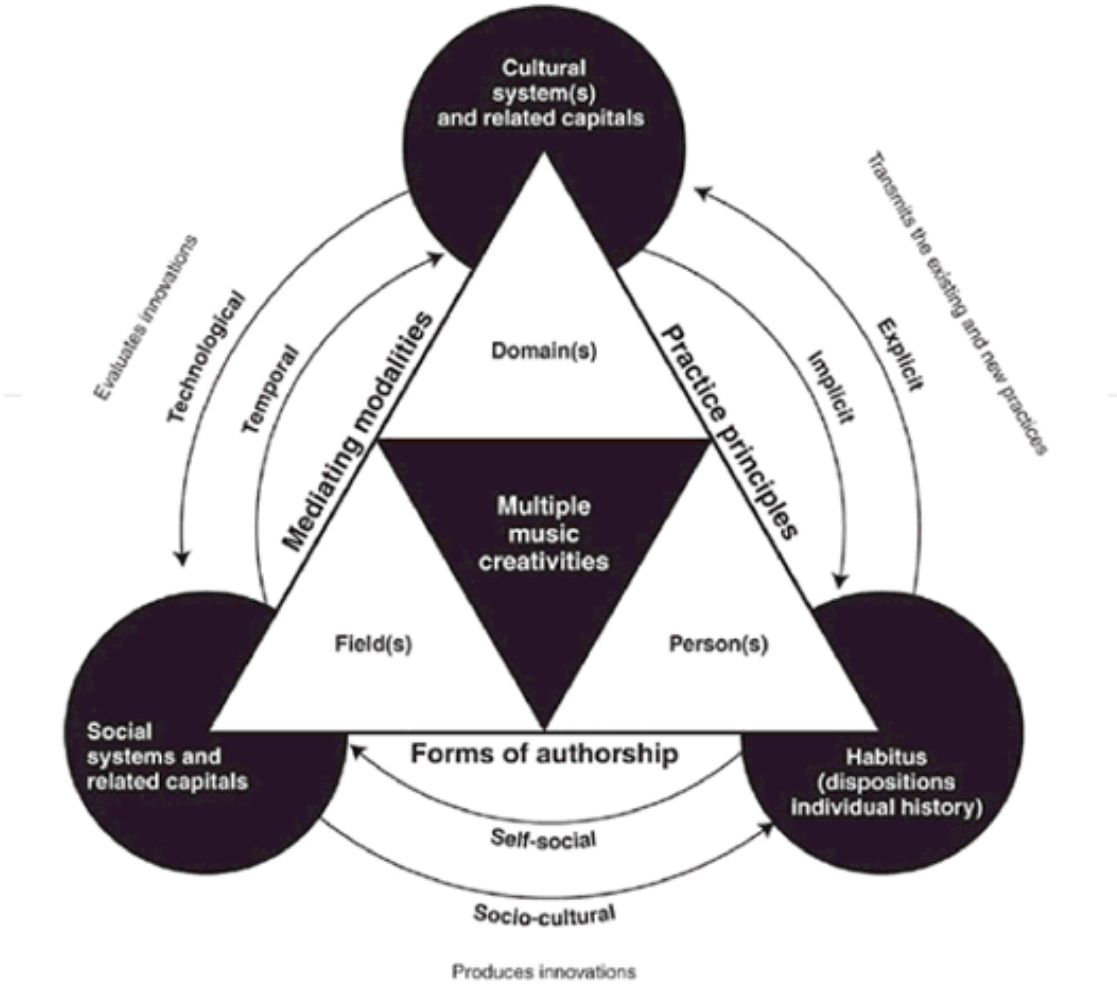
modo in tutti gli ambiti della creazione musicale, né è l'unico elemento a influenzare la produzione creativa:

> De André […] musicalmente non era, diciamo, preparatissimo. E non era il suo campo, voglio dire, lui non era un creativo a livello musicale, era un creativo a livello poetico, benché non fosse un istintivo, ripeto, ma fosse uno che lavorava molto. Cioè, non è che scriveva i testi così per ispirazione, in dieci minuti. Lui li elaborava e li centellinava e cerneva parola per parola. Però musicalmente poi aveva dei limiti grandissimi. Per cui, a un certo punto, per un po' si è servito della mia collaborazione. I primi tempi, diciamo, aveva una sua creatività limitata, ma funzionalissima. Per cui, a un certo punto, riusciva a fare… ha fatto delle bellissime cose, però rischiava di diventare ripetitivo perché non era in grado, come posso dire, di evolversi musicalmente. Per cui ha avuto bisogno di persone che lo sostenessero. Non solo, ma c'era un problema ancora più grave, che era quello che prima lui componeva quando voleva e incideva quando voleva. Lui [...] mi ha detto: "Con Casetta io i dischi li facevo quando volevo io, con la Ricordi ho dovuto farli quando volevano loro". Quindi aveva anche degli obblighi contrattuali per cui, se lui non era creativo, doveva trovare qualcuno che lo fosse per lui perché doveva consegnare il disco entro quella data.[271]

Oltre al dominio — o meglio ai domini, al plurale — intervengono quindi relazioni fondamentali tra artisti e pubblico, produzione e fruizione; più in generale, tecnologia, industria, commercio e contesto culturale partecipano altrettanto attivamente alla creazione, se non altro come stimolo. Anche il concetto di campo viene messo in discussione: è un universo sociale autonomo, con regole proprie e posizioni strutturate, ma non sempre i *gatekeeper* possiedono la competenza necessaria per «evolversi musicalmente», essendo spesso legati a pratiche sedimentate. Un'osservazione che risuona con particolare intensità in queste stesse pagine, laddove si indicano le tante svolte che articolano questa lunga stagione della produzione discografica nazionale. Sarà a maggior ragione necessario tener conto del modello con cui Burnard, sintetizzando le visioni di Csikszentmihalyi e Bourdieu, si impegna a superarne le rigidità, per tenere conto della varietà di contesti, relazioni e pratiche che definiscono le creatività musicali (Figura 4.2).

[271] Gian Piero Reverberi, intervista personale, 12 ottobre 2023. Antonio Casetta, citato nell'intervista, oltre a essere il fondatore degli Stone Castle Studios è stato il patron della Bluebell, poi diventata Produttori Associati, casa discografica per la quale Fabrizio De André è stato sotto contratto fino al 1977. Il passaggio del cantautore genovese alla Ricordi, come vedremo nel corso del Capitolo 8, è legato a doppio filo al destino degli studi di Carimate e dell'etichetta di Casetta.

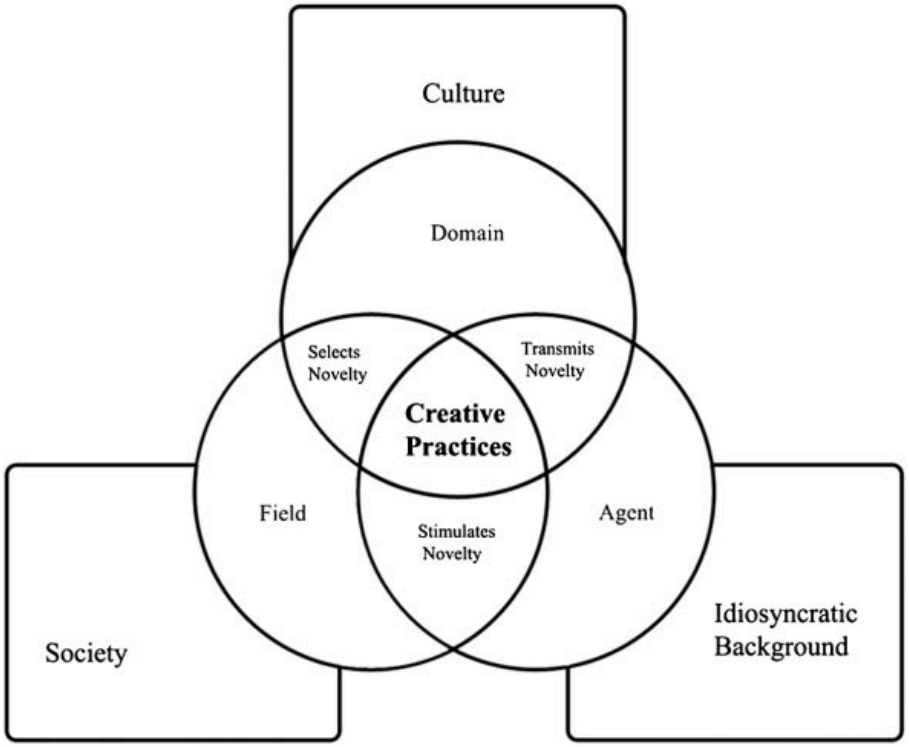
Fig. 4.2. *Systems model of creativity* secondo la rilettura di Burnard.[272]



Più specifiche ma non meno sostanziali sono le variazioni apportate da Kerrigan,[273] la quale riformula nuovamente il modello sostituendo la *persona* con l'*agente*, definizione che non solo contempla l'idea di una creatività non necessariamente generata da un singolo individuo, ma apre la strada al riconoscimento di un'agentività dei materiali. Inoltre, scegliendo di rappresentare i tre insiemi come intersecanti, il modello di Kerrigan (Figura 4.3) abbandona ogni residuo di linearità situando le pratiche creative nell'area di coesistenza tra dominio, campo e agente.

[272] Burnard, P. (2012), *Musical Creativities in Practice*, cit., p. 223.
[273] Kerrigan, S. (2013), "Accommodating Creative Documentary Practice within a Revised Systems Model of Creativity", cit., 111-127.

Figura 4.3. *Systems model of creativity* rielaborato da Kerrigan.[274]



Vanno infine menzionate alcune letture della pratica creativa marcatamente relazionali ma eccentriche rispetto al modello sistemico, anch'esse sviluppatesi a partire dal secondo decennio di questo secolo. La prospettiva di Burnard è ripresa in particolare dall'etnomusicologa Hill,[275] la cui ricerca si concentra sui fattori socioculturali che abilitano o inibiscono lo sviluppo della creatività musicale. Zembylas e Niederauer,[276] dal canto loro, svolgono un'indagine approfondita sui processi compositivi e sulle condizioni costituenti l'*agency* artistica, fondandola sulla compresenza di varie forme di conoscenza — incluse quelle esperienziali, corporee e sensoriali — e analizzando i risultati dei processi creativi attraverso casi di studio ed elaborazioni teoriche. Un esame generale della creatività musicale è infine quello di Cook,[277] la cui prospettiva relazionale, rigettando definitivamente la linearità della *stage theory* e delle sue evoluzioni, si ricollega alla visione simbolico-interazionista dell'approccio socioculturale associato a Sawyer, in cui la

[274] Ivi, p. 114.
[275] Hill, J. (2018), *Becoming Creative: Insights from Musicians in a Diverse World*, Oxford, Oxford University Press.
[276] Zembylas, T. e Niederauer, M. (2018), *Composing Processes and Artistic Agency: Tacit Knowledge in Composing*, Routledge.
[277] Cook, N. (2018), *Music as Creative Practice*, New York, Oxford University Press.

collaborazione è la norma e la performance, «the creative process made visible»,[278] è il paradigma. Anche nella prospettiva di Cook è centrale il concetto di *emergence*, che a partire dal jazz viene applicato a tutte le altre pratiche di creatività musicali collettive i cui materiali e metodi siano distinti dalla composizione individuale,[279] le stesse che si confermano centrali nel campione d'indagine di questa ricerca. L'autore, inoltre, presenta un riferimento alla teoria della mente estesa[280] per illustrare il ruolo svolto dai materiali — sia le mediazioni interne del suono, come la notazione, sia quelle esterne quali strumenti musicali e artefatti discografici — ponendo ancor più intenzionalmente sul tavolo la possibilità di un'*agency* che dell'originario concetto di persona si appresta a confutare non solo l'individualità ma anche l'umanità.

4.2. Agentività umana e materiale in studio di registrazione

Per ottenere un'adeguata comprensione della creatività in studio, l'unica alternativa all'osservazione partecipata — giocoforza inattuabile in una ricerca che guarda al passato — è l'applicazione etnografica di questi modelli teorici in chiave retrospettiva, nella piena consapevolezza dei limiti potenziali di ogni auto-narrazione.

Tracciare le varie fasi del processo riconoscendone la non linearità risulta particolarmente importante nell'analisi del *songwriting*, pratica assolutamente centrale nei domini qui analizzati e tradizionalmente considerata esercizio di creatività individuale ed espressione di sentimenti personali, specie in ambito cantautorale. Tale visione mal si addice alla produzione discografica, che impone una scrittura collaborativa soggetta a continua negoziazione, dalle cui varianti hanno preso le mosse diversi tentativi di categorizzazione. Finnegan, ad esempio, propone un modello tripartito classificando le attività compositive in «a) 'prior written composition by an individual' [...]; b) 'composition in performance' [...]; c) 'prior composition through practice'»,[281] l'ultima delle quali sarebbe la più frequente nel rock. Bennett enumera una più ampia gamma di modalità cooperative con rispettive tipologie negoziali, dal «modello Nashville» — co-autori faccia a faccia, strumenti in mano e nessuna

[278] Sawyer, K. (2012), *Explaining Creativity*, cit., p. 368.
[279] Cook, N. (2018), *Music as Creative Practice*, cit., p. 10.
[280] Cfr. Clark, A. (2008), *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, New York, Oxford University Press.
[281] Finnegan, R. (1989), *The Hidden Musicians*, cit., pp. 166-169.

netta demarcazione di compiti — a quello asincrono, in cui la collaborazione non avviene in tempo reale.[282] In realtà, tuttavia, la natura altamente soggettiva della pratica e del background dei musicisti dà luogo a un *continuum* molto più complesso, scandito da scarti infinitesimali in termini di caratteristiche degli agenti operanti in studio di registrazione. Anche per il *songwriting*, inteso in accezione ampia dalla fase di scrittura alla post-produzione, essi si trovano a confrontarsi con un campo chiamato a valutare l'ammissibilità delle loro creazioni all'interno del dominio:

> It is the social organization of the field that decides, firstly, whether a song is a song in the first place and, secondly, how closely that song adheres to or departs from the tradition of contemporary Western popular music. The field decides how a song "fits" in relation to all other songs existing within the space of works. Contemporary Western songwriters, as choice-making agents, therefore work within a structured system that shapes and governs their creativity while they contribute to and alter that system. The interdependence of the domain, field and agents involved in the production of contemporary Western popular music allows the conclusion, at the more philosophical level, that agency, the ability to make choice, and structure, those things that are seen to determine action, are interdependent.[283]

Un'interdipendenza, quella tra *agency* e struttura, che già Giddens[284] aveva definito «strutturazione», associandola al funzionamento del potere in contesti istituzionali e tentando così di risolvere la disputa tra determinismo e volontarismo, lungo la stessa linea su cui si sarebbe inserita Wolff:

> Everything we do is located in, and therefore affected by, social structures. It does not follow from this that in order to be free agents we somehow have to liberate ourselves from social structures and act outside them. On the contrary, the existence of these structures and institutions enables any activity on our part, and this applies equally to acts of conformity and acts of rebellion.[285]

---

[282] Bennett, J. (2011), "Collaborative Songwriting: The Ontology of Negotiated Creativity in Popular Music Studio Practice', *Journal on the Art of Record Production*, 5.
[283] McIntyre, P. (2016b), "Songwriting as a Creative System in Action", in McIntyre, P., Fulton, J e Paton, E. (a cura di), *The Creative System in Action: Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave Macmillan, 47-59, p. 56.
[284] Giddens, A. (1979), *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, London, Palgrave Macmillan.
[285] Wolff, J. (1981), *The Social Production of Art*, cit., p. 9.

Gli attori della produzione discografica, così come individuati nella prima parte della ricerca, operano all'interno della struttura sociale dello studio di registrazione, determinata dalle aspettative sociali del campo e dai parametri culturali del dominio. È da questa struttura che dipende la loro agentività: non una romantica libertà di agire esente da vincoli, bensì una pratica fondata su una serie di possibilità disponibili in un determinato contesto.[286]

Si prenda ad esempio la figura del produttore discografico, comunemente considerato come il principale responsabile della negoziazione tra i nodi della rete coinvolti in studio. Anche la sua funzione si esprime attraverso pratiche creative che si pongono in relazione di interdipendenza con dominio e campo della produzione, e che richiedono l'accesso a risorse economiche, sociali e culturali. Sostiene ancora Bourdieu: «Every kind of capital (economic, cultural, social) tends (to different degrees) to function as symbolic capital (so that it might be better to speak, in rigorous terms, of the symbolic effects of capital) when it obtains an explicit or practical recognition».[287] Nel nostro caso, tali effetti hanno a che fare con gli status di celebrità e autorevolezza che conferiscono all'agente il suo potere discorsivo. Quanto al capitale culturale, esso è acquisito attraverso quella che abbiamo già definito immersione nel campo, consentendo di sviluppare «a form of knowledge, an internalised code or a cognitive acquisition which equips the social agent with empathy towards, appreciation for or competence in deciphering cultural relations and cultural artefacts».[288] Conoscenze e codici da condividere con la ricezione, proverbiale elefante nella stanza in ogni studio di registrazione, dal momento che gli agenti ne internalizzano le aspettative sin dalle prime fasi della produzione:

> Renzo [Fantini] era l'orecchio del popolo. Doveva vendere il progetto al pubblico. Aveva un grande orecchio commerciale. Non conosceva la musica, ma capiva quel certo non so che. [...] Sui nostri arrangiamenti non ha mai detto nulla. Al limite diceva di tener più alta la voce, oppure diceva a Ellade: "Quella *busseria* non va bene", ed Ellade si incazzava. Però capiva tutto. Diceva "va bene" o "non va bene", prendendo decisioni su cui spesso eravamo in disaccordo. Ma aveva sempre ragione lui.[289]

> Io amo fare il produttore, non ho mai desiderato stare sul palco in prima persona. Sono come un operatore del settore che guida la macchina dell'artista, cosa difficile, soprattutto quando una

[286] Cfr. Bourdieu, P. (1996), *The Rules of Art*, cit.; Toynbee, J. (2000), *Making Popular Music: Creativity and Institution*, Londra, Arnold.
[287] Bourdieu, P. (2000), *Pascalian Meditations*, Cambridge, Polity Press, p. 242.
[288] Id. (1993), *The Field of Cultural Production*, cit., p. 7.
[289] Vince Tempera, intervista personale, 15 giugno 2020.

> volta avuto successo l'artista ottiene un tale potere con la casa discografica che a un certo punto il produttore viene messo in secondo piano. Non è come in America, dove il produttore è come il regista cinematografico, il numero uno. In Italia siamo tutti abituati a seguire spasmodicamente l'artista. Che a volte si autoproclama protagonista del lavoro, dice "ho fatto questo, ho deciso quello", tutte palle! Non è una professione da primo attore la nostra, piuttosto è adatta a crearlo. [...] Quando ho iniziato, il produttore artistico delle case discografiche era il più delle volte un maestro di musica diplomato in conservatorio. Questo ha portato un ritardo enorme rispetto alle produzioni statunitensi e inglesi, un ritardo di tutta la nostra musica. [...] Non c'erano i produttori, io inaugurai l'epoca dei produttori che erano appassionati di musica.[290]

> Come tu sai, c'è il produttore esecutivo e il produttore artistico. Il primo dovrebbe essere chi trova i contatti con la casa discografica, gestisce la parte pratica ed economica della produzione. Il produttore artistico — teoricamente, perché secondo me è una figura inesistente — dovrebbe essere colui che conosce tutta la fase della produzione — quale studio usare, quali musicisti chiamare, quali strumenti, quali microfoni, a che distanza, l'equalizzazione, la voce, il riverbero, eccetera — e prende tutte le decisioni. Tuttora, io non ne conosco nessuno, perché è come avere una persona che sia allo stesso tempo un ingegnere, un astronauta, un centometrista e un filosofo! Quindi si tratta piuttosto di un regista, che si affida al direttore della fotografia, allo scenografo, eccetera, delegando a loro una parte della produzione. Più andiamo indietro nel tempo e più si faceva così.[291]

Pur inevitabilmente collettiva, la pratica creativa in studio si esprime in forme cangianti anche a seconda delle possibilità tecnologiche, lungo una gamma che va dalla presunta fedeltà naturalistica della registrazione acustica ed elettrica ai processi sequenziali del multitraccia analogico, ulteriormente moltiplicati dalla tecnologia digitale.[292] D'altra parte, la progressiva pervasività degli oggetti nella determinazione delle situazioni sociali ha attirato da tempo l'attenzione di diversi approcci disciplinari, dall'antropologia alla sociologia. Applicando al mondo sociale la metafora della massa mancante — formulata in astrofisica come differenza tra massa postulata dal modello e quella osservabile — Latour sostiene l'esistenza di una simile materia oscura capace di spiegare come mai le azioni individuali e

[290] Alessandro Colombini, intervista personale, 3 febbraio 2022. Tra gli altri "primati" rivendicati da Colombini ci sarebbe anche la decisione di inserire in copertina i nomi dei musicisti, sempre sul modello americano. Così riferisce Claudio Bazzari (intervista personale, 23 novembre 2023): «Dice che il merito di mettere i primi crediti sui dischi è suo, perché lui era un amante appunto dei dischi americani, e vedeva che nei dischi americani c'era sempre scritto: "Suonato da…"».
[291] Massimo Spinosa, intervista personale, 6 giugno 2019.
[292] Cook, N. (2018), *Music as Creative Practice*, cit., p. 49.

collettive si coagulino in momenti e forme specifiche, a fronte del potenziale caos di azioni sociali incompatibili.[293] È a partire da tale assunto che il tema dell'*agency* dei materiali trova spazio e legittimità nella sua *actor-network theory* (ANT), traendo da essa spunti di approfondimento aggiuntivi.[294] In questa visione, antitetica rispetto a quella antropocentrica, oggetti, strumenti e tecnologie non sono materia inerte a nostra disposizione per l'articolazione delle relazioni, ma piuttosto soggetti attivi nei processi di associazione e continua ri-associazione delle realtà sociali:[295] sarebbe grazie alla loro capacità di produrre effetti, che tante situazioni sociali riescono a stabilizzarsi in una certa forma, nonostante le molte forze divergenti cui sono continuamente sottoposte. Quella tra umani e materiali è, insomma, una relazione fondata sull'ibridazione:

> Soggetti e apparati tecnici formano un unico sistema all'interno del quale avvengono trasformazioni semiotiche. Interfacce digitali, protesi meccaniche, reti telematiche sono profondamente intrise di componenti antropomorfe, che intenzionalmente guidano e strutturano il percorso e la relazione tra fruitori e oggetti tecnici. [...] Uno spartito musicale, un disco, un campionamento digitale formano una catena di azioni, di resistenze e di *détournement* che li connettono fra loro. Se intendiamo queste azioni non come semplici azioni compiute da individui, ma le redistribuiamo lungo i vari passaggi che coinvolgono anche oggetti ed artefatti testuali, comprendiamo la fertilità, evidenziata da Latour al di là del campo semiotico, della sostituzione della nozione di agente con quella di attante.[296]

Tale sostituzione, derivata dalla semiotica di Greimas[297] ed esposta con diverse definizioni nel corso dell'opera di Latour, si fonda su uno scarto cruciale ma alquanto sottile. Se l'attante può essere considerato l'unità funzionale che esprime un ruolo in una rete narrativa o sociale, indipendentemente dalla sua identità fisica e discorsiva, l'attore è l'entità concreta — personaggio, oggetto, dispositivo — che manifesta uno o più attanti. In altri termini, l'attore è un attante "realizzato" nella pratica: una figura performativa che agisce nella rete e ne è al

---

[293] Latour, B. (1992), "Where are the Missing Masses? The Sociology of a few Mundane Artefacts", in Bijker, W.E. e Law, J. (a cura di), *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, Cambridge (MA), MIT Press, 225-258.
[294] Cfr. Volonté, P. (2017), "Il contributo dell'Actor-Network Theory alla discussione sull'agency degli oggetti", *Politica & Società*, 1, Il Mulino, 31-58.
[295] Latour, B. (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, p. 7.
[296] Spaziante, L. (2007), *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci, pp. 38-39.
[297] Greimas, A. J. (1987), "Actants, Actors, and Figures", *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 106-120. In Greimas un attante è una funzione narrativa astratta, un ruolo strutturale nel racconto (come soggetto, oggetto, destinante, ecc.), non vincolato a una figura concreta.

contempo il prodotto. L'ANT si serve dunque del termine attante per sottolineare l'origine semiotica e non essenzialista dell'azione, ribadendo che nessun attore agisce da solo, ma sempre con il sostegno di altri. Questa distinzione consente a Latour di superare la dicotomia tra soggetti umani e oggetti inerti, rendendo conto del ruolo attivo di ogni elemento nella costruzione delle reti socio-tecniche; al loro interno l'attore non è un'entità data, ma una posizione instabile, da costruire e mantenere nel tempo attraverso pratiche di traduzione e mediazione.[298]

Quella di Latour non è l'unica prospettiva teorica a indagare il ruolo degli oggetti nella determinazione delle situazioni sociali: l'*agency* dei materiali è stata tematizzata negli ultimi decenni da diversi punti di vista e con mutevoli accentuazioni.[299] Nei discorsi sulle pratiche culturali — e segnatamente musicali — questi approcci collegano la questione dell'*agency* con quella della *affordance*, in quanto canale di accesso a una forma di conoscenza culturale «that has, so to speak, been downloaded to the instrument. [...] In this way instruments — and DAWs, and scores — act as agents whose effects resonate throughout extended systems of distributed creativity».[300]

Strumenti e materiali, nello studio di registrazione, riflettono l'*agency* umana e la condizionano allo stesso tempo: l'interazione tra umano e non umano diventa dimensione essenziale all'interno del sistema, reclamando una svolta concettuale che Deleuze articola inizialmente attorno all'idea di *assemblaggio*: «A multiplicity which is made up of many heterogeneous terms and which establishes liaisons, relations between them».[301] Una molteplicità che ribadisce l'evidenza del concetto di *emergence*, in quanto «the properties of the component parts can never explain the relations which constitute a whole»,[302] dando luogo a insiemi che possono includere in varia misura l'umano e il non umano. Tale svolta è stata recepita anche dalla letteratura musicologica: Born, ad esempio, definisce la musica «an aggregation of sonic, social, corporeal, discursive, visual, technological, and temporal

---

[298] Peverini, P. (2024), *Bruno Latour in the Semiotic Turn: An Inquiry into the Networks of Meaning*, New York, Springer, pp. 33-39.

[299] Tra i contributi più rilevanti ai fini di questa ricerca, si segnalano: Gell, A. (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press; Pels, D., Hetherington, K. e Vandenberghe, F. (2002), "The Status of the Object: Performances, Mediations, and Techniques", *Theory, Culture & Society*, 19(5/6), 1-21; Verbeek, P.P. (2005), *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press; Burtscher, A. *et al.* (a cura di) (2009), *Biografie di oggetti, storie di cose*, Milano, Mondadori; Shove, E., Pantzar, M. e Watson, M. (2012), *The Dynamics of Social Practice: Everyday Life and How it Changes*, London, Sage.

[300] Cook, N. (2018), *Music as Creative Practice*, cit., p. 50.

[301] Deleuze, G. e Parnet, C. (2006), *Dialogues II*, New York, Columbia University Press, p. 52.

[302] DeLanda, M. (2006), *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, London, Continuum, p. 11.

mediations — a musical assemblage»,[303] sottolineando che essa non ha una singola e privilegiata ontologia ma piuttosto è formata da componenti eterogenei, con particolare riferimento alla tecnologia digitale. Applicare queste idee di assemblaggio anche ai contesti della produzione discografica in modalità analogica contribuisce a tematizzare le molteplici forme di *agency* che la contraddistinguono.

A tal fine è utile adottare una visione altrettanto sistemica della tecnologia, intesa non solo in quanto insieme degli strumenti convenzionalmente utilizzati nella produzione discografica in studio, ma anche come «a peculiar kind of structure that is made up of both schemas and resources, in which the schemas are largely unspoken by technology's users, thereby allowing for some degree of determinism, while technology as a resource refers to what we do with it – that is, what is voluntaristic».[304] Le formulazioni dei modelli di creatività citate in questa sede — con la parziale eccezione di Burnard — non assegnano alla tecnologia una specifica posizione all'interno del sistema, lasciando intendere, quasi per esclusione, che i suoi strumenti possano rientrare tra le risorse del dominio una volta che il loro utilizzo diventi parte integrante del codice: così potrebbe essere, ad esempio, per alcune forme di mediazione tecnologica della voce quali riverbero, *slapback*, *delay*, o per gli effetti a pedale che hanno contribuito a connotare stilisticamente il suono della chitarra elettrica dalla prima metà degli anni Sessanta. Ma è proprio localizzare la tecnologia — in termini di oggetto e soggetto, *hardware* e *software* — all'interno del modello sistemico, che ci consente di distinguere la produzione analogica da quella digitale: nell'ambito storico qui analizzato, e per le possibilità che essi consentono, la funzione dei materiali tecnologici è soprattutto quella di *gatekeeper*, di filtro per l'accesso in studio di registrazione, così come sottolineato da molti dei testimoni intervistati. I fattori alla base di questa funzione di filtro sono sì tecnici — si pensi alle competenze maturate dagli ingegneri del suono degli anni Sessanta e Settanta attraverso la pratica empirica, in mancanza di un'educazione formale per la loro professione[305] — ma soprattutto economici. Il costo dei materiali, fino all'avvento del digitale, rappresenta una barriera all'ingresso tale da filtrare le scelte dell'industria discografica in maniera estremamente più selettiva rispetto allo scenario attuale, caratterizzato da una più capillare diffusione degli stessi materiali:

---

[303] Born, G. (2015), "Mediation theory", in Shepherd, J. e Devine, K. (a cura di), *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, New York, Routledge, 359-368, p. 360.
[304] Taylor, T.D. (2001), *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture*, New York-London, Routledge, p. 37.
[305] Da tale pratica deriva «an autonomous body of technical knowledge separate from science», come definito in Horning Schmidt, S. (2013), *Chasing Sound*, cit., p. 25. Si veda anche Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods*, cit., p.75: «These techniques, those that epitomize *maverick methods*, are the ones that musicians [...] remember, that stick out above the mundanity of common studio practices».

> Nei primi studi in cui andavo, tipo alla RAI, c'era ancora il fonico col camice bianco. Tu andavi lì, suonavi, ascoltavi, e non dicevi nulla. Era come se tu fossi da un dentista… saprà lui cosa fare con tutti quei bottoni, pensavi! C'era comunque un'importante selezione artistica: siccome costavano un sacco di soldi negli studi ci arrivava solo chi aveva dietro qualcuno che pagava, una casa discografica, un produttore. [...] Non esisteva, come oggi, che uno potesse avere a casa una tecnologia, a livello professionale, utilizzabile poi in studio. Dei provini, potevi fare a casa, non potevi fare delle cose professionali. Adesso sì, puoi farlo. E anche questo è un vantaggio perché ha aperto a tutti una specie di democratizzazione della musica. Però contemporaneamente… cioè, una volta uno per arrivare a una produzione doveva avere alle spalle una casa discografica che in qualche modo filtrava. [...] Adesso sai, è come internet, che chiunque scrive si mette e scrive qualunque cosa gli capita in mente, chiunque fa una roba, la pubblica e quindi c'è del buono, ma c'è anche del cattivo, secondo me.[306]

> Per noi jazzisti, quando registravamo un disco, andare in uno studio di registrazione che ci costava più di quello che prendevamo di anticipo dalla casa discografica era un bel casino. [...] Nessuno andava in studio di registrazione perché non c'erano i soldi, costava troppo. [...] Adesso costano meno perché sono andati in crisi anche loro, però fai conto che poi in studio di registrazione non avevano il pianoforte, perché nella maggior parte dei casi non veniva usato il pianoforte, bensì il piano elettrico o strumenti imitativi.[307]

Il capitale economico fornito dalle case discografiche per finanziare il tempo trascorso in studio da produttori, fonici e musicisti porta con sé una leva finanziaria che influenza le forme non solo dei prodotti ma delle stesse reti sociali. Ciò accade anche quando sorgono nuovi *foci* che puntano su condizioni concorrenziali per erodere il potere di quelli dominanti. Così si esprime l'ingegnere del suono Maurizio Camagna ricordando la decisione di aprire lo studio Metropolis a Milano assieme a Mauro Pagani e Lucio Fabbri:

> Avrebbe fatto comodo avere una struttura più bella, moderna, e magari un po' più economica di quelli già stabiliti a Milano, come i Morning, o quello dei La Bionda, Logic, che erano studi un po' difficili, a cui non era facile accedere perché la barriera d'ingresso economica era molto alta, cioè ben poche produzioni potevano permettersi di andare lì, e forse non le valeva la pena, onestamente.[308]

[306] Massimo Spinosa, intervista personale, 8 febbraio 2023.
[307] Danilo Rea, intervista personale, 15 febbraio 2025.
[308] Maurizio Camagna, intervista personale, 16 novembre 2023.

Anche tra le varie forme di capitale, in definitiva, il rapporto appare sempre meno lineare e sempre più sistemico. In quanto *gatekeeper*, la tecnologia analogica andrebbe quindi inserita all'interno del campo, legando quest'ultimo non soltanto alla società ma anche alle risorse materiali a disposizione. In sede di analisi di rete si è già mostrato come il passaggio dall'analogico al digitale si rifletta in un chiaro mutamento strutturale del *network* soggiacente al *music world* della discografia italiana: alla luce delle sempre più evidenti connessioni tra le aree sociali, culturali ed economiche, è inevitabile che le conseguenze di tale transizione lascino tracce anche all'interno dei sistemi di creatività operanti negli studi di registrazione.

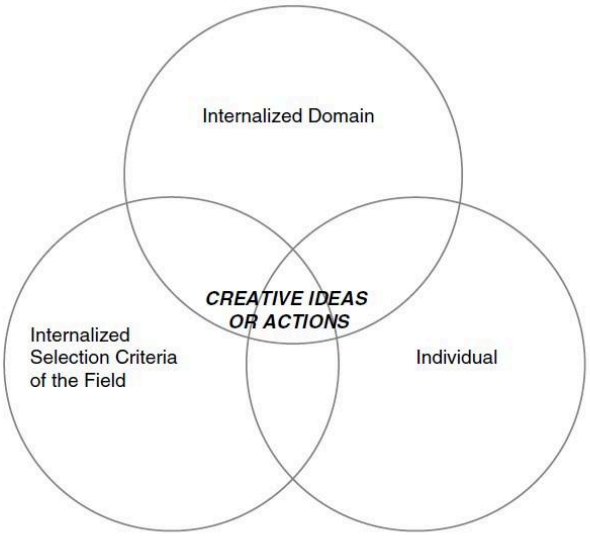
4.3. Scalabilità del *systems model*

Coniando il termine *holon*, Koestler esprime l'idea di un sistema che è a sua volta parte di un sistema più ampio, all'interno di una struttura definita "olarchia":[309] essa non si realizza soltanto in senso verticale, ma collega anche orizzontalmente reti complesse che in tal modo si influenzano a vicenda, generando perturbazioni a cascata. Applicare tale prospettiva allo studio dei modelli sistemici di creatività favorisce il loro impiego nel contesto della produzione discografica, raramente considerato come ambito di applicazione fino alla revisione di Kerrigan,[310] in cui si teorizza una ricontestualizzazione del modello in base allo specifico compito creativo. Il concetto di scalabilità, requisito essenziale di tale riformulazione, è il presupposto per lo studio etnografico con cui Thompson osserva il *systems model* in azione durante le varie fasi della produzione discografica, dalla pre-produzione al *mastering*, delineando micro-campi di creatività in studio di registrazione. Va detto che l'idea di scalabilità teorizzata dallo studioso britannico è alquanto differente dalla sua accezione in campo economico e informatico: si tratta piuttosto di una ricomposizione qualitativa del sistema, che consente di leggere la creatività come un fenomeno capace di esprimere diversi significati a seconda della distanza da cui lo si osserva. All'interno dello studio di registrazione, la scalabilità si applica in particolare ai mutevoli casi di negoziazione aventi come oggetto le idee e gli interventi sulle tracce registrate.[311] In questa

[309] Koestler, A. (1975), *The Ghost in the Machine*, London, Pan Books.
[310] Kerrigan, S. (2013), "Accommodating Creative Documentary Practice within a Revised Systems Model of Creativity", cit.
[311] Thompson, P. (2016), "Scalability of the Creative System in the Recording Studio", cit.

osservazione, l'autore segue in parte le analogie precedentemente proposte da McIntyre[312] tra le fasi del processo creativo e quelle della produzione in studio: attraverso il riferimento ai modelli offerti dal dominio, sin dalle prime stesure di un brano possono verificarsi momenti assimilabili all'intuizione,[313] seguiti da valutazioni aventi lo scopo di evitare la generazione di un numero di idee eccessivo per la capacità di elaborazione durante la performance.[314] Pienamente consapevole delle pratiche reali della produzione in studio, Thompson sottolinea che le idee musicali presentate agli altri agenti durante la pre-produzione «had already undergone a complex individual, internal verification process, which was associated with the existing body of knowledge and symbol system within the domain of record production, in reference to the field's criteria for selection».[315] Questa circostanza, per nulla scontata, si ripresenterà in diversa misura nei quattro casi di studio affrontati nei capitoli successivi. Il suo stesso riconoscimento spinge a restituire innegabile agentività creativa alla singola persona, scalando il modello fino a localizzare idee e azioni creative all'intersezione tra individuo, dominio interiorizzato e criteri di selezione interiorizzati del campo (Figura 4.4).[316]

Figura 4.4. *Systems model of creativity* scalato a livello individuale, secondo Thompson.



[312] McIntyre, P. (2011), "Rethinking the Creative Process", cit.
[313] Bastick, T. (1982), *Intuition*, cit. Si veda p. 115 per la sua definizione.
[314] Cfr. Runco, M.A. (1993), "Giftedness as Critical Creative Thought", in Colangelo, N., Assouline, S. e Ambroson, D.L. (a cura di), *Talent Development: Proceedings from the 1993 Henry B. and Jocelyn Wallace National Research Symposium on Talent Development, vol. 2*, Dayton, Ohio Psychology Press, 239-249.
[315] Thompson, P. (2016), "Scalability of the Creative System in the Recording Studio", cit., p. 80.
[316] Per un esempio recente di analisi in tal senso, si veda: La Via, S. (2024), *Processo creativo e compositivo nelle canzoni di Chico Buarque. Con uno studio degli schizzi e abbozzi sonori di Carioca*, Roma, NeoClassica.

Per ciò che concerne il presente discorso, l'idea di un processo scalabile fino a un momento generativo precedente l'ingresso in studio ci impone di discernere tra la creatività e il concetto solo parzialmente sovrapponibile di autorialità, peraltro non meno soggetto a slittamenti di posizione lungo la soglia tra individualità e collettività. Nella popular music così come nel cinema e in letteratura, l'autorialità può essere attribuita a uno o più soggetti indipendentemente dalla pratica creativa collettiva necessaria alla realizzazione dell'opera. Se dell'autore in quanto individuo Barthes aveva decretato la morte,[317] è ancora viva e vegeta la sua funzione: una variabile legata al contesto storico, culturale, giuridico e istituzionale dei diversi tipi di discorso, la quale «può dar luogo simultaneamente a molti ego, a molte posizioni-soggetto che classi diverse di individui possono occupare».[318] La critica cinematografica, prima di quella musicale, si era già messa sulle sue tracce dalla seconda metà degli anni Cinquanta, con l'esordio della *politique des auteurs* sulle pagine dei *Cahiers du Cinéma*. Per conferire dignità culturale alla nuova arte, la si accomunava a letteratura e pittura come mezzo di espressione libera e, soprattutto, individuale;[319] sarebbe stato Bazin, già a fine decennio, a demistificare la lettura dei film come creazioni di singoli individui, distinguendo l'*auteur* dal semplice *metteur en scène*.[320] I fermenti teorici d'Oltralpe avrebbero riecheggiato in Italia proprio negli anni che danno inizio al periodo cronologico qui analizzato, segnato dalla costruzione e dalla progressiva legittimazione di un nuovo soggetto artistico — il "cantautore", superamento della divaricazione tra compositore e performer — e parallelamente di un oggetto, la "canzone d'autore".[321] Due neologismi chiaramente desunti dal lessico del cinema contemporaneo, in cui convivono linguaggio artistico e strategia di mercato. Nella realtà dei fatti la produzione discografica, come quella cinematografica, abbandona l'idea dell'autore solitario e individuale incoraggiando il lavoro collettivo, anche in virtù della nuova tecnologia; paradossalmente, però, mentre nel cinema l'autore viene comunemente individuato in chi finalizza l'opera, in musica, per essere considerato tale, egli dovrebbe avere non l'ultima parola ma la prima.[322] Anche in virtù di ciò, si può constatare quanto la narrazione mediatica della popular music — in aperta

[317] Barthes, R. (1988), "La morte dell'autore", in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 51-56.
[318] Ivi, p. 52.
[319] Buscombe, E. (1973), "Ideas of authorship", *Screen*, 14(3), p. 2.
[320] Bazin, A. (1957), "De la politique des auteurs", *Cahiers du Cinéma*, 12(70), 2-11.
[321] De Angelis, E. (1969), "La Canzone d'Autore. Luigi Tenco: un utile ritorno", *L'Arena*, 13 dicembre 1969.
[322] Conti, J. (2016), "Politique des Chant-Auteurs: French Auteur Theory and Italian Canzone d'Autore Compared", in Marc, I. e Green, S. (a cura di), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, New York, Routledge, 37-50.

contraddizione con il suo *modus operandi* — perpetui il mito romantico dell'autore come soggetto creatore al centro dell'opera, la quale ne rappresenterebbe pensieri e sentimenti.

L'eco delle teorie post-strutturaliste, investendo anche la musicologia, ha tuttavia contribuito a suggerire concetti quali intertestualità e *social authorship*, inquadrando anche gli autori "individuali" come agenti che producono opere con modalità altrettanto sociali. In tal modo essi si fanno mediatori nel processo intertestuale fatto di suoni, stili, idee musicali e forme, secondo modalità trasformative della performance: «Authors are also readers who transform others' texts and [...] are social beings who produce their work in a social fashion».[323] L'ennesima presunta linearità — quella che traccerebbe un percorso a senso unico dall'autore al fruitore — viene soppiantata dalla visione sistemica del contesto sociale e culturale della produzione, in cui le stesse istanze di autorialità si ritrovano sostanzialmente soggette a negoziazione, «between author and performer, between text and performed text, and between ideal and real audiences».[324] A tali dicotomie si sommano tensioni ancor più articolate, che attraversano l'intero processo creativo in studio di registrazione. Tra le sue pareti, infatti, si ridiscutono continuamente i confini stessi dell'autorialità, a partire dalla linea sottile — e spesso sfumata — che separa l'arrangiamento dalla composizione:

> Dipende da quanto l'arrangiamento incide sulla struttura e sulla percezione anche emotiva del brano. L'esempio che porto sempre a supporto di questo, è questo… Ti faccio un pezzo, notissimo, prima dell'arrangiamento e dopo l'arrangiamento. Faccio il pezzo senza arrangiamento [suona al pianoforte *Baker Street* di Gerry Rafferty]. Ora con l'arrangiamento [risuona il brano]. Il sassofonista in studio: "Abbiamo un inizio, ti viene in mente una roba?"... Per me lui è fra gli autori di quel pezzo. [...] Quindi dipende da quanto il tuo intervento incide sulle sorti reali del brano. Se il compositore originale di quella cosa è onesto, te lo riconosce.[325]

Pur rigettando ogni visione strettamente lineare, possiamo concordare con Thompson sul fatto che la fase di effettiva produzione in studio, quella che nella modalità analogica in multitraccia include registrazioni e sovraincisioni, coinvolge solitamente un maggior numero di agenti, chiamati in causa non solo in funzione performativa ma anche valutativa, in quanto

---

[323] Cfr. Spivey, N.N., (1997), *The Constructivist Metaphor: Reading, Writing, and the Making of Meaning*, San Diego-London, Academic Press, p. 213.
[324] Eckstein, L. (2009), "Torpedoing the Authorship of Popular Music: A Reading of Gorillaz' Feel Good Inc.", *Popular Music*, 28, 239-255, p. 240.
[325] Rocco Tanica, intervista personale, 17 novembre 2023.

afferenti al campo in base alle norme interiorizzate a partire dal dominio.[326] In studio di registrazione il giudizio si esprime tipicamente su due livelli: «Firstly, the musicians judged the microfit of their performance by initially assessing how their performance fitted with the other musicians' performances. Secondly, the musicians judged the macrofit by considering how the overall performance fitted with reference to the domain».[327]

Processi valutativi e decisionali, nell'ambito della produzione discografica, sono fenomeni complessi. La stessa divisione del lavoro tra i vari agenti è concepita per favorirne lo svolgimento, considerato che gli interpreti non sono sempre in grado di mantenere un sufficiente grado di obiettività: «Musicians will often judge a take by how it felt rather than by how it sounded. The stress of trying something they are unsure of, a moment of indecision or forgetfulness and other factors that may make a player momentarily confused or stressed will often make them feel negative towards a particular take».[328] Gli agenti in studio, in particolare il produttore e — in minor misura — l'arrangiatore, esercitano funzioni di campo valutando la performance e offrendo riscontro sulla sua adeguatezza ai criteri dello stesso:

> Non è solo fare una parte di chitarra. Cioè, quella cosa che fai deve dare qualcosa, deve essere un valore aggiunto. E lì è un talento che hai o non hai. Un chitarrista può essere molto preparato, ma può stare magari dieci ore in studio perché non riesce a uscire fuori da una parte, da un suono, da un'intenzione. Soprattutto se ti trovi davanti dei produttori molto esigenti, che stanno a vedere proprio la nota. Allora lì puoi stare anche sei ore per fare due note.[329]

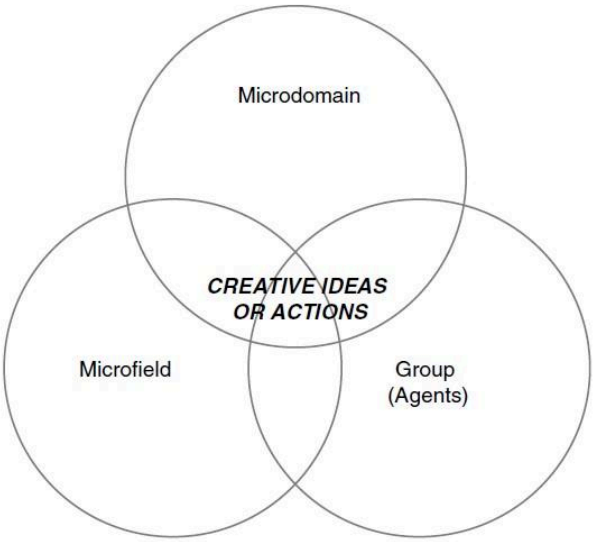
> Colombini capiva queste cose qua. Ad esempio, con Ferradini, io ho fatto un assolo in *Teorema*, un assolo finale, parlo dell'originale, la prima versione. Se tu ascolti quel solo lì, che è lunghissimo, [...] quello è alla prima, l'ho fatto alla prima. E Colombini ha detto: "Va bene questo". Mentre invece ci sono molti arrangiatori che non capiscono se lì l'artista… Perché in quel momento mi ripeto, sono io l'artista, no? Ho fatto un solo, è la mia espressione, no? Molti invece sono insicuri, molti arrangiatori. E ti dicono, fanne un altro, fanne un altro… Ma dopo il musicista non riesce più a dare quello che dà nel primo, al massimo nel secondo. Dopo diventa una cosa meccanica. Mentre invece lui lo capiva.[330]

---

[326] Sul processo di interiorizzazione si veda anche Schön, D. (1983), *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, p. 52: «We can often recognise and correct the "bad fit" of a form to its context, but [...] we usually cannot describe the rules by which we find a fit bad or recognise the corrected form to be good».
[327] Thompson, P. (2016), "Scalability of the Creative System in the Recording Studio", cit., p. 82.
[328] Ivi, p. 76.
[329] Andrea Braido, intervista personale, 14 dicembre 2023.
[330] Claudio Bazzari, intervita personale, 23 novembre 2023.

Il modello sistemico della creatività può quindi essere nuovamente scalato a un livello di gruppo, in cui idee o azioni creative si verificano all'intersezione tra micro-dominio (la traccia registrata), micro-campo e agenti (Figura 4.5). La stessa performance, da momento centrale del processo produttivo, diventa in quest'ottica un mezzo per realizzare le parti costitutive del brano, per sviluppare ed eseguire specifici enunciati musicali volti a definire il carattere e l'identità dell'artefatto discografico: «There is the ever-present concern for how the performance will hold up over time, how well it will travel. For in the form of the work the performative moment is transformed into an enduring aesthetic object».[331]

Fig 4.5. *Systems model* scalato a livello di gruppo, secondo Thompson.



In base al concetto di scalabilità propria, anche il dominio può essere articolato in unità inferiori, osservando le differenti procedure che generi e stili diversi richiedono in un determinato ambito.[332] Affinché il musicista possa lavorare in studio, gli è richiesto di acquisire conoscenze riferite a domini specifici, «the components of the symbol system, the

[331] Zak, A. (2001), *The Poetics of Rock*, cit., p. 51.
[332] Fulton, J. e Paton, E. (2016), "The Systems Model of Creativity", in McIntyre P., Fulton, J. e Paton, E. (a cura di), *The Creative System in Action: Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave Macmillan, 27-46.

culture and traditions of performing [...] music inside the recording studio»,[333] a cominciare dalle competenze stilistiche:

> Il mio stile? Ma io non credo di aver mai avuto uno stile! Erano i brani che cambiavano, che richiedevano certe soluzioni. [...] Io ho fatto tesoro di tutto ciò che ho sentito in vita mia. Quando mi facevano ascoltare un brano cercavo nel mio repertorio di ricordi qualcosa a cui collegarlo: un brano Motown, uno alla Rolling Stones, uno da night club… io "suonavo alla". Bastava dirmi: "Suona come fossi il batterista di John Lennon". Certo, a volte capitava di ritrovarti con alcuni presuntuosi che dicevano: "Suona come il batterista di Jimi Hendrix", e io rispondevo: "Certo! Se tu suoni come Jimi Hendrix io suono come il suo batterista".[334]

Il bagaglio di competenze richiesto dal campo comprende ovviamente la scrittura di testi e melodie, la struttura formale dei brani, le componenti ritmiche e gli arrangiamenti, ma anche le forme materiali — scritte o registrate — attraverso cui le canzoni prendono corpo.[335] A ciò si aggiungono ulteriori elementi specifici della produzione in studio, i quali contribuiscono a modellare la ricezione dell'oggetto fonografico e ne orientano le possibili interpretazioni, anche in chiave di confronto internazionale tra differenti domini e pratiche. Ottenere vie d'accesso privilegiate a questi ultimi, al contempo, è funzionale al raggiungimento di posizioni centrali all'interno della rete sociale:

> Io là [in America] facevo come lavoro il *sound engineer* quando registravo e facevo l'assistente mentre missavano i dischi, quindi io riuscivo a carpire tutta una serie di metodologie, non direi segreti perché poi alla fine sono segreti di Pulcinella. Però sai c'erano un sacco di ingegneri allora che quando finiva il turno perdevano mezz'ora per rimettere a zero tutti gli equalizzatori del mixer in maniera che nessuno riuscisse a copiare le equalizzazioni, stiamo parlando di roba del genere, quindi io lavorando invece nello studio mentre si stava lavorando riuscivo a fare le fotografie, hai capito? Quindi spionaggio industriale che mi portavo qua e dicevo: là registrano il basso con due canali, sai che mettono il microfono a distanza di un metro dalla chitarra per prendere anche l'*ambiance*? Tutte robe che qua non si facevano e queste informazioni non si trovavano da nessuna parte perché anche gli ingegneri americani erano ben attenti a non darle, gelosissimi, hai capito? Quindi il fatto di riuscire ad avere tutte queste cose ci ha portato naturalmente in un contesto diverso.[336]

[333] Thompson, P. (2016), "Scalability of the Creative System in the Recording Studio", cit., p. 76.
[334] Ellade Bandini, intervista personale, 15 settembre 2023.
[335] McIntyre, P. (2011), "Rethinking the Creative Process", cit., p. 84.
[336] Maurizio Biancani, intervista personale, 21 aprile 2023.

> Bigazzi mi ha chiamato a fare il primo disco di Raf, che era il 45 giri *Self Control* [1984]. Ha preso il disco *Thriller* e ha messo l'inizio di *Beat It*. Benissimo. Io avevo copiato con un floppy disk tutti i suoni di *Thriller* quando ho fatto il secondo seminario a Boston ed erano venuti i due programmatori di *Thriller*. Uno era Anthony Marinelli e l'altro era Brian Banks. Per cui quando sono andati a farsi un hamburger all'ora di pranzo, io sono rimasto lì, ho messo un floppy disk vergine e ho scaricato tutti i suoni. Quando mi ha fatto sentire così, "ci vorrei un suono tipo questo dell'inizio di *Beat It*", e velocissimamente ho tirato fuori... "Chiamare Banfi è una sicurezza, è una garanzia, è identico!". Modestamente… [ride].[337]

Altrettanto necessarie, infine, la conoscenza di aspetti tecnici e terminologici — essenziali per la comunicazione all'interno dello studio — e la familiarità con le pratiche sociali interne al campo: «The observation of studio etiquette, maintaining a good-humoured atmosphere and, at times, using humour to help address any sensitive issues inside the intimate atmosphere of the recording studio».[338]

All'interno del *music world* della discografia italiana, i vari generi, stili e metodologie di lavoro costituiscono altrettanti domini a cui gli agenti e i membri del campo fanno riferimento nel corso della produzione in studio. A seconda dell'accessibilità di questi domini da parte dei rispettivi campi, le innovazioni proposte possono essere rifiutate o viceversa accettate e immesse a loro volta nel dominio con maggiore o minore velocità: gli esempi riportati in seguito come casi di studio, auspicabilmente, contribuiranno a far luce sulle cause e sugli effetti di queste differenti velocità di accesso alle informazioni tra i vari poli discografici italiani e, al loro interno, tra i nodi delle rispettive reti. Anche queste ultime, come i modelli di creatività qui esposti, sono sistemi scalabili, non lineari e analizzabili a diversi livelli di profondità: interpretare componenti, *cluster*, sottoreti e *ego-net* come campi — o micro-campi per dirla con Thompson — consentirà di ritornare con più ampio respiro sulle relazioni di influenza, di supporto e di competizione, soppesando gli attriti, le distribuzioni di potere e i processi di accumulazione di capitali da cui esse scaturiscono.

[337] Aldo Banfi, intervista personale, 15 marzo 2023.
[338] Thompson, P. (2016), "Scalability of the Creative System in the Recording Studio", cit., p. 77.

5. Un disco, o lo specchio del cambiamento (1965-1969)

5.1. Racconto di due città

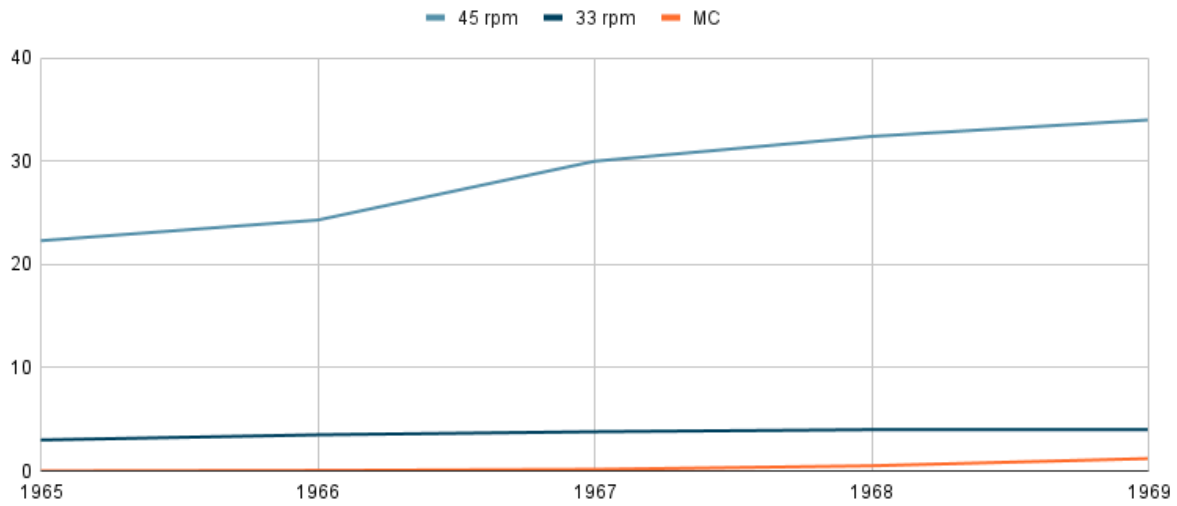
Nell'illustrare la *ratio* cronologica del presente progetto ci si è soffermati sul rilievo del 1965 quale prologo di un quinquennio destinato a plasmare nuove configurazioni per l'industria discografica nazionale, grazie all'azione combinata di diversi fattori. Alcuni di questi risultano particolarmente salienti per il presente discorso: l'ascesa dei complessi *beat*,[339] stimolata dalle importazioni (e dalle traduzioni) di dischi stranieri e dal successo dei Beatles, che proprio nel 1965 compiono il loro unico tour italiano;[340] l'inedita attenzione mediatica per il pubblico giovanile manifestata dalle riviste e dal palinsesto radiotelevisivo;[341] lo sviluppo tecnologico e la graduale diffusione del 33 giri, le cui classifiche vengono pubblicate proprio a partire dal 1965, primissimo attacco all'egemonico supporto da 7" a 45 giri che proprio nella seconda metà degli anni Sessanta raggiungerà il picco di vendite (Figura 5.1).

[339] Sulla stagione del *beat* in Italia, si vedano: Sisto, N. (1982), *C'era una volta il beat. Gli anni Sessanta della canzone italiana*, Roma, Lato Side; Tarli, T. (2005), *Beat italiano. Dai capelloni a Bandiera gialla*, Roma, Castelvecchi; Fabbri, F. (2014), "And the Bitt Went On", in Fabbri F. e Plastino, M. (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, London-New York, Routledge, 41-55; Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 436-439.

[340] Sull'impatto mediatico e simbolico dei Beatles e degli altri gruppi inglesi: Fabbri, F. (2008), *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Torino, Utet, pp. 109-112; Carrera, A. (2014), *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta ad oggi*, Milano, Odoya, p. 51; Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 430-431.

[341] Ghione, P. e Grispigni, M. (1998), *Giovani prima della rivolta*, Roma, Manifestolibri; Colombo, F. (2012), *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Roma-Bari, Laterza; Giachetti, D. (2002), "Tre riviste per i 'ragazzi tristi' degli anni Sessanta», *L'impegno*, 12(2), 97-101. Volpi, A. (2013), *Musica, politica e carta stampata. Dal beat al parco Lambro*, Ospedaletto, Pacini Editore; Monteleone, F. (2013), *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio.

Figura 5.1. Vendite dei principali supporti discografici nel periodo 1965-1969, in milioni di copie; dati da *Musica e dischi*, febbraio 2000.



Su questo retroterra emerge una nuova estetica della registrazione, legata alle possibilità del nastro analogico multitraccia e incarnata da una nuova leva di musicisti formatisi proprio sulle scene del *beat* e degli altri generi internazionali di matrice popular. Saranno loro i massimi interpreti di un nuovo modo di intendere le pratiche creative in studio di registrazione, talvolta in aperta contrapposizione con le prassi e gli stili precedenti, tanto che il ricordo si presta sovente a una narrazione in termini di scontro generazionale, rischiando di oscurare il più complesso riassetto nella distribuzione di potere e di risorse che la caratterizza:

> In quel periodo c'erano i giovani, visto che iniziavano la musica beat, pop, 'ste cose qui, le canzoni, le prime canzoni pop, i gruppettini che imitavano gli inglesi, i Dik Dik, l'Equipe 84 così. Occorrevano delle persone che non arrivassero in studio con un giornale e si sedevano ad aspettare che qualcuno gli portasse la parte, ci volevan ragazzi che arrivavano con la voglia di suonare quel tipo di musica. [...] In quegli anni quello che mancava era la passione e l'energia dei giovani, che non avevano bisogno di essere preparati musicalmente come loro. Occorrevano altre cose, piccole cose, che loro non riuscivano a fare, chiaramente, i professionisti, perché ormai si erano adattati, erano ormai stanchi, aspettavano le pensioni… Bravissimi, ma la musica è cambiata. E la fortuna è che per circa venti o trent'anni questa cosa è servita.[342]

> Ho lavorato spesso anche con Shel Shapiro. Lui un giorno dice a uno di questi turnisti della generazione un po' precedente alla mia [...]: "Qui vorrei un fraseggio alla George Harrison". E

[342] Ellade Bandini, intervista personale, 23 maggio 2023.

> questo qui: "*Su'gnanca chi l'è, mi*, George Harrison!". Capisci? Non so neanche chi è George Harrison, capisci? E lì vediamo il punto delle due generazioni che non potevano lavorare insieme.[343]

> Quando ho conosciuto i Quelli, la futura PFM, io ho sposato immediatamente il loro modo di suonare, mollando i batteristi che magari usava la RAI, professori di orchestra che leggevano la musica e la suonavano. Pensa che una volta ci fu uno sciopero degli orchestrali contro di me, perché volevano costringermi a utilizzare l'organizzazione dell'orchestra nei miei dischi. Li minacciai di portarli in tribunale. Sì, loro avevano la sezione ritmica, ma una cosa erano loro, musicisti da conservatorio, un'altra i gruppi che suonavano in un certo modo ed erano al corrente delle ritmiche moderne. Questo al conservatorio non si insegnava mica.[344]

Come vedremo, non è che una delle molte frizioni che scuotono dall'interno campi e domini della popular music dell'epoca, rimodellandone le reti sociali e influenzandone l'estetica discografica. Funzionali a questa alternanza tra musicisti da conservatorio e turnisti sono i cosiddetti convocatori, primi *gatekeeper* di un campo in perenne mutamento, la cui natura sociale è evidente soprattutto nel contesto milanese attorno alla metà degli anni Sessanta:

> Berlendis era il più grosso convocatore, aveva un parco musicisti enorme, a seconda di chi gli serviva. [...] Ha fatto lavorare tutti, era il numero uno, al servizio di varie case, Polygram, Emi, e tutti si agganciavano a lui, al figlio e a alla moglie, che vivevano in via Settala a Milano. [...] Ci incontravamo in piazza Beccaria, al Bar Plinio, fino alle sette di sera. Io stavo sempre lì in Galleria, si facevano gruppi spontanei. [...] In quegli anni facevamo delle basi ritmiche e non si sapeva per chi erano, c'erano solo il maestro e il pianista, si registrava e andavamo via.[345]

> Berlendis era quello che veniva chiamato diciamo nel 90% dei casi. E lui si occupava di formare queste orchestre e si lavorava molto con l'orchestra, perché comunque non esistevano ancora le tastiere come esistono oggi… oggi diventa molto… diventa quasi superfluo che quando uno sta facendo una produzione, anche in casa, con un'apparecchiatura minimale, a un certo punto vuole mettere quello che noi chiamiamo un tappeto, no? Un tappeto di archi, o comunque un suono lungo che serva a coprire un po' una certa fascia sonora. All'epoca, bisognava convocare proprio l'orchestra.[346]

---

[343] Claudio Bazzari, intervista personale, 23 novembre 2023.
[344] Alessandro Colombini, intervista personale, 3 febbraio 2022.
[345] Alberto Radius, intervista personale, 8 gennaio 2022.
[346] Lucio Fabbri, intervista personale, 7 febbraio 2023.

Negli anni dal 1965 al 1969 queste tensioni innervano la crescita del *music world* discografico italiano, incentrata attorno ai due poli di Roma e Milano, pressoché esclusivi in questo periodo; una concentrazione diametralmente opposta rispetto alla proliferazione delle case discografiche, soprattutto quelle di dimensioni medio-piccole.[347] Questo percorso quinquennale conduce il relativo *network* al quadro generale sintetizzato nella Tabella 5.1:

Tabella 5.1. Statistiche *whole-network* 1965-1969.

ordine	316
edges	436
densità	0,009
diametro	18
avg. path length	6,691
grado medio	2,759
componenti	7
modularità	0,786

Dal rapporto tra i 316 nodi e i 436 archi scaturisce una densità decisamente bassa (0,009%), che abbiamo già rilevato come indice di un alto grado di omofilia — ovvero la propensione a stabilire legami con soggetti affini — e di una conseguente tendenza a clusterizzazioni piuttosto marcate.[348] Dinamiche che si esercitano su più dimensioni: stilistiche, poiché musicisti e tecnici gravitano attorno a generi o linguaggi affini, condividendo convenzioni estetiche e modalità di lavoro; geografiche, in quanto la prossimità fisica e l'appartenenza a uno stesso contesto urbano o regionale favoriscono relazioni e collaborazioni ricorrenti; professionali, dal momento che ruoli e specializzazioni (produttori, arrangiatori, turnisti, tecnici del suono) tendono a convergere in sottogruppi caratterizzati da esperienze e

[347] I dati del periodo 1965-1969 contano 27 etichette diverse per i 100 album censiti. Spicca ancora una volta la RCA con 19 LP, seguita a distanza da Ricordi e Ri-Fi (9) e dalla sua etichetta satellite ARC (7); il resto del frammentato panorama vede le altre 23 label spartirsi 56 titoli.
[348] McPherson, M., Smith-Lovin, L. e Cook, J. (2001), "Birds of Feather: Homophily in Social Networks", cit.

competenze comuni. L'effetto combinato di questi fattori produce sottoreti coese, al cui interno le interazioni risultano frequenti e consolidate.

I valori del diametro (18) e dell'*average path length* (6,691) sono i più alti per tutti i 35 anni analizzati (rispettivamente 12 e 5,294 i dati complessivi del periodo 1965-1999), contrariamente a quelli del grado medio (2,759 contro il 4,649 del dato complessivo): dalla loro lettura congiunta affiora l'immagine di una rete ancora poco connessa, all'interno della quale risorse, informazioni e influenze sono costrette a transitare attraverso diversi intermediari prima di essere accessibili a tutti i membri del *network*. Un contesto altamente frammentato, quindi, ma allo stesso tempo potenzialmente ricco di relazioni diversificate, specchio di un'industria in piena crescita, pronta a rispondere ai mutamenti del mercato e agli stimoli delle nuove tendenze internazionali.

Tabella 5.2. Principali studi di registrazione italiani in ordine di grado (1965-1969).[349]

RCA	Roma	20
Ricordi	Milano	2
CGD	Milano	2
Angelicum	Milano	1
Fonit Cetra	Milano	1
Fonorama	Milano	1
Regson	Milano	1
Play Co.	Milano	1
Vedette	Milano	1

Sono soltanto nove gli studi di registrazione all'interno dei quali vengono prodotti i dischi censiti per questi cinque anni (Tabella 5.2): uno scenario reso opaco dalla reticenza delle note di copertina,[350] del quale si può tuttavia riconoscere la natura oligopolistica e geograficamente bipolare. Se spiccano per distacco gli RCA di Roma, teatro di un quinto delle maggiori produzioni a livello commerciale, sono tutti disseminati all'interno dell'area urbana di Milano — ad eccezione dei Vedette di Cologno Monzese — gli altri otto studi: i centralissimi Angelicum e Play Co., assieme ai più periferici CGD, Fonit Cetra, Ricordi, Fonorama e Regson (l'unico a non essere in relazione esclusiva con un'etichetta), testimoniano un'offerta ben più capillare di quella del polo romano, come si evince dalla sintesi statistica nella Tabella 5.3.

[349] La mappatura è visualizzabile ed esplorabile dal seguente link: https://francescobrusco.github.io/produzione_discografica_italiana_1965_1999/

[350] Come indicato a p. 80, solo il 31% dei dischi di questo periodo menziona esplicitamente lo studio di registrazione.

Tabella 5.3. Dati dei *network* di Roma e Milano.

	Roma	**Milano**
ordine	57	45
edges	56	39
densità	0,035	0,039
diametro	2	6
avg. path length	1,965	2,531
grado medio	1,965	1,733
componenti	1	6
modularità	0	0,815

Sono ancora una volta diametro e *average path length* le cartine di tornasole per le più vistose differenze tra la due reti: quella di Roma mostra un diametro ridottissimo (due gradi contro i sei di Milano), indice di una circolazione delle idee estremamente rapida in quanto concentrata attorno all'unico spazio di produzione della RCA, già inserita in un triumvirato che vede l'etichetta discografica stringere legami con il comparto audiovisivo di RAI e Cinecittà, replicando il modello integrato della casa madre statunitense. Altrettanto rilevante notare che, mentre il grado medio torna su valori relativamente omogenei (1,965 contro 1,733) la modularità e soprattutto le componenti segnalano ulteriori disparità: i dati restituiscono una quasi matematica identità tra il numero degli studi di registrazione cittadini e le relative componenti che, in questo stadio dello sviluppo, si pongono senz'altro come altrettante aree di cooperazione e influenza sociale e musicale. È nella loro orbita che si annidano alcuni degli esempi più indicativi delle dinamiche in atto nella rete nazionale, indicando le traiettorie seguite dagli attori alla ricerca di connessioni e risorse essenziali per l'accesso a determinati domini artistici, le cui convenzioni fanno da prerequisito perché le relazioni sistemiche organiche alle pratiche creative possano aver luogo.

5.2. «Io propongo delle cose: vi emozionano, vi piacciono, sì o no?»: Lucio Battisti tra i campi della canzone italiana

In questo contesto dinamico, Lucio Battisti emerge come una figura chiave proprio nel corso di questi cinque anni, grazie appunto alla meticolosa costruzione di una rete sociale che lo vedrà imporsi dapprima come autore e poi come *performer*. È proprio la direttiva Roma-Milano a orientare la carriera dell'artista che dalla natìa Poggio Bustone (Rieti) si rivolge dapprima alle scene romane — con una poco felice parentesi a Napoli — per poi stabilirsi dal 1965 a Milano, dopo l'ingaggio come chitarrista per i Campioni di Roberto Matano. È nel capoluogo lombardo che Battisti inizia a immergersi nel dominio della produzione discografica, formandosi come professionista a tutto tondo interessato al controllo di ogni fase del processo, come dimostrano «le attività di produttore per altri musicisti, iniziate già nel periodo della Ricordi con gli amici Dik Dik, e più tardi di promotore della Numero Uno, etichetta discografica indipendente dalle realtà industriali più importanti dell'epoca».[351]

Nodo centrale di questa rete è quello della Ricordi, nel cui studio di via dei Cinquecento Battisti aveva sostenuto già nel 1963 un primo provino, occasione di incontro con gli stessi Dik Dik con cui avrebbe presto cementato i rapporti personali e professionali (in particolare con Pietruccio Montalbetti e suo fratello Cesare, autore di molte delle foto di copertina dei dischi di Battisti).[352] Un'altra audizione, tenutasi il 14 febbraio 1965 per la CGD, consente all'artista di entrare in contatto con Christine Leroux, che diventa la sua prima editrice.[353] Nell'autunno dello stesso anno è proprio lei a presentarlo a Mogol, figlio del dirigente Ricordi Mariano Rapetti, convincendolo a lavorare come paroliere per il giovane musicista; si tratta di un passaggio chiave, giacché da questo momento Battisti può avvalersi di una connessione decisiva per sostenere la sua reputazione artistica presso la casa discografica e assicurarsi autonomia in studio di registrazione: «Mogol avrebbe potuto essere il suo produttore artistico, e prendere per lui le decisioni più importanti; invece scelse di essere il suo garante. Con lui Battisti era in una botte di ferro, sia come autore sia, ancor più, quando si

[351] Bratus, A. (2017), "Lucio Battisti", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-battisti_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso 14 agosto 2025).
[352] Montalbetti, C. (2012), "Lucio Battisti. La canzone del sole", *Il blog di Cesare Monti*, 10 marzo 2012. https://cesaremonti.blogspot.com/2012/03/lucio-battisti-la-canzone-del-sole.html (ultimo accesso 14 agosto 2025).
[353] Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*, Roma, Castelvecchi, pp. 41-42.

decise a interpretare le proprie canzoni».[354] Il primo esito della collaborazione tra i due è il brano *Per una lira*, successivamente incluso nell'album d'esordio di Battisti:

> Ho conosciuto [...] Lucio Battisti attraverso un'audizione che ha fatto al Clan sponsorizzata da Mogol, il quale ci aveva detto: "Vi porto lì un cantante bravissimo, vedrete che è un fenomeno… Adriano anche per te, ascolta le sue canzoni, magari anche per te può andar bene una sua canzone". Lui arriva, di pomeriggio, eravamo nel '66, forse all'inizio, a fine inverno, arriva con questo ragazzo, Lucio si mette lì al Clan nell'ufficio di Adriano, tutto il Clan intorno che ascolta, che assiste a questo bellissimo evento, ma per noi era uno sconosciuto nuovo. Questo qua fa ascoltare quattro, cinque canzoni, Adriano si alza e dice: "No, le tue canzoni non van bene per me, tu sei bravo però non van bene per me", e chiederà a noi Ribelli: "Forse a voi c'è un pezzo che vi piace?". E noi in quella occasione abbiamo detto: "Sì sì, a noi piace la prima che hai fatto, te come ti chiami?". "Mi chiamo Lucio Battisti", con 'sta vocina… In pratica ci dà *Per una lira*, noi la incidiamo, qualche mese dopo lui chiama me alla batteria e Angel Salvador al basso e incideremo la sua versione, quella che diventerà la sua versione. E io in quel momento divento uno dei musicisti che Lucio chiamerà per fare i suoi dischi. [...] Ho inciso quella che è inserita nell'album insieme a *Non è Francesca*, quella lì dove c'è il cambio di tempo a metà, quella più rock. Quell'altra *Per una lira* mi pare l'abbia fatta coi Dik Dik, ma a lui piaceva sicuramente la nostra versione, la seconda incisa.[355]

Un'interpretazione, quella di Battisti,[356] inizialmente rifiutata dalla RAI che giudica la sua voce inadatta alla messa in onda,[357] a testimonianza di una legittimazione da interprete ben più tribolata rispetto a quella da autore.[358] Anche perché non soltanto i responsabili delle trasmissioni radiotelevisive, ma anche musicisti quali Iller Pataccini, Aldo Bonocore e Augusto Martelli — nonché critici musicali come Renzo Nissim[359] — agiscono da implacabili *gatekeeper*, serrando i ranghi di un composito campo a difesa di parametri canori che, senza necessariamente rifarsi ai modelli di Claudio Villa o Domenico Modugno, impongono una vocalità più impostata e tecnicamente educata rispetto a quella di Battisti, «basically an untrained head voice, a bit rough, lacking in low register, without any vibrato,

---

[354] Pietruccio Montalbetti, cit. in Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, cit., p. 111.
[355] Gianni Dall'Aglio, intervista personale, 15 novembre 2023. La precisazione finale, relativa alla versione incisa con Battisti, è del 21 agosto 2024.
[356] *Dolce di giorno / Per una lira* (Ricordi — 10430, 1966).
[357] Ceri, L. (2008), *Pensieri e parole. Lucio Battisti: una discografia commentata*, Roma, Coniglio Editore, p. 32.
[358] Anche per il successivo 45 giri, *Luisa Rossi / Era* (Ricordi — SRL10460, 1967), il riscontro critico e commerciale sarà piuttosto timido.
[359] Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, cit., p. 119.

with a high propensity for falsetto».[360] Nel 1970 il tema si ritroverà al centro di un dibattito televisivo tra Battisti, il pubblico di *Speciale per voi*, e lo stesso Nissim: «Io propongo delle cose. Vi emozionano, vi piacciono, sì o no?», sarà la chiosa del cantante.[361] In un'altra intervista, dicendosi conscio di non avere una grande voce, aggiungerà: «Ma so anche che sono l'unica persona capace di dare un'anima alle mie canzoni».[362] Anche per quanto riguarda la sua accettazione all'interno della nascente categoria dei cantautori, il processo non sarà mai pacifico: «L'esclusione di Battisti dal canone della canzone d'autore, in effetti, è immediata e irrevocabile, e dura ancora ai giorni nostri. Battisti è il punto critico che definisce il canone stesso, che stabilisce dei confini fra l'"autentico" richiesto ai cantautori e il "commerciale" della musica di consumo».[363] Di tali conflitti e confini bisognerà tener conto nel riesame della sua primissima produzione e delle scelte che la guidano.

L'inserimento nel circuito Ricordi permette comunque a Battisti di stabilire contatti con altri professionisti del settore. Oltre ai già citati Dik Dik e Ribelli, le sedute di registrazione per i brani che convergeranno nel primo album gli danno modo di iniziare a collaborare con gli arrangiatori Detto Mariano e Gian Piero Reverberi:[364]

> Nel mondo della popular music italiana antecedente il 1970, in cui le sonorità orchestrali erano ancora parte integrante del linguaggio dominante, la collaborazione con queste figure si rivelò una carta fondamentale per affinare la capacità di immaginare trame strumentali complesse e idee timbriche che la formazione di autodidatta non gli avrebbe forse permesso di elaborare in forma compiuta.[365]

L'uscita del suo primo album nel 1969 rappresenta non soltanto un momento di snodo della sua carriera e dell'intero panorama musicale italiano, ma anche un caso di studio in grado di ricomporre in un quadro coerente molte delle tensioni in atto tra campo e dominio della produzione discografica coeva.

---

[360] Conti, J. (2014), "You Can Call Them, If You Like, Emotions. The (Un)Orthodox Songs of Lucio Battisti", in Fabbri, F. e Plastino, G. (a cura di), *Made In Italy: Studies in Popular Music*, London-New York, Routledge, 110-122, p. 114.
[361] *Speciale per voi*, 16 giugno 1970, RaiPlay. Il frammento citato è a 12:20: https://www.raiplay.it/video/2019/07/Speciale-per-voi---Puntata-del-16061970-7de50e9f-8460-44b5-8b5c-54f1dd83307d.html (ultimo accesso 14 agosto 2025).
[362] Lucio Battisti, cit. in Lauro, T. e Turrini, L. (1995), *Emozioni. Lucio Battisti: vita, mito, note*, Milano, Zelig, p. 96.
[363] Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 470.
[364] A partire dal 45 giri *Un'avventura / Non è Francesca* (Ricordi — SR8235, 1969).
[365] Bratus, A. (2017), *Lucio Battisti*, cit.

Figura 5.2. *Lucio Battisti* (1969), copertina fronte-retro.

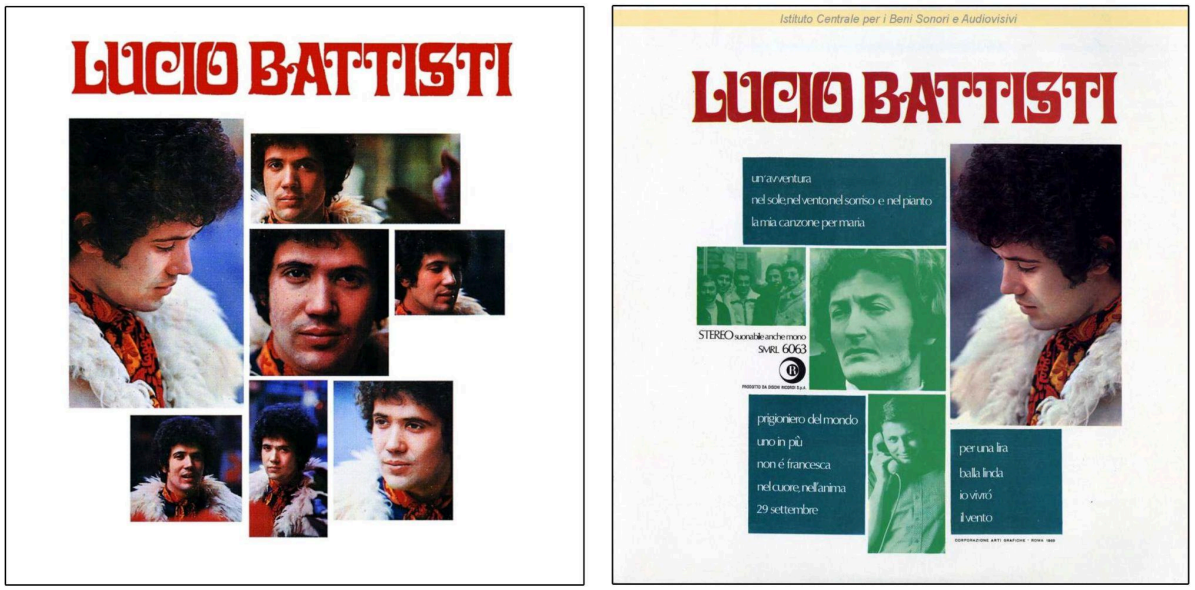


Tabella 5.4. *Lucio Battisti*, indice dei brani.

Lato A	**durata**	**autori**
Un'avventura	3:10	Lucio Battisti, Mogol
29 settembre	3:29	Lucio Battisti, Mogol, Renato Angiolini
La mia canzone per Maria	3:10	Lucio Battisti, Mogol
Nel sole, nel vento, nel sorriso e nel pianto	2:45	Lucio Battisti, Mogol
Uno in più	3:43	Lucio Battisti, Mogol, Renato Angiolini
Non è Francesca	3:55	Lucio Battisti, Mogol
Lato B	**durata**	**autori**
Balla Linda	3:06	Lucio Battisti, Mogol
Per una lira	2:27	Lucio Battisti, Mogol, Renato Angiolini
Prigioniero del mondo	3:26	Mogol, Carlo Donida
Io vivrò senza te	3:56	Lucio Battisti, Mogol
Nel cuore, nell'anima	2:21	Lucio Battisti, Mogol
Il vento	3:31	Lucio Battisti, Mogol

Tabella 5.5. *Lucio Battisti*, note di copertina. Tra parentesi quadre le informazioni mancanti ricostruite incrociando fonti bibliografiche, etnografiche e documentarie.

data	titolo	interprete	etichetta	studio di registrazione	produttore
05.03.1969	*Lucio Battisti*	Lucio Battisti	Ricordi SMRL 6063	[Studi Ricordi, Milano] [Sax Record, Milano]	[Lucio Battisti]

arrangiamenti	mix	mastering	batteria-percussioni	basso
Detto Mariano Gian Piero Reverberi	[Walter Patergnani]		[Gianni Dall'Aglio] [Franz Di Cioccio]	[Giovanni Tommaso] [Damiano Dattoli] [Angel Salvador]

chitarre	tastiere	archi	fiati	cori
[Lucio Battisti] [Giorgio Benacchio] [Maurizio Vandelli] [Dave Sumner]	[Lucio Battisti] [Vince Tempera] [Demetrio Stratos]		[Natale Massara]	[Maurizio Vandelli] [I 4+4 di Nora Orlandi]

5.3. *Lucio Battisti* (1969): riappropriazione del testo e rivendicazione autoriale in rapporto al dominio

Fedele a una prassi comune a tutto il quinquennio in esame, l'eponimo LP d'esordio di Lucio Battisti contiene dodici brani già editi in precedenza su 45 giri, metà dei quali da altri interpreti: *29 settembre* e *Nel cuore, nell'anima* (pubblicate nel 1967 dall'Equipe 84);[366] *Per una lira* e *Nel sole, nel vento, nel sorriso e nel pianto* (Ribelli, 1966 e 1968);[367] *Uno in più* (Ricky Maiocchi, 1966);[368] *Non è Francesca* (I Balordi, 1967).[369] Proprio tale circostanza ci permette di leggere in chiave intertestuale le stratificazioni stilistiche delle diverse versioni,

[366] *29 settembre / È dall'amore che nasce l'uomo* (Ricordi – SRL 10-452, 1967); *Nel cuore, nell'anima / Ladro* (Ricordi – SRL 10-475, 1967).
[367] *Per una lira / Ehi...Voi!* (Clan Celentano – ACC 24039, 1966); *Come sempre / Nel sole, nel vento, nel sorriso e nel pianto* (Ricordi – SRL 10.506, 1968).
[368] *Uno in più / Non buttarmi giù* (CBS – 2388, 1966).
[369] *Non è Francesca / Guardando te* (Durium – Ld A 7538, 1967).

quasi fossero anelli di accrescimento delle convenzioni sviluppatesi nel dominio popular durante la seconda metà degli anni Sessanta. Il confronto tra le incisioni sopracitate e quelle pubblicate dall'autore dà infatti conto di un cambiamento estetico — a livello interpretativo e di mediazione tecnologica — e di un allontanamento dal *beat*, genere a cui aderiscono le prime versioni. Ancor più significativamente, alla luce delle frizioni tra agente e campo esposte nel paragrafo precedente, questo progetto discografico segnala l'urgenza avvertita da Battisti di siglare la propria firma autoriale attraverso l'*embodiment* vocale e la gestione personale della produzione in studio di registrazione. Un gesto che permette di ricondurre la sua esperienza al discusso concetto di autenticità,[370] che nella sua accezione comune «assumes that the producers of music texts undertook the 'creative' work themselves; that there is an element of originality or creativity present, along with connotations of seriousness, sincerity, and uniqueness; and that, while the input of others is recognized, it is the musicians' role that is regarded as pivotal».[371] La riappropriazione del testo da parte di Lucio Battisti non è che la mossa d'apertura in una strategia di autenticazione della quale egli sembra cogliere in pieno la natura di «construction made in the act of listening»[372] e il valore propedeutico per le proprie rivendicazioni autoriali. In questo si coglie, peraltro, tutta la modernità della sua figura, preludio a quella che osserveremo nel caso di Mina: si tratta delle uniche grandi *star* italiane a seguire l'esempio dei Beatles, abbandonando la dimensione live per diventare artisti eminentemente fonografici.

Apprestandoci al riesame dell'artefatto discografico e del gruppo di lavoro dal quale viene prodotto, una prima considerazione discende dall'estrema vaghezza dei riconoscimenti in copertina: *Discogs* elenca ben 43 diverse edizioni dell'album,[373] in nessuna delle quali vengono menzionati espressamente i nomi integrati in parentesi quadre nella Tabella 5.5. D'altro canto, è eloquente la scelta di raffigurare alcuni dei principali collaboratori — Mogol, Maurizio Vandelli e i Dik Dik — proprio sul retro di copertina (Figura 5.1), con foto monocromatiche che attorniano quella di Battisti. Sappiamo che gran parte della lavorazione

---

[370] Sul concetto di autenticità nel campo della popular music, si rimanda a: Kendall, G. (1999), "Pop Music: Authenticity, Creativity and Technology", *Social Alternatives*, 18(2), 25-28; Moore, A.F. (2002), "Authenticity as Authentication", *Popular Music*, 21(2), 209-223; Barker, H. e Taylor, Y. (2007), *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, New York-London, Norton; Tomatis, J. (2010), "'Vorrei trovar parole nuove'. Il neologismo 'cantautore' e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta", *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 1(2), 1-23; Shuker, R. (2016), *Understanding Popular Music Culture*, London, Routledge.

[371] Shuker, R. (2016), *Understanding Popular Music Culture*, cit., p. 99.

[372] Moore, A.F. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Ashgate, p. 210.

[373] https://www.discogs.com/it/master/247692-Lucio-Battisti-Lucio-Battisti (ultimo accesso 15 settembre 2025).

si svolge presso gli studi Ricordi di via dei Cinquecento;[374] solo i brani *29 settembre* e *Per una lira*, nel gennaio del 1969, vengono registrati ai Sax Records.[375] L'album, con nove settimane di permanenza in classifica, raggiungerà la seconda posizione come miglior piazzamento, risultando il terzo dell'anno in termini di vendite.[376]

Nonostante l'eterogeneità del materiale e l'ampio arco temporale intercorso tra le fasi di scrittura, produzione e post-produzione, Battisti riesce a dare unità al progetto grazie alla coerenza dell'interpretazione vocale, dell'arrangiamento e del *sound* (inclusa la scelta di mixare in stereo tutti i brani, anche quelli precedentemente usciti in mono). Il risultato è raggiunto mettendo in campo «un nuovo modo di concepire il lavoro nello studio di registrazione, dove per la prima volta è il musicista a tenere i fili dell'arrangiamento, partendo dalla ritmica per poi, via via, costruire l'identità del brano»;[377] pur di inedita ampiezza per gli standard italiani, l'*agency* di Battisti è tuttavia parte di una nuova declinazione del modello sistemico di creatività, all'interno del quale entra sempre più chiaramente in azione quella rete sociale il cui valore per la storia dell'artista è stato già sottolineato.

È senz'altro la firma vocale il primo fattore di coesione dell'album, a maggior ragione per il confronto con le altrui versioni, espresso in metafora dallo stesso autore: «Fra la canzone che incido io e quella che faccio incidere c'è la stessa differenza che esiste tra un bacio dato e uno spedito per posta o per telefono».[378] Egli è convinto, in altri termini, «della qualità fisica e icastica del canto, di come una voce porti nel microcosmo di una canzone il corpo e la personalità dell'interprete, e di quanto influiscano i suoi colori nella comunicazione canora».[379] La tensione tra il Battisti interprete e i "guardiani" schierati a difesa di una sorta di belcanto pop — le cui convenzioni sono tanto performative quanto di mediazione tecnologica della voce — rappresenta di per sé una negoziazione interna al modello sistemico di creatività: l'agente propone un'innovazione nel dominio vocale della popular music contemporanea, faticando non poco a superare il filtro all'ingresso imposto dal campo. Nell'economia di tale negoziazione, l'uscita di *Lucio Battisti* rappresenta un momento di

---

[374] Neri, M. (2010), *Lucio Battisti. Discografia mondiale*, Roma, Coniglio Editore. Si vedano anche le informazioni contenute sul sito *luciobattisti.info* nella sezione dedicata ai singoli: https://www.luciobattisti.info/?page_id=1146 (ultimo accesso 15 agosto 2025).
[375] Ivi, p. 104. I brani in questione sono registrati nei giorni 13 (9.00-14.30), 17 (15.00-18.30), 22 (9.00-13,00) e 23 gennaio (9.00-13.30), con sovraincisioni nell'ultima settimana del mese, prima di tornare a via dei Cinquecento per incidere archi e fiati in febbraio.
[376] Casamassima, P. (2014), *Lucio Battisti,* De Ferrari Editore.
[377] Assante, E. (2023), *Lucio Battisti*, Milano, Mondadori, p. 95.
[378] Lucio Battisti, cit. in Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, cit., p. 118.
[379] *Ibidem.*

svolta, o quanto meno di consolidamento di una reputazione costruita a partire dall'anno precedente, con il successo del 45 giri *Balla Linda*.[380] In tale dinamica si inserisce il prezioso contributo di altri agenti della stessa rete: in primo luogo Alessandro Colombini, allora direttore artistico della Ricordi. Sfruttando il riscontro mediatico ottenuto al Cantagiro con *Balla Linda* e a Sanremo con *Un'avventura*, l'album introduce nell'equazione il corpo dell'autore; un autore che la critica rifiuta di definire tale, mal accettando il suo ricorso a un paroliere e le sue stesse scelte musicali, tematiche, mediatiche e comportamentali, così diverse da quelle rapidamente cristallizzate dal nuovo dominio cantautorale, all'epoca ancora in formazione.

L'interpretazione battistiana di *29 settembre* è un primo tassello di questa riappropriazione del testo, fondata su un'economia espressiva cui si indirizza tanto la performance musicale quanto quella vocale. Quest'ultima non ha nulla dell'enfasi di Maurizio Vandelli, che nella versione del 1967 carica da subito il memorabile incipit «Seduto in quel caffè io non pensavo a te» prolungando a dismisura l'ultima sillaba dalla fondamentale alla quinta (Figura 5.3), per poi riservare un simile trattamento al verso «Stretto come se non ci fosse che lei» del primo *refrain*, sostenuto dai cori (Figura 5.4), e all'ancor più melismatico «e non pensavo a te» della seconda strofa (Figura 5.5). Ben più misurata la prova vocale di Battisti, che solo all'ultima strofa si concede una breve escursione attorno alla fondamentale (Figura 5.6, sul verso «che ieri non eri con me»), prima di connotare il secondo *refrain* esprimendo in modo diegetico la voce del protagonista al telefono («Parlo, rido e tu, tu non sai perché / T'amo, t'amo e tu, tu non sai perché»), «increspando il canto con un riso forzato che traspone in musica il significato del testo»,[381] per poi svanire dal missaggio sotto una coltre di chitarre, archi e flauti (Figura 5.7).

[380] *Balla Linda / Prigioniero del mondo* (Ricordi — SRL 10.495, 1968).
[381] Stefanel, R. (2007), *Ma c'è qualcosa che non scordo. Lucio Battisti, gli anni con Mogol*, Roma, Arcana, p. 26. Suggestiva anche la descrizione in Fiorini, L. (2006), *Mogol e Battisti. Pensieri e parole*, Discovery Edition, p. 26: «Una telefonata confusa fra i "ti amo" pentiti e il sorriso amaro di chi ha riacquistato senno e consapevolezza solo di fronte al fatto compiuto».

Figura 5.3. *29 settembre* (00:08-00:18), confronto tra le versioni dell'Equipe 84 (a) e di Lucio Battisti (b).

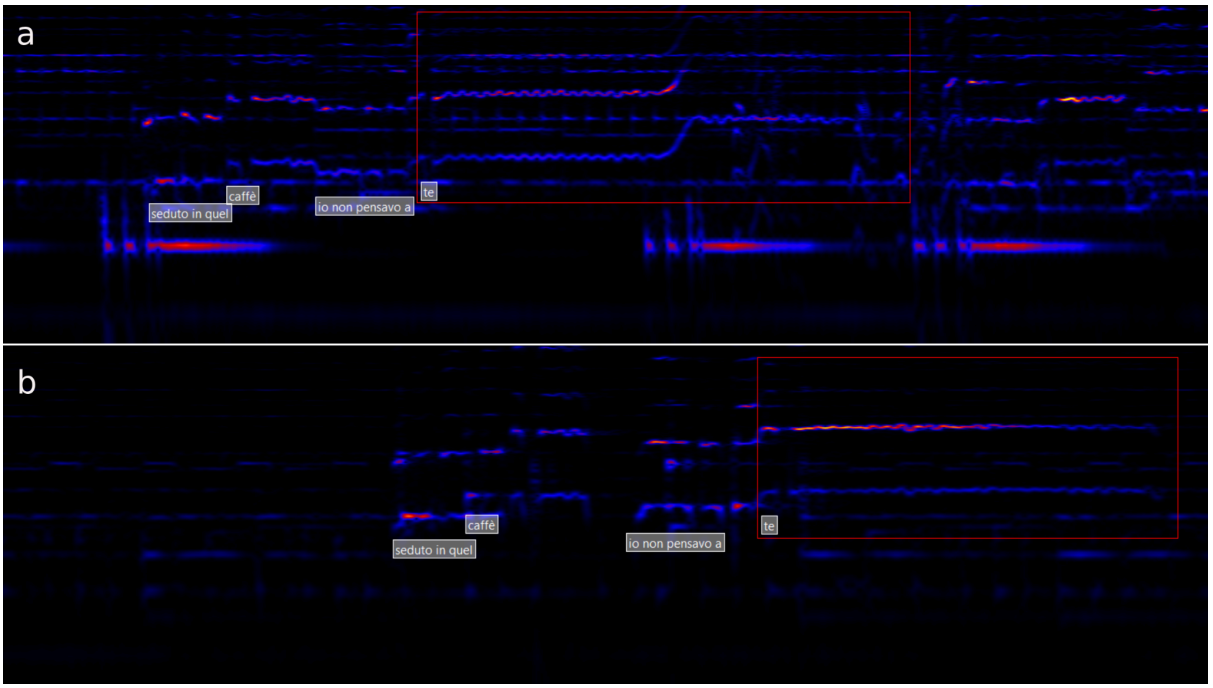


Figura 5.4. Equipe 84, *29 settembre* (00:43-00:48)

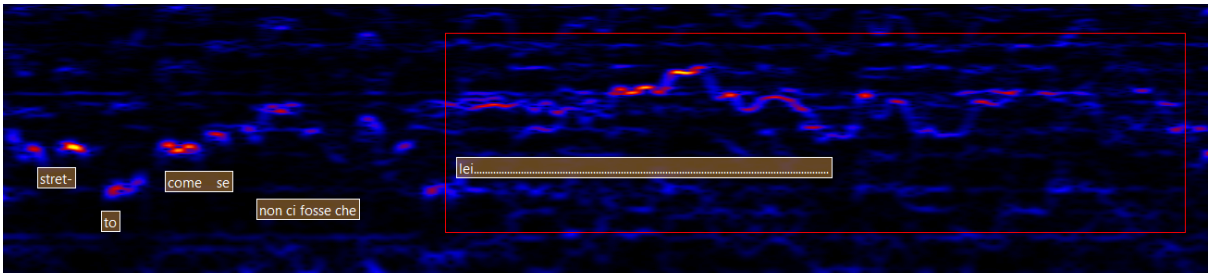


Figura 5.5. Equipe 84, *29 settembre* (00:53-00:58)

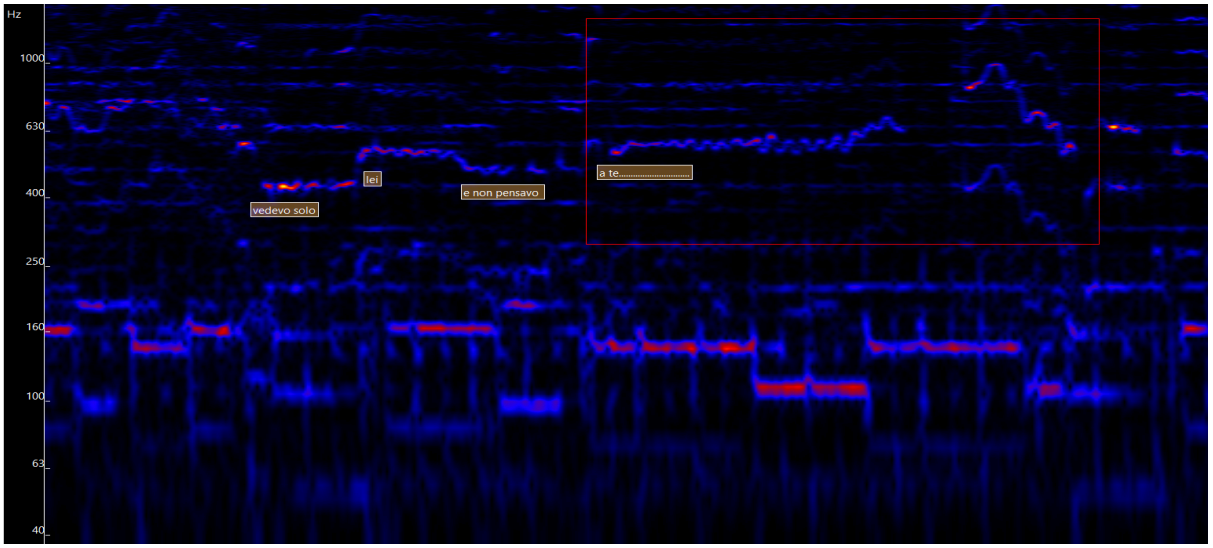


Figura 5.6. Lucio Battisti, *29 settembre* (2:21-2:23)

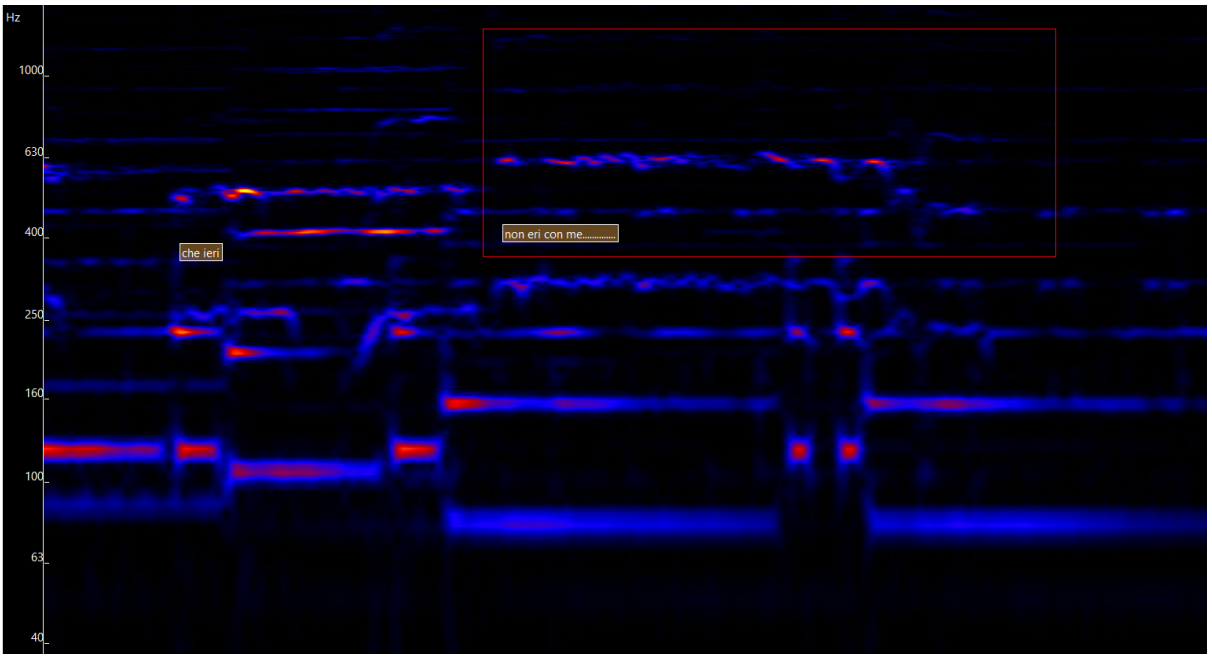
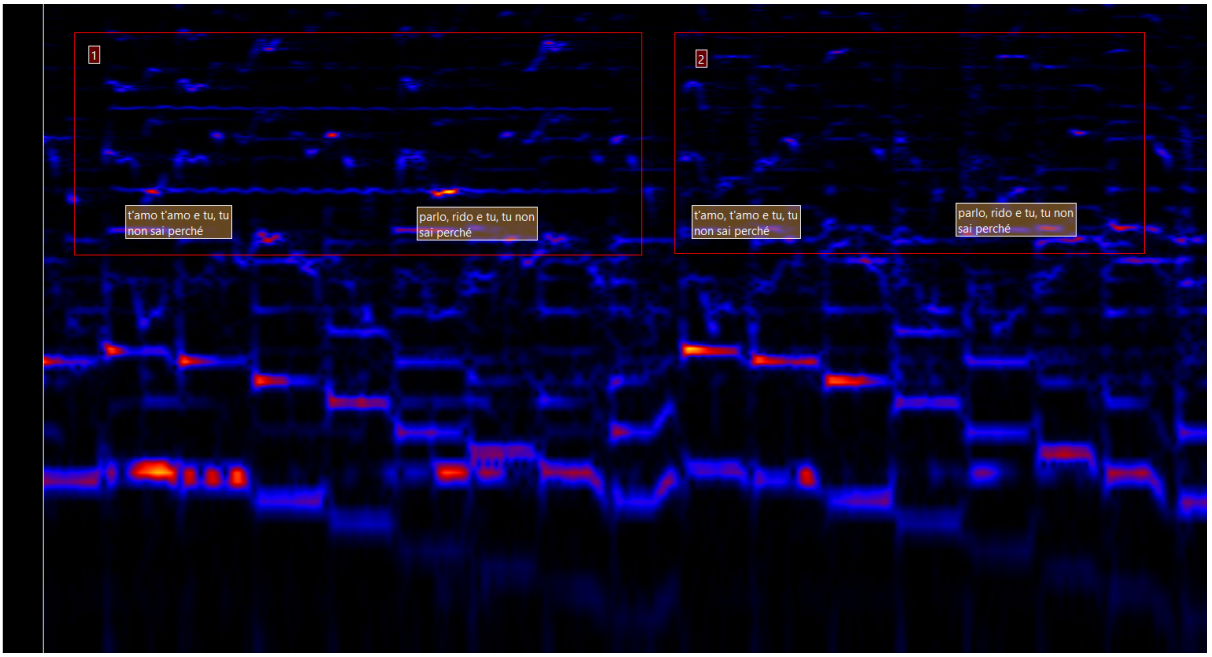


Figura 5.7. Lucio Battisti, *29 settembre* (02:30). Lo spettrogramma melodico evidenzia nei punti tendenti al rosso (riquadro 1) il «riso forzato» con cui Battisti colora i versi corrispondenti.



Ritengo assolutamente interessante, a questo punto, quanto dichiara lo stesso Vandelli riguardo la sua influenza sullo stile canoro di Battisti:

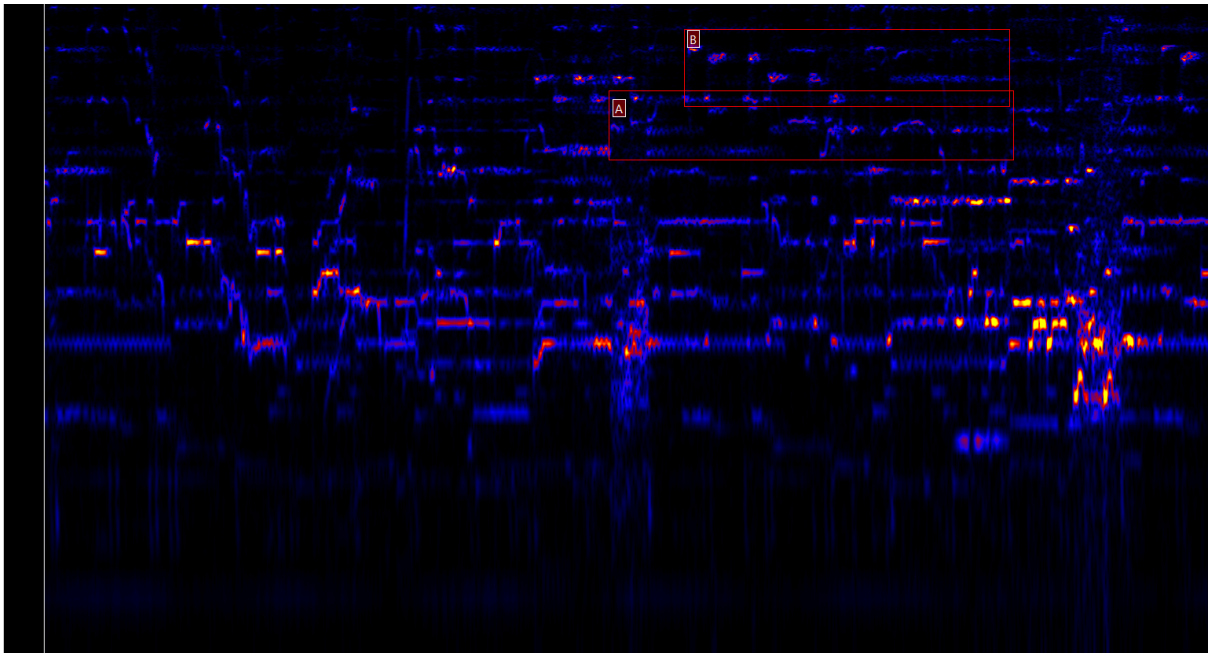
> Era tirchio, tirchio, parsimonioso, anche nei complimenti. Non mi aveva mai detto "sei bravo, canti bene", un cazzo. Non mi aveva detto niente. E proprio mentre stavamo lì a casa mia a registrare la prova di *Vendo casa* per i Dik Dik, ci fu un attimo di pausa e mi guardò negli occhi per dirmi: "Ao' te devo dì 'na cosa". Io dissi "Cosa?". "Io…" — con delle pause, mi ricordo 'ste pause — "Ho imparato a cantare da te". *Me cojoni*, era ora che tu mi dicessi qualcosa! E poi ha aggiunto un "però…" — sai quello che dici oddio, che dice adesso? — "...Ho corretto i tuoi errori!".[382]

Nel cuore, nell'anima, già incisa dallo stesso Vandelli con l'Equipe 84, si presta ad analoghe comparazioni, così come gli altri quattro brani cantati per la prima volta dall'autore, a cominciare da *Nel sole, nel vento, nel sorriso e nel pianto*, che sin dalla scansione ritmica segna uno scarto marcato rispetto alla prorompente vocalità di Demetrio Stratos con i Ribelli.[383] In deroga all'assoluta preminenza della traccia vocale nel mix "all'italiana", quella di Battisti si ritrova quasi travolta dagli archi che, durante il ritornello, sostituiscono i cori della prima versione. È una primissima avvisaglia di un approccio al missaggio che vedrà i suoi esiti più estremi cinque anni più tardi:

> L'album *Anima latina* è un album di totale sperimentazione. Purtroppo, anche nel missaggio, nel senso che Lucio ha sperimentato, e io lì non ero d'accordo con lui, ha sperimentato di tenere la voce praticamente molto dentro, a livello quasi di strumenti. E io soffrivo perché era la voce che dava lo spessore, la tridimensionalità a tutto il lavoro. Era l'apice, era il vertice della piramide. E lui me l'ha infossato dentro, che purtroppo non c'è stato verso, perché aveva un orecchio incredibile. Ti dico una cosa che lui, mentre mixavamo eravamo io e lui solo, in studio non voleva nessuno. E lui era semisdraiato sul divano dietro di me, c'era un divanetto dietro di me, che ascoltava il missaggio. Allora io ho fatto i livelli del mix, mi giravo, e con il mignolino alzavo di un millimetro il livello della sua voce. Dicevo, Lucio va bene, possiamo stamparlo. Sì, sì. Ok, *play*, *record*. "Ferma". "Che c'è, Lucio?". "La voce è troppo alta, tirala dentro". A quel punto lì, alla terza volta, gliel'ho dovuto dire, e lui: "Ti perdono, ma non farlo mai più".[384]

[382] Maurizio Vandelli, intervista personale, 10 giugno 2024.
[383] *Nel sole, nel vento, nel Sorriso e nel pianto / Come sempre*, (Ricordi – SRL 10.506, 1968).
[384] Piero Bravin, intervista personale, 25 settembre 2023.

Figura 5.8. Lucio Battisti, *Nel sole, nel vento, nel sorriso e nel pianto* (01:12-01:43). Lo spettrogramma evidenzia il rapporto dinamico tra voce (A) e archi (B) nel registro superiore.

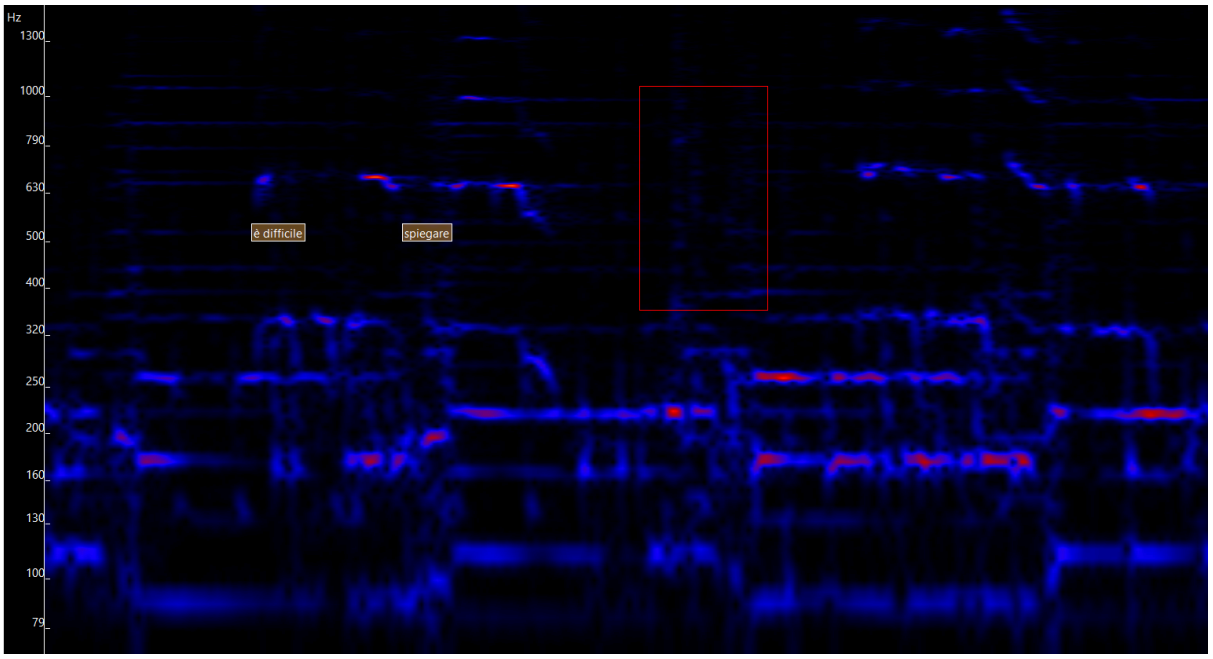


Anche *Per una lira* mostra un'interpretazione più matura, ritmicamente libera e di misurata espressività nella sezione modulante (01:17-01:32), rispetto sia alla versione registrata dai Ribelli, cantata da Gianni Dall'Aglio e Natale Massara,[385] sia alla prima incisione di Battisti (1966) più densamente arrangiata. Sembra invece provenire da tutt'altra epoca *Uno in più* cantata da Riki Maiocchi, la cui impostazione diaframmatica è enfatizzata da un riverbero perfettamente in linea con l'atmosfera immotivatamente western evocata dalla produzione in studio. L'autore, al contrario, depura la canzone dei segni più retorici «eliminando la coralità delle risposte al ritornello, e affrontando il finale *ad libitum* [...] in maniera assai energica, lontana dai toni sognanti e utopistici di Maiocchi»,[386] offrendo così altre sfumature ai concetti base della "linea verde" mogoliana.[387] Poco meno antiquate, infine, appaiono *Non è Francesca* — interpretata meno di due anni prima dai Balordi con abbondanza di cori e raddoppi vocali privi delle inflessioni espressive che caratterizzano la versione battistiana[388]

[385] La registrazione di questo brano precede di poche settimane l'ingresso di Demetrio Stratos nel gruppo.
[386] Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, cit., p. 124.
[387] Modugno, S. (1966), «La linea verde», Big, a. 2, n. 42, 19 ottobre 1966, pp. 8-11. La cosiddetta linea verde, di cui *Uno in più* verrà considerato una sorta di inno, fonda la propria poetica sulla non violenza, la solidarietà e una precoce idea di ambientalismo, principi che Modugno lega espressamente al Cristianesimo. Si veda anche Fiorini, L. (2006), *Mogol e Battisti. Pensieri e parole*, cit., p. 14.
[388] *Non è Francesca / Guardando te* (Durium – Ld A 7538, 1967). Sintetizzerei con una battuta il portato semantico delle rispettive interpretazioni. In quella assolutamente sdrammatizzata dei Balordi, il protagonista può affermare le parole del titolo senza alcun patema. Nella versione di Battisti, la voce e l'arrangiamento ci dicono chiaramente che, sì, quella donna è proprio Francesca.

— e *Il vento* nell'incisione dei Dik Dik,[389] che dopo una classicheggiante introduzione pianistica esordiscono (00:25) abbinando il canto alla voce narrante baritonale tipica di certo pop italiano degli anni Sessanta-Settanta (l'esempio paradigmatico sarà il duetto del 1972 tra Mina e Alberto Lupo in *Parole parole*). Nel brano che chiude l'album, invece, Battisti accentua con fonazioni espressive i versi «Ho già fatto le valigie» (00:39-00:43) e «È difficile spiegare» (00:59-01:02) anticipando alcune scelte di produzione tipiche dei dischi successivi, a partire dalla voce raddoppiata e filtrata ai limiti del *phasing*.

Figura 5.9. *Il vento* (00:59-1:02): nel riquadro la rappresentazione della fonazione, non verbale ma assolutamente significativa, con cui l'interprete chiude il verso.



È ancora Vandelli ad accennare ai primi esperimenti di elaborazione della voce realizzati con e per Battisti:

> Su *Quel che ti ho dato*, nell'album originale [*Equipe 84*, 1965] registrato alla Regson, dato che io volevo più piste, cioè non mi bastavano le quattro piste per finir la cosa, abbiamo fatto una copia tra un registratore e l'altro e abbiamo scoperto il *phasing*. Perché passando da un registratore e l'altro, probabilmente, non so cosa è successo, abbiamo mandato due registratori in *sync*, uno andava forse un po' più veloce, un po' più piano, non so, sai che quando mandi c'è

[389] *Il vento / L'esquimese* (Ricordi – SRL 10-499, 1968).

> una controfase che poi diventa *phasing*. È la stessa cosa che realizzai per Lucio quando mi chiese: "A' Mauri' fammi un effetto", all'inizio di… "Che ne sai di un bambino che giocava" [canta]. Ti fai l'effetto e con due registratori, allo studio di un secondo tempo della Ricordi che fece sotto gli uffici Ricordi, gli realizzai il *phasing* sulla voce iniziale. [...] Tu pensa che allo studio di via Inama della Ricordi c'era un eco che era un registratore con dieci testine spostate, una di un centimetro, una di un centimetro e mezzo, per fare la ripetizione della voce. Delle robe proprio, antidiluviane.[390]

La propensione per il trattamento sonoro della voce non è tanto una spia dall'insicurezza del Battisti cantante, quanto della sua attitudine da produttore, la cui modernità «sta anche nel fatto di aver capito prima degli altri l'importanza musicale di quella che molti colleghi e soprattutto cantautori, negli anni Sessanta e in parte ancora nei Settanta, consideravano solo una confezione esteriore».[391] Tuttavia, nei dodici brani del primo album l'estetica prevalente è quella che potremmo definire "naturalistica", con scarso ricorso all'editing e con una gestione della performance in studio tesa a limitare il numero di *take*[392] per preservare l'espressività del momento, non di rado incidendo la traccia vocale in diretta assieme alla base ritmica. Un ulteriore indizio di quella strategia che intende innescare un effetto di autenticità e *liveness*[393] condiviso con l'ascoltatore, al fine di trasferire il proprio repertorio dal dominio dell'intrattenimento a quello dell'arte, obiettivo dichiarato da note di copertina che in questo caso sono tutt'altro che laconiche: «Oggi non si può parlare di canzonette e di arte nel corso della stessa frase, quindi non lo faremo. Vorremmo solo ricordare che oggi veneriamo nomi del passato che dai loro contemporanei erano considerati non più che autori di canzonette».

Convergono verso questa ri-costruzione del senso ulteriori modifiche pertinenti all'ambito compositivo e alla tipologia formale della canzone. *Nel cuore, nell'anima* recupera il *verse* introduttivo di sei battute sostituito dall'Equipe 84 con un'ambiziosa introduzione orchestrale, affidandogli il compito di indicare la chiave di lettura dell'intero brano. Sull'opposto versante formale, *29 settembre* e *Non è Francesca* vengono corredate di un

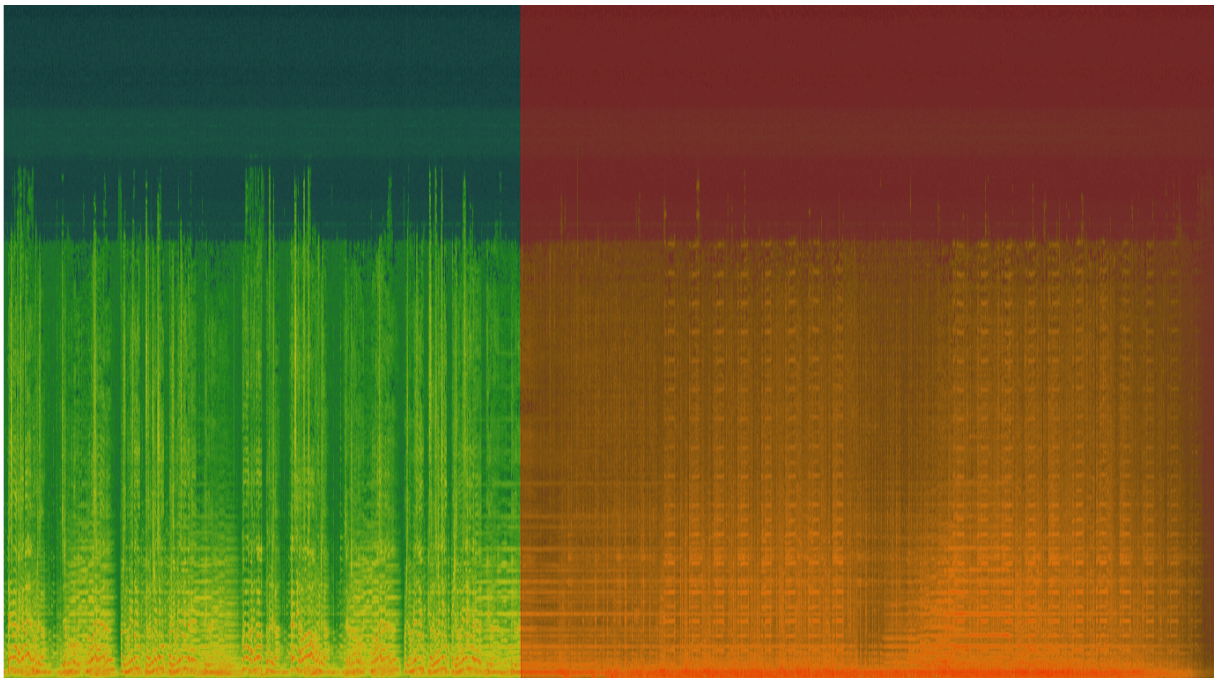
---

[390] Maurizio Vandelli, intervista personale, 10 giugno 2024.
[391] Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, cit., p. 122.
[392] Nel gergo della produzione discografica, una *take* è una specifica fissazione fonografica di un'esecuzione, integrale o parziale, realizzata in continuità temporale durante una sessione di registrazione, identificata progressivamente (es. *take 1*, *take 2*) e archiviata come unità autonoma ai fini di selezione, editing, sovraincisione o mixaggio. Nel corso del testo, al fine di adottare un punto di vista *emic*, si è preferito l'utilizzo del termine inglese (tradotto al femminile) a quello di "ripresa".
[393] Il concetto è accuratamente affrontato in Auslander, P. (1999), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London-New York, Routledge. Sulla questione dell'autenticità ci si riferisce ancora principalmente a Kendall, G. (1999), "Pop Music: Authenticity, Creativity and Technology", cit.; Moore, A.F. (2002), "Authenticity as Authentication", cit.; Barker, H. e Taylor, Y. (2007), *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, cit.

finale altrettanto significativo: nel primo brano, dopo la vivace resa vocale dell'ultimo *refrain*, «la coda getta una luce ambigua sullo stato d'animo del protagonista, lasciando in sospeso se il ritorno con la compagna sia davvero felice o in realtà forzato»;[394] in *Non è Francesca* la coda è addirittura più estesa di tutto il resto del brano e dà un carattere di reticenza alla storia cantata attraverso le tensioni armoniche aggiunte in sede di arrangiamento e produzione all'ostinato ritmico in La minore:

> [La coda di *Non è Francesca*] nasce perché a un certo punto andiamo a suonare… io solo alla fine entro quando lui fa quel giro di accordi, mi guarda e ride, e io sono alla batteria lì che non ho mai suonato fino a quel momento. Parto a suonare, lo seguo e faccio degli accenti andando avanti, due minuti di coda. Pensavo che fosse finita lì e invece poi mi accorgo che nel disco c'erano tutte le cose che avevo fatto e il finale era più lungo della canzone.[395]

Fig. 5.10. *Non è Francesc*a, spettrogramma. La sezione evidenziata in rosso rappresenta la coda strumentale del brano, che inizia a 1:43 per poi sfumare a 3:55, coprendo il 56% circa della durata.



È proprio nell'ambito dell'arrangiamento e della produzione che l'album *Lucio Battisti* si pone come compendio delle evoluzioni stilistiche intercorse nel secondo quinquennio degli anni Sessanta, rivelate ancora una volta dal gioco di specchi tra le varie versioni su cui si

[394] Stefanel, R. (2007), *Ma c'è qualcosa che non scordo*, cit., p. 26.
[395] Gianni Dall'Aglio, intervista personale, 15 novembre 2023.

fonda questa breve ecdotica musicale. La storia discografica di *Per una lira* ne è una prova esemplare, nel segno di un definitivo superamento dell'originale idioma *beat* dei Ribelli, che pure iniziavano ad ampliare il proprio orizzonte verso diramazioni *folk-rock*, come dimostrano chitarre e tamburello in stile Byrds. Al medesimo stile allude lo stesso Battisti, che poche settimane dopo riprende il pezzo con un arrangiamento dominato da chitarre acustiche e ben riconducibile a stilemi di stampo angloamericano. Il paesaggio sonoro muta nuovamente nella versione del 1969, in virtù di un arrangiamento tendente al *soul* e al *rhythm & blues*, a cui aderiscono in particolare i fiati che dallo sfondo (nel *refrain*) avanzano in primo piano (ultima strofa) dialogando in *call & response* con la voce.

Quella della *black music* contemporanea è un'influenza evidente già dal 1967 (si ascolti *Luisa Rossi*), che Battisti sembra metabolizzare più profondamente rispetto ai suoi contemporanei, dal momento che solo il Celentano di *Pregherò* (1963) e il Lucio Dalla di *Pafff... bum!* (1966) avevano dato episodici segnali di un simile interesse. Tra i nodi della rete battistiana, a puntare le antenne verso il repertorio *black* sono ancora i Ribelli, la cui *A la buena de Dios* (1966) ricalca — ai limiti del plagio — i fiati e alcune parti di chitarra di *Papa's Got a Brand New Bag* di James Brown (1965):

> Era stato facile comprenderci e capirci, perché a tutti e due, a me e a Lucio, piaceva la musica *soul*, la musica dei neri. E io, lui, lui aveva quell'anima lì, a lui piaceva la ritmica con un *groove* ritmico legato a quel periodo lì del *soul*, non tanto il *beat*, Liverpool, quanto le ritmiche del *soul*. [...] Allora, con Lucio inciderò *Non è Francesca* e *Un'avventura*, che ha uno stile *soul*, tant'è vero che poi la incide Wilson Pickett.[396]

Dopo l'ingresso di Demetrio Stratos, il gruppo interpreta con analogo stile *Nel sole, nel vento, nel sorriso e nel pianto* (1968), che un anno dopo riflette l'immersione di Battisti nel dominio *rhythm & blues* attraverso i glissati accordali della chitarra elettrica e il vibrato dell'organo Hammond, pur aprendosi a connotazioni folk nel metro in ¾ e nello stesso carattere narrativo del testo, avviato da quel «Mio padre disse» che Mogol ricava dal «My father told me» della prima stesura in inglese di Battisti.[397] Un ultimo stilema di derivazione *black*, assorbito dall'autore al punto da utilizzarlo su ben altro genere, si può riscontrare nella struttura in dodici battute di *Non è Francesca*. La sua competenza nell'ambito della *black music* è confermata dalla decisione della Ricordi di affidargli la selezione e la supervisione di

[396] *Ibidem.*
[397] Fiorini, L. (2006), *Mogol e Battisti: pensieri e parole*, cit., p. 26.

un'antologia di brani della Atlantic Records, per la quale la casa discografica milanese detiene in quel periodo i diritti di distribuzione sul mercato italiano.[398]

Come *Per una lira*, anche *29 settembre* punta all'affrancamento dal *beat* distanziandosi allo stesso tempo dalla prima maniera psichedelica dell'Equipe 84, mediante una produzione intenzionalmente mirata a differenziarne il risultato:

> Io su *29 settembre* non ci sono andato. Non c'ero. Però Lucio mi aveva già avvisato che avrebbe fatto anche *29 settembre*, è stato carino. Che avrebbe fatto anche *29 settembre*: "Però, per rispettare la tua versione, lo faccio proprio così, voce e chitarra. E magari — mi aveva detto — ci metto i cori dei Dik Dik". Punto. E infatti così fece.[399]

Secondo Stefanel l'interpretazione di Battisti «rientra anch'essa nella psichedelia, ma si rifà ai Buffalo Springfield, a Peter, Paul and Mary e ai Tyrannosaurus Rex anziché ai The Byrds e ai Love che avevano ispirato la versione dell'Equipe».[400] Contribuiscono a sostenere quest'impressione gli archi pizzicati, i flauti, la dissolvenza finale e il cliché chitarristico su Re e Re4 in prima posizione già testato da Battisti nel brano *Le ombre della sera* (1966) affidato ai Profeti. Stesso discorso per *Nel cuore, nell'anima*, che nella parafrasi sinfonica di Vandelli e compagni mostrava un chiaro debito verso la produzione psichedelica dei Beatles del biennio 1966-67,[401] molto stemperato dall'incisione di Battisti che utilizza una base registrata dai Dik Dik, da lui stesso prodotta ma ancora inedita.[402] Più chiaramente psichedelico, invece, il solo di chitarra elettrica al contrario in *Non è Francesca*.

Sullo sfondo di queste suggestioni recenti si individuano influssi le cui radici affondano in un periodo che precede di almeno una quindicina d'anni quello analizzato. Come ogni giovane aspirante chitarrista negli anni Cinquanta pre-rock'n'roll, Battisti era stato esposto alle influenze latinoamericane veicolate da classici come *Malagueña*, da lui stesso citato in alcune interviste.[403] Questo imprinting sarà più evidente in album successivi come *Anima latina* (1974) ma lascia tracce anche in questo primo LP, ad esempio nei tetracordi frigi discendenti di *La mia canzone per Maria* e del finale di *Io vivrò (senza te)*; espedienti

---

[398] Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, cit., p. 99. Si vedano inoltre le interviste a Battisti in Cucco, P. (1970), "L'autobiografia di Lucio Battisti", *Sogno*, 50 (12 dicembre 1970), 8-11; 51 (19 dicembre 1970), 10-13; 52 (26 dicembre 1970), 44 segg. È lo stesso artista, in questa sede, a menzionare Ray Charles e Otis Redding tra i suoi ascolti preferiti, assieme ai Beatles, Bob Dylan, Donovan e i Led Zeppelin.
[399] Maurizio Vandelli, intervista personale, 10 giugno 2024.
[400] Stefanel, R. (2007), *Ma c'è qualcosa che non scord*o, cit., p. 25.
[401] Dalla quale *Balla Linda* cita a sua volta l'introduzione pianistica di *Good Day Sunshine.*
[402] Sarà pubblicata nell'album *Il primo giorno di primavera e altri successi* (1969).
[403] Si veda ancora Cucco, P. (1970), "L'autobiografia di Lucio Battisti", cit.

anch'essi espressivi, lontanamente apparentati con la grammatica flamenca. Anche nei brani più affini al tono popolaresco — come appunto *La mia canzone per Maria* — tali modelli, diluiti assieme agli ascendenti angloamericani, lo distinguono dai cantautori contemporanei ispirati dagli *chansonniers* francesi, completando una gamma di domini di riferimento spiccatamente internazionali, alle cui convenzioni Battisti cerca di accordarsi in tutte le fasi della scrittura e della produzione in studio.

5.4. Modelli sistemici di creatività in azione

Nel 1968, intervistato per la prima volta dalla rivista *Sogno*, Battisti ha modo di esporre il suo metodo di scrittura: «Le mie canzoni nascono così: suono e a un certo punto mi accorgo di aver messo insieme una melodia, attorno a questa traccia lavoro finché ho ottenuto qualcosa di accettabile. Non ho preferenze per i pezzi che ho composto; dal momento che io consegno la musica a un paroliere, il mio lavoro è finito».[404] Un atteggiamento da autore più che da interprete, in cui «l'idea che la sua "competenza" finisca con il passaggio al paroliere sembra voler escludere una nuova vita del suo lavoro in sede live»;[405] una *forma mentis* contraddetta però dalla pratica reale in studio di registrazione, che già dai primi dischi converte la rete sociale dell'autore in modello di cooperazione creativa. Il lavoro triennale che dai singoli del 1966 porta alla compilazione del 33 giri d'esordio dà infatti modo di osservare le proprietà dei nodi che, ruotando attorno a Battisti e al *focus* del suo progetto discografico, costituiscono un *ego-net* che nelle diverse fasi del processo può svolgere funzione tanto di agente quanto di campo. Nell'ambito della produzione in studio quest'ultimo include autori, compositori, arrangiatori, musicisti, tecnici ma anche discografici (si pensi nello specifico al ruolo di Alessandro Colombini) ed editori; agendo come intermediario culturale, ciascuno di questi soggetti presenta un grado di capitale culturale, sociale ed economico, da cui conseguono effetti simbolici.[406]

---

[404] *Ibidem*.
[405] Zoppo, D. (2018), *Il nostro caro Lucio. Storia, canzoni e segreti di un gigante della musica italiana*, Milano, Hoepli, 2018, p. 54.
[406] Il riferimento teorico è ancora una volta Bourdieu, P. (1993), *The Field of Cultural Production*, cit.

> C'eran sempre scambi di idee, ci vedevamo molto spesso in quel periodo. Scambi di idee per cui si stava molto insieme: "Dai allora qui la chitarra vieni a suonarla te", "Va bene"; "I cori li fai te", "Va bene". Insomma c'era questo scambio, come io feci dei pezzi, anche suoi, dove lui cantava con me. O suonava la chitarra, eccetera, come *Vendo casa* dei Dik Dik.[407]

La fase iniziale di scrittura viene notoriamente gestita da Battisti e Mogol prima dell'ingresso in studio[408] — «Mogol non si è mai visto in sala», taglia corto Colombini[409] — così da configurare in maniera pressoché definitiva testi, melodie e armonie, attraverso un processo di verifica focalizzato dapprima sulla forma musicale e poi su quella letteraria. Si tratta di un primo esempio concreto di olarchia, di scalabilità del modello sistemico all'interno del quale l'*agency* della diade collaborativa[410] si esercita sullo stesso oggetto canzone in rapporto a norme e convenzioni interiorizzate. È in sala d'incisione che entrano in scena i nodi della rete coinvolti nella produzione, a partire dalla formazione base — batteria, basso, chitarre e tastiere — chiamata a condividere con l'autore funzioni performative e valutative quanto più possibili immediate, limitando al minimo *take*, sovraincisioni ed editing:[411]

> Allora, lui faceva sentire la canzone due o tre volte, da solo con la sua chitarra, dava già comunque un vestito meraviglioso al tutto, lui le parole le sapeva già tutte a memoria, e veniva lì, era solo da mettere gli accessori. Allora diceva: "Ao' er pezzo è questo. Segnatevi gli accordi se volete, ma il pezzo è questo". Magari la prima parte era sempre lui che suonava, o la chitarra acustica, o il pianoforte; e poi c'era il basso, poi la batteria, e l'altra chitarra. Allora come si faceva? Diceva: "Allora, mi piacerebbe fare…"; al basso diceva: "Tu dovresti fare così", a voce, con la bocca diceva: "Me dovresti fa' la ritmica così: *pum pu pu pum*…". E quello lì aveva tempo due secondi per dire "Va bene Lucio, va bene dai ci provo" e per fargliela sentire. Mentre gliela faceva sentire il basso, veniva da me: "A Gia', famme senti', co'a cassa me fai *bu… bu…* e col charlie me fai *ci… ci… ci…*" e così venivan fuori già dei primi, delle prime idee, no? Ma magari andasse a finire così. È che lui poi cambiava. Ci metteva la chitarra di Massimo Luca, poi si sedeva lui e cominciava: "Famo 'sta prova". Cantava la canzone con

[407] Maurizio Vandelli, intervista personale, 10 giugno 2024.
[408] Cucco, P. (1970), "L'autobiografia di Lucio Battisti", cit.; Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, cit.; Fiorini, L. (2006), *Mogol e Battisti. Pensieri e parole*, cit.; Stefanel, R. (2007), *Ma c'è qualcosa che non scordo*, cit.
[409] Alessandro Colombini, intervista personale, 3 marzo 2022.
[410] McIntyre, P. e Thompson, P. (2021), *Paul McCartney and His Creative Practice: The Beatles and Beyond*, London, Palgrave Macmillan, p. 120.
[411] Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, cit., p. 119. Scrive l'autore: «Mogol ha testimoniato quanto Battisti studiasse, cantasse e ricantasse a lungo una canzone prima di inciderla, salvo buttarla quasi via, con apparente noncuranza, in studio di registrazione, dove puntava a cantare ogni brano una volta sola: "buona la prima", come si suol dire»

> quello che aveva imbastito all'inizio, poi si fermava a metà pezzo e fa: "Bob, me dovresti cambia' er basso, famme senti'" e lì cambiava tutto il pezzo. Poi a me diceva: "La batteria, a Gia', con la mano destra me devi fa'… nun va bene quello che hai fatto". Allora io dovevo imparare a memoria subito, e lì sempre i famosi due secondi, perché se sbagliavi, lui, lui, aveva già le orecchie rosse: "Ao' me fate senti' 'sta roba si o no?". Noi dovevamo imparare subito, al volo, e lì era quella la magia. Perché voleva noi? Perché ormai eravamo diventati… avevamo nel cervello una capacità di apprendimento quasi simultaneo: lui diceva, noi facevamo.[412]

All'interno di questo sistema apparentemente tolemaico, in realtà, si fa presto a rintracciare prassi collettive in cui sono i musicisti stessi a proporre idee, attraverso un codice essenzialmente performativo. Abile nel cogliere impulsi durante un *flow* sempre opportunamente fissato su nastro, Battisti comprende l'importanza di delegare momentaneamente il ruolo di agente per assumere funzione di campo, mostrando durante la lavorazione dei suoi stessi brani un'attitudine da produttore. È ancora Gianni Dall'Aglio a suggerire una sorta di quota creativa per i musicisti in studio:

> Diciamo che ci dava uno spazio al dieci per cento, ma c'era 'sto dieci per cento, per tutti, per la chitarra, per il basso… sul disco di *Il nostro caro angelo*, la canzone stessa, c'è Bob [Callero] che fa un'introduzione che è venuta fuori così, casualmente, mentre Lucio faceva l'introduzione. Dice: "Fammela prova', come dobbiamo fa'?", allora lui suona e Bob si mette a fare 'sto canto *dididi*di... e lo fa. Il fonico registra, perché l'obbligo era: "Registra tutto quello che facciamo", questa era una cosa ottima. Allora Lucio poi va in sala, in sala regia e dice: "Fammi senti' 'sta roba che abbiamo fatto… Ao' me piace". Va al microfono e fa: "Ao' Bob me piace moltissimo, t'a ricordi?". "Eh no, non me la ricordo". "Vieni qua e impara". E allora è salito su e si è imparato quello che ha fatto lui stesso. [...] Allora, succedeva questo però, che a volte si ingrippava. Allora lui prendeva una pausa e diceva: "Annamose a fa' un giretto, ci devo pensa', nun so' convinto". Allora lui andava a fare le sue cose, io andavo alla batteria e giocavo. Facevo delle cose… ma sai quante volte quelle cose che io facevo con la batteria, casualmente, lui diceva: "Com'è 'sta roba, famme senti'...". E io gliela facevo senti'. "Ao', me piace!". Se tu ascolti *Abbracciami, abbriacciala*… che è un pezzo di *Anima latina*, c'è la batteria che comincia e fa *tum tum ta… ci ci ci*... Io l'ho fatta proprio in una situazione in cui lui era andato fuori dallo studio e io mi divertivo, e la batteria era amplificata, e lui sentiva da fuori quello che facevo io. A un certo punto gli è piaciuto, viene da me e fa: "Com'è sta roba? Famme senti'... Bellissima! Questa è l'introduzione di 'sto pezzo. Tu continua a fa' 'sta roba,

[412] Gianni Dall'Aglio, intervista personale, 15 novembre 2023.

> sempre questa". Va alla chitarra e fa la canzone. Cazzo, cioè, capisci che lui sì che… però si fidava anche della nostra creatività. Poi mi divertivo a fare le sovraincisioni, perché tutti gli strumenti che trovavamo potevano essere buoni per fare i suoni. Una volta c'era un pezzo di lamiera, mi ricordo un pezzo di lamiera che era servito a mettere a posto il Mulino, che a fare così faceva *fsss*... Mi ricordo che quando abbiamo fatto *Anima latina* spesso Lucio diceva: "Vamm'a prende er pezzo de fero"… Era tutto molto creativo. Io ti dico, con Lucio, davvero la sensazione che tutto venisse così facilmente. Eppure erano cose molto complesse, difficili, quando le ascolto adesso dico: "Porca vacca, come ho fatto lì a ricordarmi a memoria?".[413]

Dopo l'elaborazione e la valutazione delle tracce di base entrano in scena gli arrangiatori, con i quali la negoziazione si sposta nuovamente dal piano della performance a quello della scrittura e il cui giudizio richiede considerazioni e tempistiche diverse rispetto ai «famosi due secondi» di cui parla Dall'Aglio. Una negoziazione ulteriormente differenziata in rapporto ai due arrangiatori chiamati in causa, Detto Mariano — per *La mia canzone per Maria*, *Balla Linda*, *Prigioniero del mondo*, *Io vivrò (senza te)* — e Gian Piero Reverberi, che subentra al primo per *Un'avventura* e *Non è Francesca*, per poi sostituirlo definitivamente nella primavera del 1970. Con Mariano, di cui aveva già apprezzato il lavoro su *Per una lira* (1966), Battisti definisce in collaborazione le parti strumentali da aggiungere in sovraincisione dopo aver realizzato personalmente le basi ritmiche.[414] Reverberi, al contrario, prima di scrivere le parti di archi e fiati partecipa anche all'elaborazione dell'impianto ritmico, sulla base delle qualità dei musicisti in studio:

> La ritmica era quasi sempre una combinazione di persone… ma anche in America lo vedo, anche i grandi, Quincy Jones e compagni, cioè nel momento in cui si prendono dei musicisti che hanno una caratteristica loro già personale di modo di suonare, è inutile stargli a scrivere le note perché le sanno meglio loro, cioè conoscono il loro strumento meglio di noi. Così come a un batterista gli si può dare un'indicazione, ma non gli si dice esattamente quanti colpi di charleston deve dare, quanti di rullante, quanti di *fill*, come devono essere, si lascia molto alla fantasia e alla bravura dell'esecutore. Perché sennò è inutile prendere Steve Gadd se poi gli si scrive la parte, allora basta prendere un batterista qualsiasi e non c'è bisogno di far venire Steve Gadd. [...] Lo stesso vale per i bassisti, per la chitarra, gli si danno delle indicazioni, gli si danno gli schemi e poi si lasciava che fossero loro a sentire come far viaggiare il proprio strumento. Quindi le basi ritmiche non c'è quasi mai niente di scritto, se non la linea degli

[413] *Ibidem.*
[414] Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, cit., 127.

> accordi, gli stop, le fermate, eventuali *fill*, eventuali cose, però poi che tipo di *fill* o che tipo di cosa ci sia, quello lo si lascia alla bravura dell'artista, altrimenti è inutile prenderli bravi.[415]

Una conclusione che riavvicina il processo di arrangiamento al *flow* della performance e che ci riconduce a un'idea di creatività come «emergent property of a system at work»[416] e a quello che Thompson definisce «feel for the game»[417] — dal bourdesiano *sens pratique* — relativo al modo di implementare e riorganizzare un dominio e alle aspettative del campo rispetto alla canzone. Come accade per alcuni contributi dalle incerte paternità, anche la scelta di rivolgersi a un determinato professionista viene interpretata come opzione creativa la cui rivendicazione è funzionale alla legittimazione della propria centralità[418] all'interno del *music world* di appartenenza:

> Lucio mi fece fare un arrangiamento di *Un'avventura*, da portare a Sanremo. Secondo anche le sue indicazioni io feci *Un'avventura* ibrida. A un certo punto la riascoltammo, lui era soddisfatto, ma io gli dissi: "Scusa un attimo, ma tu non vai a Sanremo in coppia con Wilson Pickett?". Eravamo agli sgoccioli, proprio. Lui mi disse: "Eh, ao', da quello che mi han detto sì". "Eh no, perché mi sembra un po' *soft*, perché Wilson Pickett…". E io gli ho proprio detto: "Ascolta, perché non chiami Reverberi per fare un bell'arrangiamento, un po' più… capito, un po' più intorno al *rhythm & blues*, cose del genere".[419]

> Io non sapevo neanche che l'avrebbe fatto Wilson Pickett. Cioè, che fosse un pezzo da fare, diciamo, tipo, non dico *rhythm & blues* ma insomma, con quello stile lì, era il pezzo che lo richiedeva, non era… che lui avesse fatto un pezzo pensando già a Wilson Pickett. Questo io non lo so, io so solo che quando mi ha fatto sentire il pezzo, il pezzo non era un pezzo dei soliti di Lucio, e quindi abbiamo fatto un arrangiamento che era diverso da quelli soliti. Quindi il fatto di farlo in funzione di Wilson Pickett non c'entra proprio niente. [...] Semplicemente mi aveva detto che era un arrangiamento, cioè no, voleva un pezzo stile *rhythm & blues*, un pochettino meno cantautoristico, ecco, e più… perché poi il pezzo stesso lo richiedeva. [...] È sempre il solito discorso cosa viene prima, l'arrangiamento o il pezzo? Viene prima il pezzo che

[415] Gian Piero Reverberi, intervista personale, 12 agosto 2024. Anche Reverberi registra d'abitudine le sezioni orchestrali in sovraincisione, con l'unica eccezione di *Emozioni* (1970): «Quello l'abbiamo registrato con gli archi, in sovrapposizione ho fatto solo, credo, le due voci e il vibrafono [...] ma tutto il resto è stato fatto proprio perché bisognava che fossero integrati proprio, come posso dire, psicologicamente. Lucio doveva essere ispirato, cioè, non ispirato, ma diciamo così, condizionato dall'atmosfera degli archi e gli archi dovevano sapere cosa succedeva».
[416] McIntyre, P. (2016a), *General Systems Theory and Creativity*, cit., p. 18.
[417] Thompson, P. (2019), *Creativity in the Recording Studio*, cit., p. 125.
[418] In tema di centralità rimandiamo ai parametri, esposti nel secondo capitolo, di *betweenness* e *eigenvector*.
[419] Maurizio Vandelli, intervista personale, 10 giugno 2024.

è concepito perché venga fatto con un certo arrangiamento. [...] L'unica cosa che so che è scritta e che quindi è pensata sono gli archi e i fiati. Perché? Perché si facevano a posteriori, cioè quando la base era fatta, allora si metteva quello che mancava, si riempivano i vuoti, si sottolineavano determinati accenti, determinate cose con i fiati, oppure certe atmosfere con gli archi.[420]

Un'avventura, già il pezzo di per sé, in più Battisti a cui piaceva molto il *rhythm & blues*… indipendentemente da Wilson Pickett e l'arrangiamento è venuto fuori naturalmente così. Allora, io ricordo che l'abbiamo inciso i primi giorni dell'anno, del '69… ecco, ricordo che sì, si sapeva già che l'avrebbe fatta Wilson Pickett. Perché io, che era, Wilson Pickett era il mio idolo, speravo venisse in sala d'incisione, lì. Comunque poi non è venuto, comunque sì, è vero, sapevamo, mi ricordo questo particolare.[421]

Il confronto tra le testimonianze di Vandelli, Reverberi e Dall'Aglio riporta alla luce l'estrema difficoltà di ricostruire retrospettivamente i processi creativi con operazione etnografica, specie considerando gli oltre cinquant'anni di distanza. Che sia di origine endogena («Il pezzo stesso lo richiedeva») o esogena (l'abbinamento sanremese con Pickett), resta però il fatto che per il brano in questione il dominio immediatamente evocato in fase creativa è quello del *rhythm & blues*, già abbondantemente metabolizzato da Battisti. Dal suo «set of symbolic rules and procedures»[422] e dalla forma delle opere in esso incluse derivano modelli di arrangiamento istintivamente chiari per i collaboratori dell'artista reatino, nonostante essi non siano ancora dominio comune nel contesto italiano:

I fiati hanno una loro, diciamo così, fisionomia a seconda del genere di musica che si fa, quindi non è una questione di moda: se uno fa un pezzo *swing*, deve usare i fiati alla Nelson Riddle, piuttosto che alla Count Basie, piuttosto che non ancora più indietro. Se invece sono fiati *rhythm & blues*, bisogna farli tipo, come si chiamava quel gruppo americano… Earth Wind & Fire. Quindi voglio dire, loro per esempio avevano il loro sound, tant'è vero che li chiamavano anche a fare altri dischi, gli Earth Wind & Fire, c'era la ritmica che andava a fare i dischi come ritmica e i fiati che andavano a fare i dischi come fiati, li chiamavano come *studio sessionmen*, perché effettivamente avevano il loro modo di suonare. Ma quello non è una moda, è un periodo in cui se fai quel tipo di musica, hai bisogno di quel tipo di suonatori, quel tipo di fraseggi quindi è sempre legato al pezzo, non è legato alla moda. [...] Anche *Shaft* stesso, Isaac

[420] Gian Piero Reverberi, intervista personale, 12 agosto 2024.
[421] Gianni Dall'Aglio, intervista personale, 15 novembre 2023.
[422] Csikszentmihalyi, M. (1997), *Creativity*, cit., p. 27.

> Hayes, che poi è il padre di tutti, è il padre anche di questo stile… gli archi, che so, di Quincy Jones quando lavora con Michael Jackson, quello è un tipo di archi ritmico. Invece i miei archi raramente sono ritmici, i miei archi sono sempre più melodici o di effetti, diciamo così, posso dire di atmosfere, ma non sono mai ritmici i miei archi, perché in *Emozioni*, cioè come usavo io gli archi, li usavo quando mi servivano per creare delle atmosfere. Archi classici, perché è una struttura, è un modo, diciamo impressionista forse, più che altro, perché servono proprio a dare delle impressioni, a creare delle impressioni, non sono mai fini a se stessi, o così per sciorinare una struttura di bravura, ecco. Hanno sempre una funzione di sottolineare quello che dovrebbe essere il concetto espresso dall'artista. Infatti non sono tutti uguali, perché quelli di *Emozioni* non sono uguali a quelli dell'*Anno che verrà*, perché quelli dell'inciso sono ossessivi, perché lui [Lucio Dalla] sta dicendo una cosa ossessiva. Quindi, voglio dire, non c'è una regola, c'è un modo di esprimersi, perché non è che parliamo sempre uguali, voglio dire, per me il fraseggio di uno strumento è come la voce di una persona, a seconda di quello che sta dicendo, usa un tono, usa un ritmo, usa una maniera diversa di esprimersi, dall'impacciato al tenero, all'innamorato, all'iroso. Lo stesso vale per la musica, io seguivo l'andazzo della musica e mi adattavo a quello che secondo me serviva per sottolineare quello che mancava o che c'era, ma che andava sottolineato.[423]

Se nel capitolo precedente si è attribuita funzione di campo alla tecnologia in quanto *gatekeeper*, proprio negli anni in questione le ricadute espressive degli equipaggiamenti di studio ottengono l'ammissione nel dominio della produzione discografica, codificando la mediazione tecnologica di voci e strumenti e la loro configurazione all'interno della *sound-box*.[424] Tale processo riguarda in particolare lo *staging*, inteso come trattamento del suono in grado di collocare l'ascoltatore in uno spazio realistico, frutto di un'integrazione concettuale tra sorgenti sonore, spazialità multiple e rappresentazione di una situazione performativa ideale.[425] La spazialità definisce l'ambiente entro cui si articola la trasmissione e la percezione dell'evento fonografico. In questo processo si innescano questioni concernenti *affordance* e *agency* dei materiali, quali canali di accesso a conoscenze in essi incorporate[426] e componenti dell'assemblaggio musicale formato dall'aggregazione di «sonic, social, corporeal, discursive, visual, technological, and temporal mediations».[427]

---

[423] Gian Piero Reverberi, intervista personale, 12 agosto 2024.
[424] Dockwray, R. e Moore, A.F. (2010), "Configuring the Sound-Box 1965-1972", *Popular Music*, 29(2), 181-197.
[425] Cfr. Zagorski-Thomas, S. (2014), *The Musicology of Record Production*, cit.
[426] Cook, N. (2018), *Music as Creative Practice*, cit., p. 50.
[427] Born, G. (2015), "Mediation Theory", cit., p. 360.

Anche in questo senso il caso di Lucio Battisti è particolarmente indicativo, in quanto precoce esempio italiano di valicamento dei confini tra artista e produttore, favorito dalla sua posizione all'interno del *network* Ricordi: «In those days, singers and songwriters couldn't control their records; but Battisti was, most of all, a musician, and Mogol's importance within the musical industry probably helped him impose his will upon his productions».[428] Come abbiamo visto, a conferma della cruciale importanza attribuita alla sfera tecnica e alle sue possibilità espressive, lo stesso Battisti aprirà nel 1974 uno studio di registrazione privato, il Mulino.[429]

> Era un genio nel suo campo, un genio che te lo sintetizzo in una frase che mi disse negli anni Ottanta, quando gli feci vedere con orgoglio il nuovo studio del Mulino, che aveva il legno, le rocce, erano venuti gli inglesi, hanno fatto tutta questa meraviglia di quei tempi lì. Lui è entrato, ha guardato tutto quanto e mi ha detto: "Piero, sai come sarà lo studio del futuro? Una stanza vuota, un piedistallo con sopra un computer".[430]

Nel frattempo, egli ha modo di usufruire delle risorse tecnologiche degli studi Ricordi di via dei Cinquecento, i primi in Italia a dotarsi già nel 1967 di un registratore a otto piste, inaugurato proprio per la lavorazione — di inedita lunghezza per gli standard dell'epoca — di *29 settembre* da parte dell'Equipe 84:[431]

---

[428] Conti, J. (2014), "You Can Call Them, If You Like, Emotions", cit., p. 115.

[429] Sulle competenze tecniche di Lucio Battisti si veda Bratus, A. (2024), "Making Tracks as a Recursive Problem-Solving Process. Towards an Ethnography of Recording Studio Practices in Popular Music Cultures", in Giuriati, G. e Facci, S. (a cura di), *Ethnography of Recording Studios*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 30-51, pp. 38-39. Riportando una conversazione con il tecnico del suono Walter Patergnani, Bratus scrive: «Patergnani explained to me that his relationship with Battisti was very friendly and collaborative, since the latter had had a strong technical education during high school; he was thus able to ask the technicians to solve problems and to build new devices for the treatment of sound, miking and post-production by foreseeing the practicalities that these implied. This helped me to frame my subsequent interpretation of Battisti's artistic and professional story as one closely related to the studio as a creative environment designed to produce artefacts that stand for themselves, and for his record production in terms of the development of a consistent interpretation of the 12-inch 33 RPM album 'format'. What struck me in this respect was that, after years with the Ricordi label, when Battisti founded his own recording and record production company,– Numero Uno, a joint venture with other musicians and Mogol, the lyricist with whom he worked on most of his records, – both sides of each of his albums consistently contain 4 tracks and are all of a very similar total duration. My hypothesis is that as a result of his technical knowledge (and his relationships with technicians and sound engineers), he was placed in the best position to understand the production of a record as the realisation of a highly refined material object: the similar (and not excessive) duration of the two sides of the album resulted in a balanced trade-off between groove distancing and depth, and this in turn ensured the best results in terms of audio quality. The awareness of the final result, in other words, seems to shape the entire LP as a cohesive artistic product».

[430] Piero Bravin, intervista personale, 25 settembre 2023.

[431] Neri, M. (2010), *Lucio Battisti. Discografia mondiale*, cit., p. 43.

> Eh sì, noi abbiamo cominciato su quattro tracce. Infatti io, quando noi andammo in Ricordi, dissi noi dobbiamo trovare uno studio, all'ultimo… cioè uno studio importante che abbia almeno otto piste. Infatti loro comprarono il registratore a otto piste e andammo a registrare proprio alla Ricordi con quell'otto piste. [...] Guarda, io cercavo delle sonorità diverse, qualcosa di diverso. Cioè, non era facile allora, anche perché le macchine per lo studio d'incisione erano una o una e mezza, non c'erano effettistiche e cose, per cui cercavamo… ad esempio io giocavo con i compressori per avere dei suoni particolari del pianoforte. Insomma, c'era una ricerca continua di sonorità e cose del genere. Infatti, quando noi siamo andati allo studio di registrazione della Ricordi, il cinema parrocchiale, dissi, no, allora, scordatevi che vi diamo un disco in poco tempo, perché almeno un mese noi vogliamo lo studio per fare delle prove. Cioè, per trovare sonorità noi chiediamo un mese di studio. [...] Beh, diciamo che tanto i tecnici li avrebbero pagati ugualmente, quindi probabilmente avevano gli studi liberi per dirci di sì, non lo so.[432]

Il resoconto di Vandelli ci riconduce al modo in cui le leve finanziarie attivate per l'accesso allo studio di registrazione influenzano la distribuzione di potere all'interno dello stesso, oltre che la configurazione sonora del prodotto. Per restare all'esempio di *29 settembre*, nel corso della lunga gestazione del brano nasce l'idea di agevolare la comprensione della storia inserendo un estratto del radiogiornale RAI, in cui il giornalista Gino Capponi pronuncia dapprima la data che dà il titolo della canzone e poi quella del giorno successivo.[433] Battisti rinuncia però a questo stratagemma, conscio del fatto che nel frattempo la ricezione ha interiorizzato l'informazione: un perfetto esempio di come una stessa canzone possa fungere da dominio per una sua successiva ri-creazione. È ancora il leader dell'Equipe 84, onnipresente nei lavori iniziali di Battisti, a ricordare le prime pre-produzioni domestiche realizzate in collaborazione:

> No, perché sai, io e Lucio stavamo veramente insieme. Avevo un Revox a casa, che se lo tiro fuori, cazzo, faccio un album di Battisti, dove io e lui facevamo le prove. [...] Lucio non c'aveva un cazzo, nel secondo tempo si era preso tutte le sue menate, ma all'inizio, lui proprio veniva a casa mia: "Ao' fammi registra' una roba". Cioè, non aveva neanche, credo, il registratore a casa, poi in un secondo tempo si comprò tutte le menate. Era un po' parsimonioso.[434]

[432] Maurizio Vandelli, intervista personale, 10 giugno 2024.
[433] Un'altra trovata dalla paternità contesa tra lo stesso Vandelli, Mogol e l'allora direttore di produzione della Ricordi, Paolo Ruggeri. Oltre che dalle interviste personali, tali informazioni sono confermate in Guaitamacchi, E. (2009), *Mille canzoni che ci hanno cambiato la vita*, Milano, Rizzoli.
[434] Maurizio Vandelli, intervista personale, 10 giugno 2024.

Nodo ancor più centrale per la conoscenza battistiana dello studio di registrazione è Walter Patergnani, tecnico della Ricordi sin dal 1957 e principale progettista e realizzatore materiale dello studio di via dei Cinquecento.[435] I suoi contributi, benché più difficili da discernere su disco rispetto a quelli dei musicisti e degli arrangiatori, non sono meno rilevanti. È lui a conferire coesione sonora a un album composto da tracce registrate in periodi e situazioni differenti; è sempre lui a utilizzare in senso connotativo nuove pratiche di registrazione, come il solo di chitarra elettrica al contrario nella coda di *Non è Francesca*, replicando la pratica del *backmasking* invalsa nel rock psichedelico di fine anni Sessanta e già usata in *Era* e *Io vivrò (senza te)*. Ma è soprattutto nel campo della mediazione tecnologica della voce — in particolare nelle successive sperimentazioni con il *phasing* e con il trattamento stereofonico dell'eco — che il lavoro di Battisti e Patergnani dà i suoi più apprezzabili risultati nella ricerca della «massima coerenza possibile tra soluzione sonora ed espressione di un particolare sentimento o concetto. Il che sembra confermare la presenza di un pensiero compositivo che ha per obiettivo finale la realizzazione di un artefatto registrato provvisto di specifiche finalità comunicative».[436] Lo stesso Reverberi testimonia, tra le righe, un'adesione del tecnico ai domini attinenti a ogni singola traccia, da cui derivano reputazione — non sempre condivisa dall'intero campo — e capacità di instaurare nuove connessioni attraverso il legame con nodi di grado più alto, in base al rapporto tra capitale sociale e risorse relazionali:[437]

> Walter Patergnani è stato un grandissimo tecnico e purtroppo poco, diciamo così, riconosciuto, perché lo stesso Vandelli dovrebbe riconoscere che il 50% dei suoni di cui lui si vanta, in effetti, se non avesse avuto Patergnani, se li sognava. Quindi era bravissimo ed era uno di cui io mi fidavo ciecamente, per cui era uno di cui non avevo bisogno di andare a sentire se stava registrando… cosa che invece succedeva spesso con altri tecnici, perché spesso e volentieri avevano il loro suono e se ne fregavano dell'atmosfera del pezzo. Patergnani era bravissimo a fare i suoni che servivano per quel pezzo, non aveva dei suoni standard come certi tecnici che avevano il loro suono di batteria, il loro suono di basso. [...] Era uno che ascoltava il pezzo, sentiva quello che succedeva e cercava il suono migliore per quello che sentiva, e su questo, infatti finché è stato operativo, lo utilizzavo volentieri: abbiamo fatto *La buona novella*,

[435] Bratus, A. (2017), "Lucio Battisti", cit.
[436] *Ibidem*.
[437] Con riferimento alla visione del capitale sociale espressa in Lin, N. (2001), *Social Capital*, cit.

> abbiamo fatto, anche con Lucio, abbiamo fatto tante cose, proprio perché era affidabile, era un tecnico molto, ma molto affidabile.[438]

In conclusione, il modello sistemico di creatività in azione durante la lunga e articolata produzione dei brani di *Lucio Battisti* sintetizza alcuni dei principali processi e criteri che filtrano le azioni performative in un «enduring aesthetic object».[439] Nell'implementare tale selezione il campo fa ricorso a differenti tipi di capitale, regolando l'ampiezza del filtro in base ai domini delle prassi produttive e dei generi musicali su cui si orientano le esigenze espressive e commerciali dell'artefatto discografico. La genesi di questo 33 giri schematizza molte delle evoluzioni che investono l'industria discografica italiana nel quinquennio 1965-1969, emergendo dall'intersezione tra innovazioni tecnologiche, stilistiche e di aspettative. Nel contesto di tale ecosistema, il Lucio Battisti di fine anni Sessanta — nodo capillare di una rete sociale tradottasi in sistema creativo — gioca la sua personale strategia di autenticità sul piano della performance, della riappropriazione del repertorio e della gestione personale della produzione, al fine di rivendicare un tipo di autorialità destinata a mettere in crisi le certezze del campo cantautorale italiano e della problematica *politique des auteurs* invocata a difesa dei suoi confini.

[438] Gian Piero Reverberi, intervista personale, 12 agosto 2024.
[439] Zak, A. (2001), *The Poetics of Rock*, cit., p. 51.

6. Azioni collettive, vite quotidiane (1970-1979)

6.1. 33 rivoluzioni al minuto

Idealmente racchiusi tra l'autunno caldo (1969) e quello del riflusso (1980),[440] gli anni Settanta vedono fiorire «la più grande stagione di azione collettiva nella storia della Repubblica»[441] in un movimento di protesta che, pur senza raggiungere l'intensità del Maggio francese, si afferma come il più duraturo in tutta Europa, propagandosi «dalle università e dalle scuole nelle fabbriche e successivamente entro tutta la società».[442] Un simile fermento socioculturale non può non riverberarsi nella popular music italiana. Lo dimostra il dibattito sviluppatosi attorno alla canzone d'autore e amplificato dal megafono del Club Tenco, che sin dalla sua fondazione (1972) si pone a un tempo come *focus* catalizzatore e come filtro all'ingresso per il nuovo campo cantautorale, specialmente con la Rassegna della Canzone d'Autore inaugurata nel 1974.[443] Contemporaneamente emerge dalle ceneri del *bitt* una scena *progressive* destinata ad assumere inedita rilevanza internazionale.[444] Mondi apparentemente lontanissimi che, in realtà, ancor prima di esibire sul palco la loro simbiosi — si pensi al celebre tour di Fabrizio De André con la PFM[445] — trovano nello studio di registrazione uno spazio di intersezione sin dall'alba del decennio, soprattutto attraverso le connessioni con la

[440] In particolare, ci si riferisce alla marcia antisindacale dei quarantamila "colletti bianchi" della FIAT (14 ottobre 1980), simbolico epilogo di un decennio di impegno politico in chiave antagonista.
[441] Ginsborg, P. (2006), *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino, p. 404.
[442] *Ibidem*. Si veda anche Crainz, G. (2013), *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Roma, Donzelli.
[443] Sui discorsi attorno alla canzone d'autore tra anni Sessanta e Settanta, si rimanda a: Santoro, M. (2002), "What is a 'Cantautore?': Distinction and Authorship in Italian (Popular) Music", *Poetics*, 111-132; Id. (2010), *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Bologna, Il Mulino; Fabbri, F. (2008), *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino, pp. 129-136.
[444] Si veda Fabbri, F. (2014), "And the Bitt Went On", cit. Con *bitt* ci si riferisce alla versione italiana del *beat* d'importazione anglofona.
[445] Ispirato a simili esperienze d'oltreoceano, in particolare ai connubi tra Bob Dylan e The Band e tra Jackson Browne e gli Eagles.

nuova generazione di turnisti legata agli stessi generi.[446] Più in generale, questi ultimi convergono verso la rivendicazione di un nuovo statuto della popular music nostrana, in senso artistico più che commerciale.

All'interno del discorso sulle pratiche musicali, tale istanza si intreccia con le dichiarazioni di alterità espresse dalle nuove riviste rispetto alla cultura "istituzionale". Sulla scorta dei modelli anglofoni di *International Times*, *Oz*, *The Black Dwarf*, *Creem*, *Friendz*, *Rolling Stone* e *The Village Voice*,[447] le pagine di *Gong*, *Muzak* e *Re Nudo* si fanno palestra per una leva di critici musicali la cui bussola — come quella di molti ascoltatori — è calamitata tanto dalla controcultura pop quanto da Gramsci: «Il fatto che nei primi anni Settanta le stesse persone cantino *Contessa* in piazza, e in privato ascoltino *Innocenti evasioni* di Mogol-Battisti, dove la medesima sofisticazione snob che nella prima viene additata al disprezzo delle masse diventa l'ambito di un godimento personale [...] è il sintomo di contraddizioni che al momento restano del tutto nascoste».[448] Non passa molto tempo, tuttavia, prima che le crepe affiorino in superficie, deflagrando nelle contestazioni degli autoriduttori e nel processo del Palalido che nell'aprile 1976 vede imputato Francesco De Gregori.[449]

Il mercato discografico, intanto, sembra immune alla crisi energetica del 1973 e alla tassazione interna che, dopo il passaggio dall'IGE all'IVA, equipara il disco ai beni di lusso applicandovi l'aliquota del 18%:[450] il fatturato totale dell'industria discografica italiana passa dai 44 miliardi di lire del 1970 ai 186 del 1979, con un incremento del 400%,[451] trainato dall'ascesa del 33 giri e della musicassetta, dopo il picco raggiunto dal 45 giri nel 1969

[446] Nell'album *La buona novella* (Produttori Associati – PA/LP 34, 1970) lo stesso De André è accompagnato dai Quelli — in procinto di trasformarsi in PFM — che nello stesso anno, assieme ai Ribelli e alla Formula 3, sono in studio con Battisti per *Emozioni* (Ricordi SMRL 6079, 1970). Sempre nel 1970 Francesco Guccini inizia la sua pluridecennale collaborazione con Vince Tempera, Ares Tavolazzi ed Ellade Bandini, già The Pleasure Machine, per *L'isola non trovata* (Columbia – 3C 052 - 17732, 1970).

[447] Sulle riviste underground inglesi e sulle loro posizioni nei confronti della musica e del suo potenziale rivoluzionario, si rimanda a Bratus, A. (2011), "Scene through the Press: Rock Music and Underground Papers in London, 1966-73", *Twentieth-Century Music*, 8(2), 227-252.

[448] Fabbri, F. (2008), *Around the Clock*, cit., p. 131.

[449] Sul processo a De Gregori si vedano: Romano, M. e Giaccio, P. (1981), *Francesco De Gregori. Un mito*, Roma, Lato Side; Deregibus, E. (2003), *Francesco De Gregori. Quello che non so lo so cantare*, Firenze, Giunti; Santoro, M. (2010), *Effetto Tenco*, cit., pp. 177-178.

[450] Scrive Mario De Luigi su *Musica e dischi* nell'agosto 1970: «Una pressione fiscale che pone il disco sullo stesso piano dei prodotti "di lusso", mentre l'aliquota sui libri scende al 2,4% [è una] discriminazione assurda e anche un po' classista, in quanto sintomatica dell'ostilità che i nostri governanti nutrono verso l'educazione musicale di ogni cittadino. L'impossibilità di fissare un prezzo controllato di vendita al pubblico, nel nostro settore, non può evitare di far ricadere sull'acquirente l'inasprimento fiscale: ciò che selezionerà la clientela, a tutto svantaggio degli stati sociali meno abbienti. Sta bene. L'intuizione dei burocrati ha permesso di scoprire una terza faccia del disco: esso non è da considerarsi uno strumento culturale né un prodotto di consumo, bensì — più semplicemente — un lusso, lo "status symbol" dell'Italia capitalista e reazionaria, il tesoro da trasferire in Svizzera ai primi accenni di crisi politica».

[451] Cerchiari, L. (2014), *Il disco*, cit., p. 193.

(Figura 6.1). Ancor più che il dato economico totale, quindi, è il numero di copie vendute e di titoli immessi sul mercato per i due formati discografici principali (Figura 6.2) a confermare il successo dell'album, assunto come formato principale proprio dai campi della canzone d'autore e del *prog*:

> Quando pubblicammo *Impressioni di settembre* [ottobre 1971], era un pezzo fortunato e centrato, c'era la Numero Uno, casa discografica forte e sapiente. Quando abbiamo scoperto che il singolo era entrato nei primi dieci in classifica siamo andati alla Numero Uno dicendo di fermarlo, e far sì che la gente aspettasse l'album. Perché entrare nella classifica dei singoli significava entrare in un mercato diverso. Difatti, siamo entrati in studio, abbiamo registrato *Storia di un minuto* [gennaio 1972] e in dieci giorni siamo arrivati primi in classifica: era la prima volta che il disco di un gruppo arrivava primo.[452]

A rendere più sfaccettato il campo della produzione discografica contribuiscono le nuove etichette indipendenti come Cramps e Dig-It, le cui esperienze sono sintomatiche di una spinta centrifuga e pluralista che trova espressione nella liberalizzazione dell'etere e nella conseguente proliferazione delle radio locali. Erodendo alla base il monopolio RAI e il potere censorio della sua Commissione d'Ascolto, queste forze portano a una diversificazione della programmazione musicale da cui traggono vantaggio soprattutto le produzioni nazionali, che arrivano a toccare il 70% del fatturato interno.[453] Nel frattempo, le multinazionali Philips e Sony stanno sviluppando un nuovo supporto basato su quella tecnologia digitale destinata a minare un altro monopolio considerato inattaccabile, quello della registrazione e della riproduzione analogica.

[452] Mauro Pagani, intervista personale, 11 febbraio 2021.
[453] Cerchiari, L. (2014), *Il disco*, cit., p. 194.

Figura 6.1. Vendite dei principali supporti discografici nel periodo 1965-1969, in milioni di copie; dati da *Musica e dischi*, gennaio 1980.

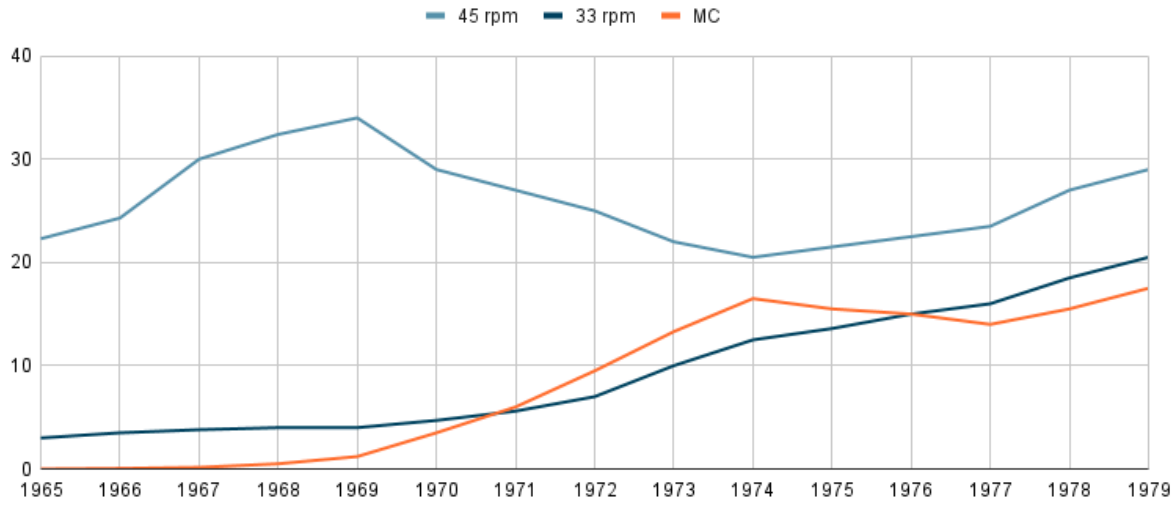
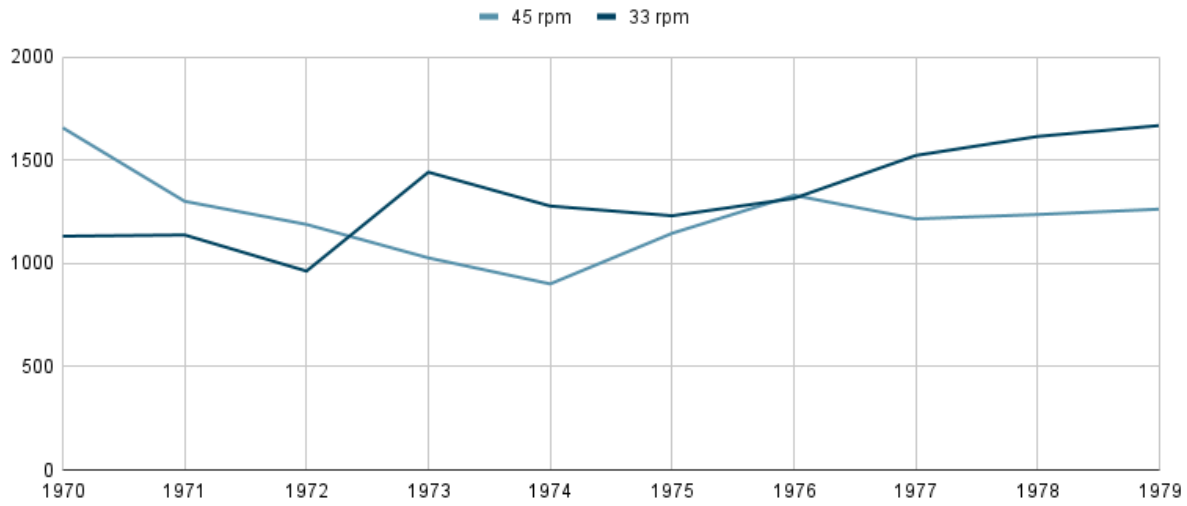


Figura 6.2. Numero di titoli immessi sul mercato; dati da *Musica e dischi*, gennaio 1980.



I dati della Tabella 6.1 testimoniano l'accrescimento del *music world* analizzato, anche grazie a una più puntuale gestione dei riconoscimenti in copertina e di un maggior ricorso ai turnisti in luogo delle "anonime" orchestre. Proseguendo con la scansione quinquennale finora adottata, si può osservare un incremento dell'ordine (+34,81% dal 1969 al 1974 e +29,34% a fine decennio, per una crescita complessiva del 74,36% rispetto al 1969) e un ancor più marcato aumento degli *edges* (+50,68% per la prima metà del decennio, +38,05% per la

seconda; la crescita totale rispetto al 1969 è del 108,2%): dal loro rapporto risulta un andamento inverso della densità, ormai riconoscibile indice di omofilia e clusterizzazione all'interno della rete,[454] il cui diametro cala a sua volta in parallelo con l'*average path length*. Cresce, al contrario, il grado medio, mentre la tendenza al lieve aumento di modularità e componenti registrata nel primo lustro degli anni Settanta si inverte alla metà del decennio, indicando un numero minore di gruppi ma allo stesso tempo una loro maggior compattezza e numerosità interna. In generale, tutti i parametri convergono nella rappresentazione di una rete leggermente più connessa rispetto al periodo 1965-1969, all'interno della quale si precisa la funzione di *foci* degli studi di registrazione attorno ai quali si creano i principali raggruppamenti di nodi.

Tabella 6.1. Statistiche *whole-network* 1965-1979.

	1965-1969	**1970-1974**	**1975-1979**
ordine	316	426 (+34,81%)	551 (+29,34%)
edges	436	657 (+50,68%)	907 (+38,05%)
densità	0,009	0,007	0,006
diametro	18	14	11
avg. path length	6,691	5,991	5,448
grado medio	2,759	3,085	3,292
componenti	7	8	5
modularità	0,786	0,791	0,735

Gli studi in cui si producono i dischi inclusi nel *corpus* passano nel corso di un decennio da 9 a 28 (Tabella 6.2): quelli della RCA restano saldamente in testa, ma scendono dal 20% al 14% del totale, tallonati dai Fonorama e soprattutto dagli Stone Castle, la cui posizione è ancor più ragguardevole se si considera che essi vengono inaugurati solo nel 1977. La tabella conferma il sostanziale duopolio Roma-Milano, annettendo a quest'ultima gli studi comaschi,

[454] McPherson, M., Smith-Lovin, L. e Cook, J. (2001), "Birds of Feather: Homophily in Social Networks", cit.; Cherven, K. (2015), *Mastering Gephi Visualization*, cit., p. 19.

con una minima apertura a Genova e Venezia a partire dalla seconda metà del decennio, mentre "fuori campo" si gettano le basi del futuro terzo polo bolognese. Le spinte centrifughe caratteristiche del periodo si rilevano anche su base locale: nella Capitale il monopolio della RCA viene scardinato dagli studi Ortophonic, Quattro Uno, Sonic Recording, Studio 38 e dai più periferici Mammouth e Chantalain; la rete milanese invece è ampliata da nuove realtà residenziali extraurbane (il Mulino di Battisti e Mogol aperto ad Anzano del Parco — trasferito a Milano nel 1978 — e lo stesso Stone Castle). Ma le medesime forze portano anche alle prime delocalizzazioni della produzione *mainstream* italiana, progressivamente attratta da altri nodi situati in Inghilterra, Francia e Germania: significativamente, proprio Lucio Battisti sarà tra i principali promotori di questa tendenza, dopo l'esperienza autarchica del Mulino.

Tabella 6.2. Principali studi di registrazione italiani in ordine di grado (1970-1979).

1	RCA	Roma	28
3	Fonorama	Milano	10
2	Stone Castle	Carimate (CO)	10
4	Fonit Cetra	Milano	9
5	Regson	Milano	8
6	La Basilica	Milano	6
7	Ortophonic	Roma	6
8	GRS	Milano	5
9	Ricordi	Milano	5
10	Studio Quattro Uno	Roma	5
11	Ariston	Milano	4
12	Durium	Milano	3
13	Idea Recording (CGD)	Milano	3
14	Il Mulino	Anzano del Parco (CO)	3

15	Sonic Recording	Roma	3
16	CGD	Milano	2
17	Milano Recording	Milano	2
18	Phonogram	Milano	2
19	Play Co.	Milano	2
20	Bach Studio	Milano	1
21	Chantalain	Roma	1
22	College	Spinea (VE)	1
23	Mammouth	Roma	1
24	Sax Record	Milano	1
25	Studio 38	Roma	1
26	Studio G	Genova	1
27	Trafalgar	Roma	1
28	Vedette	Milano	1

Tabella 6.3. Dati dei *network* di Roma e Milano, suddivisi per quinquennio.

	Roma 1970-'74	**Milano 1970-'74**	**Roma 1975-'79**	**Milano 1975-'79**
ordine	119 (+108,77%)	132 (+193,33%)	159 (+33,61%)	212 (+60,6%)
edges	151	135	187	236
densità	0,022	0,016	0,015	0,011
diametro	4	6	4	10
avg. path length	2,782	3,117	2,878	5,308
grado medio	2,538	2,045	2,352	2,226
componenti	2	6	3	3
modularità	0,448	0,67	0,482	0,783

La Tabella 6.3 sintetizza invece l'andamento dei due poli principali: oltre alla crescita quantitativa dei nodi — pressoché doppia quella di Milano rispetto a Roma — sono sempre diametro e *average path length* le cartine di tornasole più eloquenti: il primo indicatore vede la rete romana raddoppiare il dato del 1969 per entrambi i quinquenni, mentre Milano passa dal 6 di fine anni Sessanta al 10 del suo periodo di maggior decentramento, evidenziato anche da un *average path length* ben più alto di quello capitolino. Allo stesso tempo, la relativa omogeneità dei dati per il grado medio e l'esatta parità delle componenti, raggiunta a fine decennio dopo l'ampio divario precedente, sembrerebbero dimostrare una simile distribuzione dei raggruppamenti principali all'interno delle due reti.

È significativo, infine, notare come i dati del *network* milanese siano maggiormente vicini a quelli della rete nazionale in termini di diametro, modularità e componenti: difficile non leggervi il segno di una rappresentatività che, in molti racconti degli intervistati, tende a fare della discografia milanese una sineddoche di quella italiana, decretando il periodo a cavallo tra anni Settanta e Ottanta come l'epoca d'oro di entrambe.

6.2. Francesco Guccini e il lato oscuro del campo

Come già accennato, gli anni dal 1970 al 1974 sono un momento di sintesi tra diversi generi della popular music italiana: la canzone d'autore, così ribattezzata attorno alla metà del decennio, il cui perimetro è figlio del discorso ideologico avviato dal Club Tenco; il campo larghissimo del pop — *progressive* incluso — sempre più monitorato dagli intellettuali del post Sessantotto; le declinazioni nostrane del folk revival.[455] Loro territorio comune è quello «di un "popolare" musicale interpretato in chiave politica, come musica della massa e per la massa, la cui formalizzazione deve molto al dibattito del decennio precedente sulla cultura delle classi subalterne e la sua alterità»;[456] i luoghi d'incontro, oltre agli studi di registrazione, sono lo stesso Club Tenco, le rassegne e i nuovi spazi come il Folkstudio aperto a Roma nel 1967. Tutte scene incentrate su una nuova idea di canzone che si auspica linguisticamente accessibile, di natura colta ma allo stesso tempo popolare e caratterizzata dal realismo dei temi trattati.[457] Se di sintesi e incontro si tratta, vi si giunge nondimeno attraverso l'antitesi e lo scontro tra soggettivo e oggettivo, personale e politico, arte e mercato; il metro di giudizio è sempre quello di un'alquanto nebulosa autenticità (su cui abbiamo visto fondarsi l'esclusione di Lucio Battisti dal canone del Club Tenco), legata a un'idea di autorialità inizialmente ricalcata su quella cinematografica.[458] L'imputato per eccellenza è senza dubbio

---

[455] Sulla popolarizzazione del folk in ambito nazionale: Plastino, G. (a cura di) (2016), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, il Saggiatore.

[456] Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 275.

[457] Ivi, pp. 280-281. L'autore riporta il "manifesto" di Ernesto Bassignano, distribuito in 300 mila copie ai Festival dell'Unità nel settembre del 1972, in cui si parla della nuova canzone come nata «dall'oggettiva sintesi delle esperienze umane ed artistiche di autori profondamente radicati nella realtà vissuta, i quali, come cantori di essa e quindi come persone che abbiano operato una scelta tra il consumismo ed il reale impegno civile, possano ridarci l'espressione della loro arte più soggettiva [in] alternativa alla "canzonetta" di consumo che è sempre più – col suo qualunquismo e la sua ipocrisia – l'interprete della volontà dominante di farci fischiettare, cantare e non pensare mai».

[458] Il parallelo con il campo del cinema d'autore viene proposto per la prima volta in: De Angelis, E. (1969), "La Canzone d'Autore. Luigi Tenco: un utile ritorno", *L'Arena*, 13 dicembre 1969. Secondo questo paradigma, al cantautore vengono attribuite le vesti del regista cinematografico inteso come *auteur*, capace di superare le pressioni dell'industria attraverso la sua impronta personale e artistica. Una più sistematica visione della "canzone d'autore" è proposta in: La Via, S. (2014a), "Principi e modelli formali della canzone d'autore", in Careri, E. e Ruberti, G. (a cura di), *Le forme della canzone. Atti del convegno, Napoli, Biblioteca Nazionale - Casa Murolo, 17-18 maggio 2013*, Lucca, LIM, 3-44, pp. 6-7. La Via fonda la sua teoria due principi basilari, tra loro integrati ma relativi a due piani estetici distinti: «Il piano del "fare", creare, comporre, e insieme del dare "origine" a un'opera (la *poièsis* e l'*arché* degli antichi greci): dunque il mestiere, l'artigianato, se non quella che io non ho alcun problema a chiamare "arte poetico-musicale"; [...] Il piano del "far crescere" l'insieme della propria opera, il pensiero autoriale — più o meno autorevole — cui essa ambisce a dar voce (se è vero che auctor significa anzitutto "colui che fa crescere" qualcosa, che la "sostiene" nel suo sviluppo): dunque il complessivo percorso artistico, stilistico, poetico-musicale, emotivo, etico, politico, umano riflesso in un Canzoniere (sia esso compiuto o ancora in fieri). In questo ambito si può parlare della necessità autentica, ancor prima che della capacità, di rappresentare e comunicare agli altri, nell'arco di un'intera esperienza cantautoriale, il proprio modo di percepire e interpretare la realtà».

Francesco De Gregori, che nel 1975 è giudicato reo di «poetica ermetica [...] incapace di rispecchiare tensioni, di farsi portatrice di valori positivi e rivoluzionari»[459] e l'anno dopo è messo all'indice sul palco del Palalido. Ma non sarà esente da processi neanche Francesco Guccini, pienamente organico al suddetto canone ma al vaglio dell'accusa per le sue posizioni "integrate" rispetto all'industria discografica e al suo apparato tecnologico, in opposizione alla linea pauperistica dei Dischi del Sole.[460]

Quanto a percorsi di apprendistato, peraltro, il cantautore modenese non è poi così lontano dal Battisti "canonicamente" agli antipodi: anch'egli esordisce come interprete (nel 1967, solo un anno dopo il debutto discografico dell'artista di Poggio Bustone) dopo aver lavorato come autore per altri artisti tra cui l'Equipe 84, nodo in comune tra i due, i cui membri condividono con Guccini la militanza nei gruppi Hurricanes, Snakers e Gatti[461]. La gavetta nei complessi è un'ulteriore affinità tra Battisti e Guccini, come anche la primissima formazione chitarristica e il relativo repertorio di base: «I miei primi pezzi andavano dal *rock'n'roll* al *blues*, ma c'erano anche pezzi latinoamericani [...]: allora erano molto di moda, se così si può dire, la *Malagueña*, o *Cuccurucucu Paloma*».[462] Temporaneamente interrotto dal servizio di leva e dagli studi universitari, il percorso di Guccini riprenderà lungo nuove direttive caratterizzate da influenze eterogenee:

> Ho ascoltato di tutto nella mia vita, ho un impianto stereo lì e due casse che non so più quando ci ho messo le mani l'ultima volta, non lo ascolto più. Ho ascoltato blues, i valzer… prima da ragazzino ascoltavo i valzer e il tango italiano, quelli che andavo a ballare. Poi dopo ho ascoltato il jazz tradizionale, il *cool jazz*, Gerry Mulligan era uno dei miei idoli giovanili… e poi il *rock'n'roll*, che è stato quello che ha dato la spinta… e poi gli *chansonniers* francesi, Brassens, Brel, poi quelli americani, Dylan eccetera… la musica folk italiana, ho fatto delle ricerche sul folk italiano. Quindi ho ascoltato un mucchio di roba, e adesso non ascolto più niente [ride].[463]

---

[459] Pintor, G. (1975), «De Gregori non è nobel, è rimmel», *Muzak*, 1(1), gennaio 1975. www.rimmelclub.it/pag54.htm (ultimo accesso 29 novembre 2024).
[460] Posizioni espresse dal cantautore nell'intervista citata a pagina 203. Si vedano anche: Renato Marengo, "Antonello Venditti. Quando sarà festa…", *Ciao 2001*, 6(46), 17 novembre 1974, 43-44; Mario Balvetti, "Accontentati di poco. Incontro con Francesco Guccini", *Ciao 2001*, 7(36), 14 settembre 1975, 50-52. Tali posizioni finiscono per discostarsi con la linea espressa dal Club Tenco: si veda a riguardo Club Tenco Sanremo (1976), *Atti del Primo Congresso della nuova canzone, Sanremo 26-29 luglio 1975*, Sanremo, Amministrazione comunale e Azienda autonoma di Soggiorno e Turismo.
[461] Cotto, M. (a cura di) (2007), *Un altro giorno è andato. Francesco Guccini si racconta a Massimo Cotto*, Milano, Giunti. Tra le fila dei Gatti figura anche il futuro produttore Pier Farri.
[462] Francesco Guccini, intervista personale, 8 aprile 2020.
[463] *Ibidem*.

Non solo la lezione dei Cantacronache e di Bob Dylan, dunque, pur evidentissima nei suoi primi brani pubblicati da altri su 45 giri: *L'antisociale*, *Auschwitz*, *È dall'amore che nasce l'uomo* (incise dall'Equipe 84)[464] e *Noi non ci saremo* (registrata dai Nomadi)[465]. Anche nel caso di Guccini, la connessione con la scena *beat* agevola il collegamento con alcuni nodi centrali della rete discografica. Un primissimo contatto con la CGD, avvenuto tramite la concittadina Caterina Caselli, è già sintomatico dell'attrito tra le scelte dell'industria e quelle della seconda generazione di cantautori: la casa discografica gli chiede di fare da coautore per *Una storia d'amore*, brano candidato al Festival di Sanremo e il cui testo subisce sostanziali modifiche da parte di Daniele Pace e Mario Panzeri, cosa che porterà Guccini a rifiutare ulteriori collaborazioni.[466] Ben più proficuo l'incontro con la EMI/La Voce del Padrone, favorito dal rapporto con Odoardo Veroli, produttore dei Nomadi per la medesima etichetta: l'album *Folk Beat n.1* (1967),[467] prodotto assieme a lui, sarà il primo frutto di un connubio artista-etichetta destinato a durare 45 anni. È sempre Caterina Caselli, nel maggio del 1967, a offrire all'ancora imberbe cantautore la prima apparizione televisiva nel programma *Diamoci del tu*, rivendicando esplicitamente il proprio ruolo di *gatekeeper*: «Siccome l'ho scoperto io, volevo tenerlo a battezzo [sic] anche come cantante».[468] Solo un mese prima, la giovane "Casco d'oro" aveva pubblicato *Dio è morto* nell'album che porta il titolo della trasmissione televisiva;[469] contemporaneamente, lo stesso brano di Guccini era uscito su un 45 giri dei Nomadi:[470] come per i primi singoli di Lucio Battisti, è possibile misurare uno scarto non solo performativo e stilistico ma anche semantico tra tali versioni — improntate alle convenzioni del *beat* e a una lettura in chiave intergenerazionale del conflitto, la cui problematicità è tutto sommato disinnescata dall'arrangiamento[471] — e quelle successivamente pubblicate dall'autore.

---

[464] *Un giorno tu mi cercherai / L'antisociale* (Vedette — VVN 33105, 1966); *Bang bang / Auschwitz* (Ricordi — SRL 10438, 1966); *29 settembre / È dall'amore che nasce l'uomo* (Ricordi — SRL 10452, 1967).
[465] *Noi non ci saremo / Un riparo per noi* (Columbia/EMI — SCMQ 7021, 1966).
[466] Il brano in questione, destinato a essere interpretato dalla stessa Caterina Caselli e da Gigliola Cinquetti, verrà poi scartato dalle selezioni per il Festival. Per la Caselli, in quel periodo, Guccini scrive inoltre *Le biciclette bianche*, *Incubo N° 4* e *Cima Vallona*.
[467] *Folk Beat n. 1* (La Voce Del Padrone – PSQ 027, 1967).
[468] Il video è disponibile su YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=DfrAbUAOyyc (ultimo accesso 29 novembre 2024).
[469] *Diamoci del tu* (CGD — FG 5033, 1967).
[470] *Dio è morto (Se Dio muore, è per tre giorni poi risorge) / Per fare un uomo*, 45 giri, Columbia SCMQ 7046 (aprile 1967).
[471] Soprattutto per la versione della Caselli, sdrammatizzata dal ritmo terzinato, dalle armonie vocali e da altri segni stilistici come l'interpretazione comicamente enfatica del verso «nel mondo che hanno già» (0:19).

Così come il primo LP, anche *Due anni dopo* (1970)[472] ha scarso riscontro commerciale, tanto da incrinare la fiducia della casa discografica:

> Nel 1970 Giampiero Scussel entrò alla EMI come direttore artistico. Come spesso accade ai nuovi arrivati, gli toccò tagliare i cosiddetti rami secchi dell'azienda. Arrivato al nome Guccini, che lui non conosceva, mentre io l'avevo già incontrato con i Nomadi, mi chiese: "Tu lo terresti sotto contratto?". Risposi di sì. Francesco aveva già scritto *Dio è morto* e ne parlai come di un Bob Dylan italiano. Anche perché nel 1970 funzionavano i 45 giri, gli album li facevano solo le case straniere come la Decca, La EMI/Voce del Padrone, la RCA. Le altre case, CGD, Sugar, Durium, Ricordi, facevano solo 45 giri. Fare un album era un impegno economico maggiore, che però nel caso di Francesco fu ripagato. *L'isola non trovata* infatti, il primo album con la formazione ritmica, arrivò a vendere quindicimila copie, un successo per l'epoca. Quindi gli fu prolungato il contratto, che infatti dura ancora oggi, da più di cinquant'anni. [...] A settembre Scussel dà l'ok a Guccini e a ottobre eravamo già in via Borsieri 41, agli studi della Sax Records.[473]

Nei primi due album l'approccio di Guccini alla registrazione ben si addice ai dettami pauperistici contro i quali si schiererà in seguito; Deborah Kooperman, sua chitarrista a partire da *Due anni dopo*, attesta anzi un purismo folk piuttosto tecnofobico:

> La musica per lui era in secondo piano, rispetto ai testi. Infatti i primi tempi, quando suonava da solo accompagnandosi alla chitarra, era un po' vuoto musicalmente. Poi quando ha formato il suo gruppo le cose sono cambiate. [...] Quando io ho deciso di mettere su un gruppo con basso e batteria, Francesco mi ha criticata: "Non puoi fare così" — mi diceva — "Perché non è una cosa purista". E io: "No, no, lo faccio, perché mi va!". Poi anche lui ha cambiato idea.[474]

L'isola non trovata, pubblicato nel dicembre 1970, segna l'ingresso del nucleo di musicisti che accompagnerà il cantautore per il resto della sua carriera: due di essi, i ferraresi Ellade Bandini e Ares Tavolazzi già nella rete di Vince Tempera,[475] provengono dalla medesima area emiliana che fino al termine degli anni Settanta si connette principalmente a Milano.[476] Il

[472] *Due anni dopo* (Columbia – 3C 052-17278, 1967).
[473] Vince Tempera, intervista personale, 15 giugno 2020.
[474] Deborah Kooperman, intervista personale, 17 aprile 2020.
[475] Con il quale iniziano a collaborare intorno al 1968 all'interno del gruppo che accompagna la cantante modenese Carmen Villani.
[476] A parte l'episodio di *Metropolis*, inciso nel 1981 all'Umbi Studio di Modena, solo a partire dall'album *D'amore, di morte e di altre sciocchezze* (1996) Guccini si rivolgerà stabilmente ai Fonoprint di Bologna.

successivo album *Radici* (1972)[477] cristallizza per gran parte della ricezione non solo le qualità autoriali, ma anche l'idioletto musicale, la "grana vocale" e l'immagine stessa di Francesco Guccini.

Il biennio che conduce a *Stanze di vita quotidiana* è quello maggiormente contrassegnato dall'elaborazione di un canone cantautorale da parte del Club Tenco, che nel 1974 organizza la prima Rassegna della Canzone d'Autore. L'equiparazione canzone-poesia, tracciando il confine tra cantautori e interpreti, genera aspettative di minimalismo musicale, performativo e tecnologico. Pur sostanzialmente soddisfatte dal primo Guccini, esse sono già disattese dai lavori coevi di Roberto Vecchioni (*Il re non si diverte*, 1973), Edoardo Bennato (*I buoni e i cattivi*, 1974) e soprattutto Fabrizio De André, che collabora con Nicola Piovani per i concept album *Non al denaro, non all'amore né al cielo* (1971) e *Storia di un impiegato* (1973), paradigmatici modelli di confluenza tra canzone d'autore e *prog* (cosa che non impedisce a *Ciao 2001* di definirli «dischi da leggere, più che da ascoltare»).[478] Sarà proprio il tradimento di queste aspettative, con l'album qui esaminato, a innescare le reazioni più ideologicamente critiche verso un artista il cui lavoro — anche in virtù della sempre più ampia rete sociale su cui si fonda — mette in crisi uno dei dogmi fondamentali della canzone d'autore dell'epoca, quello della sua soggettività.

[477] *Radici* (Columbia – 3C 062-17825, 1972).
[478] Gentile, F. (1973), "Fabrizio De Andrè. Un disco da leggere", *Ciao 2001*, 5(48), 2 dicembre 1973, 33-35.

Figure 6.3-6.4. *Stanze di vita quotidiana* (1974), copertina fronte-retro e *inner sleeve.*







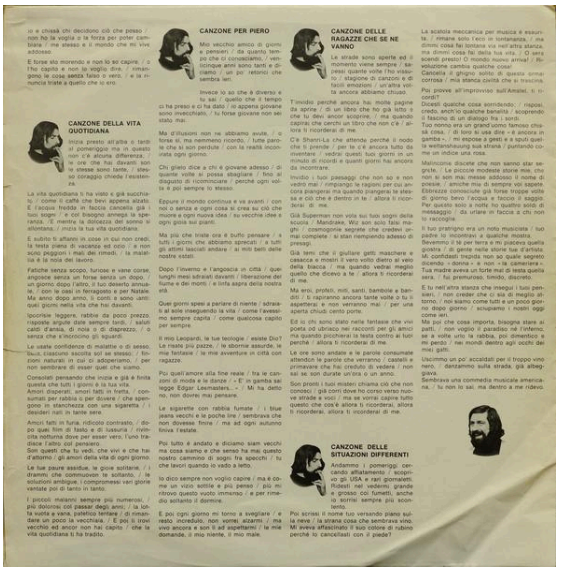


Tabella 6.4. *Stanze di vita quotidiana*, indice dei brani.

Lato A	**durata**	**autore**
Canzone delle osterie di fuori porta	7:08	Francesco Guccini
Canzone della triste rinuncia	7:20	Francesco Guccini
Canzone della vita quotidiana	6:07	Francesco Guccini
Lato B	**durata**	**autore**
Canzone per Piero	6:22	Francesco Guccini
Canzone delle ragazze che se ne vanno	4:50	Francesco Guccini
Canzone delle situazioni differenti	9:03	Francesco Guccini

Tabella 6.5. *Stanze di vita quotidiana*, note di copertina.[479]

data	titolo	interprete	etichetta	studio di registrazione	produttore
1974	*Stanze di vita quotidiana*	Francesco Guccini	Columbia/EMI 3C064-18032	Fonorama, Milano Sonic Recording Studio, Roma Ortophonic, Roma	Pier Farri (regia musicale)

arrangiamenti	mix	mastering	batteria-percussioni	basso
Pier Farri Vince Tempera Ettore De Carolis			Ellade Bandini (batteria) Toni Esposito (percussioni) Mandrake [Ivanir Do Nascimento] (percussioni, tumbadores, campane tubolari) Kash Shari (percussioni, tabla) Toni Marcus (percussioni)	Cosimo Fabiano Peter Monegire

chitarre	tastiere	archi	fiati	altro
Francesco Guccini Deborah Kooperman (chitarra, banjo) Massimo Luca Ettore De Carolis	Vince Tempera (pianoforte, marimba, eminent, harmonium, organo Hammond, vibrafono)	Ettore De Carolis (violino) Toni Marcus (violino)	Peter Monegire (oboe) Jon Hassell (tromba)	Marva [Marva Jan Marrow] (scacciapensieri)

6.3. *Stanze di vita quotidiana* (1974): scritture, processi e idioletti gucciniani

Registrato tra l'autunno del 1973 e la primavera del 1974 presso gli studi Fonorama (Milano), Ortophonic e Sonic Recording[480] (Roma), *Stanze di vita quotidiana* viene pubblicato a fine anno su etichetta Columbia/EMI in formato LP, Stereo 8 e musicassetta. Le note di copertina

[479] La grafica di copertina è di Bruno Fedetto, mentre la foto sul retro è di Roberta Baccilieri, all'epoca compagna del cantautore.

[480] È verosimilmente a questi ultimi che si riferisce Guccini in Cotto, M. (a cura di) (2007), *Un altro giorno è andato*, cit., p. 116: il cantautore ricorda «uno studiolo della EMI che non costava assolutamente nulla e che ci avrebbe consentito di provare e riprovare senza gravare sul budget, ancora piuttosto scarso». Tuttavia *Discogs* associa Sonic Recording Studio a produzioni per diverse etichette, dal 1970 al 1974. https://www.discogs.com/it/label/124034-Sonic-Recording-Studio?sort=year&sort_order=asc (ultimo accesso 5 dicembre 2024).

sono estremamente accurate nell'elencare il gran numero di collaboratori — tredici strumentisti, contro i sei di *Radici*, accreditando al produttore Pier Farri la «regia musicale» — ma omettono ancora i nomi dei tecnici del suono.[481] Il paratesto è arricchito dall'*inner sleeve* con i testi delle canzoni e una nota introduttiva dello stesso Guccini:

> Ho scritto queste sei canzoni nel giro di un anno. La prima, *Canzone delle osterie di fuori porta* è del settembre del '72. *Canzone delle situazioni differenti* è dell'agosto del '73. Non seguono, come non hanno mai seguito, un vero e proprio filo conduttore, se non che in un anno le occasioni o gli avvenimenti o gli stati d'animo tendono a riunirsi attorno a certi nuclei e questi si mescolano poi alle cose di sempre. E così escono le canzoni. E sono come tante strofe poetiche, ma soprattutto stanze non *stanze*, intese come *camere*, o *cassetti*, in cui riporre, per meglio esaminarle, le cose successe e i pensieri avuti. Non che questi o queste debbano avere un'importanza tale che valga veramente la pena ricordarle. Ma può fare piacere raccontarle e a qualcuno può far piacere ascoltarle. Tutto qui. La canzone è il fatto di un momento, che serve per altri momenti. Non ci sono né trascendenze, né messaggi; le canzoni sono cose semplici anche se si possono fare ugualmente con molta serietà come ancora spero o mi illudo di fare.

L'autore fa esplicitamente riferimento all'idea di canzoni come «strofe poetiche», giocando sul doppio senso di «stanze» e, soprattutto, adottando nei suoi testi strutture e soluzioni metriche — in particolare endecasillabi e settenari — tipiche della poesia. Nonostante egli escluda espressamente qualsivoglia «filo conduttore», gli stessi titoli dei sei brani, tutti denominati *canzone*, lasciano pensare che almeno a livello formale una volontà unificante ci sia. Dal punto di vista dei contenuti, i testi si concentrano su un'intima autoanalisi esistenziale in cui il personale prevale sul politico, cosa che attirerà le accuse di disimpegno da parte di chi due anni prima aveva eletto a quintessenza della poetica gucciniana *La locomotiva*, che Leydi avrebbe definito «la più bella canzone popolare del dopoguerra. Canzone *popolare*, capisci, non d'autore o altro…».[482] Non basterà un'ulteriore avvertenza introduttiva dell'autore — «non ci sono trascendenze, né messaggi» — né sarà ritenuto abbastanza "autentico" il suo realismo narrativo, ricco di ritratti, ricordi d'infanzia e ambientazioni reali (a partire dalle celebri osterie di fuori porta). Tutti soggetti che sono già

[481] Anche per i Fonorama di Milano i testimoni intervistati non chiariscono chi fossero i fonici. Si può solo ipotizzare la presenza di Gaetano Ria, Ambrogio Ferrario o di Bruno Malasoma, il quale lavora ai Fonorama in quegli stessi anni (soprattutto per Lucio Battisti) e che collaborerà al successivo album di Guccini, *Via Paolo Fabbri 43* (1976).
[482] Guccini, F. (2010), *Non so che viso avesse. Quasi un'autobiografia*, Mondadori, Milano, p. 111.

allora capisaldi del suo macrotesto, così come le scelte musicali che li accompagnano, elaborate — salvo future eccezioni — a partire da una scrittura marcatamente individuale:

> Per prima cosa nasceva l'idea, mi dicevo "voglio parlare di questo argomento". Poi prendevo la chitarra e provavo una serie di accordi, dai quali nasceva una melodia, una linea melodica sulla quale si univano le prime parole. Non è che io decida in partenza di usare un certo tipo di cultura musicale, nasce tutto dall'argomento della canzone.[483]

È quindi l'armonia, ispirata dal soggetto poetico, a tessere la griglia su cui elaborare il canto, secondo un procedimento tipico dei chitarristi autodidatti, che trova in quelle «serie di accordi» la traccia cosciente di modelli ben precisi:
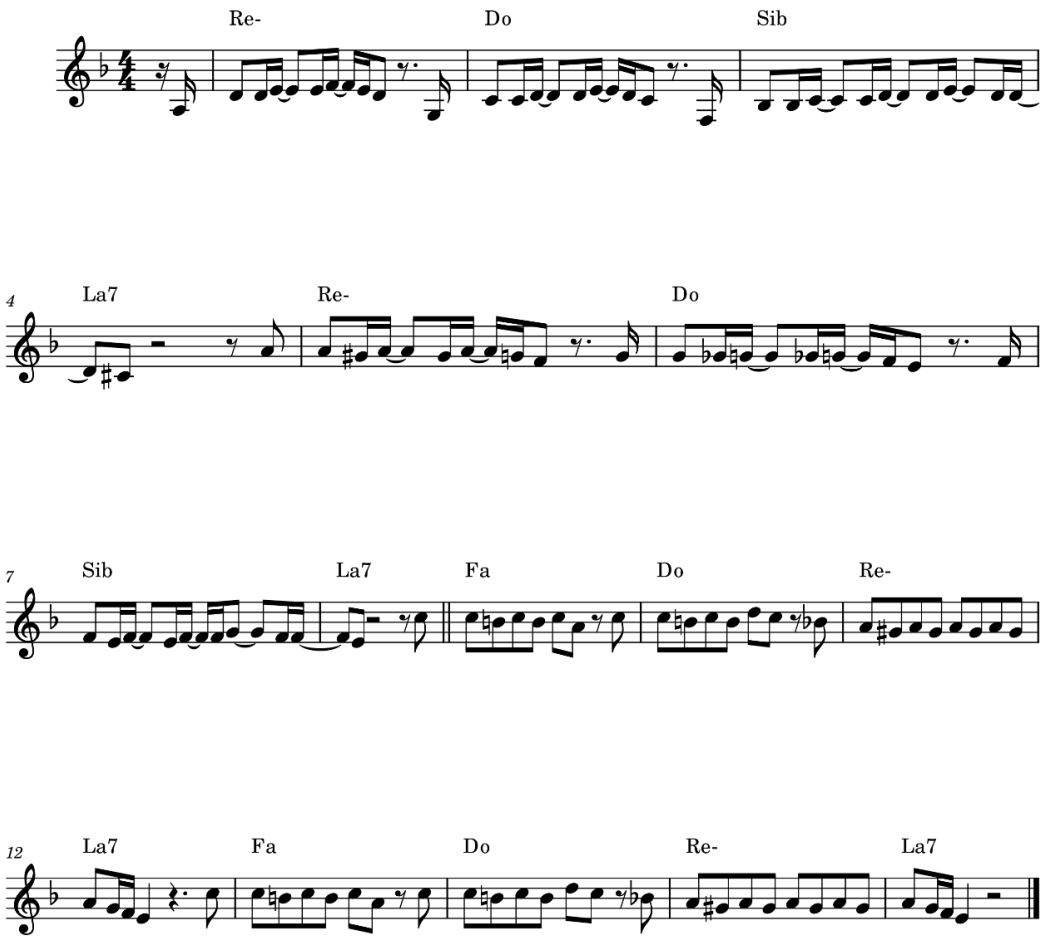
> Di solito, per quanto riguarda la tonalità, lavoravo attorno al Re maggiore, furbamente, però naturalmente ho usato anche altre tonalità. Ma può darsi che ci siano dei giri armonici ricorrenti. Più che altro, i giri armonici di un certo periodo, quelli che chiamo "francesi", tipici degli *chansonniers*. Per esempio: Mi minore, La minore, La7, Re minore, Sol7, Do, Mi7, La minore. Questi sono giri particolari. Poi c'erano invece cose più tipiche del folk americano, tipo Re, Do, Re, Do… che non erano i giri armonici classici.[484]

Nell'album del 1974, ad esempio, un giro armonico ricorrente è quello di *Canzone della vita quotidiana*, identico a quello già utilizzato nel brano *Il vecchio e il bambino* (1972) — e con variazioni minime in *Primavera di Praga* (1970) — e basato sul tetracordo discendente che Guccini e diversi altri autori *popular* del XX e XXI secolo ereditano dal basso di passacaglia. Soluzioni che corrispondono «all'alternanza ostinata di un tetracordo minore in versione tipicamente andalusa, [...] e di una formula di vaca-romanesca, priva cioè di quarta diminuita nel basso ma caratterizzata dalla stessa oscillazione sospensiva tra maggiore e minore»:[485]

||: Re- (i) | Do (♭ VII) | Si ♭ (♭ VI) | La7 (V) :||
||: Fa (III) | Do (♭ VII) | Re- (i) | La7 (V) :||

[483] Francesco Guccini, intervista personale, 8 aprile 2020.
[484] *Ibidem*.
[485] La Via, S. (2014b), "Il passacaglio tetracordale come tòpos poetico-musicale transculturale. Usi antichi e moderni a confronto (secc. XVI-XVII e XX-XXI)", *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 20(1/2), 27-96, pp. 58-59.

Figura 6.5. *Canzone della vita quotidiana*, trascrizione della linea melodica.



La trascrizione in Figura 6.5 mostra una tipica soluzione melodica adottata dal cantautore su questo tipo di griglia armonica,[486] con frasi che procedono anch'esse per grado discendente, muovendo dapprima dalla tonica (battute 1-4) per poi salire alla quinta (battute 5-8), raggiungendo il registro più alto in quella che è solo un'apparente modulazione alla relativa maggiore. Uno stilema caratteristico dell'idioletto gucciniano, parte integrante della canzone sin dalla prima stesura individuale: «Le melodie erano sempre sue, non abbiamo mai modificato la linea del canto. Arrivava già con la canzone strutturata. Oltretutto sono molto difficili, perché fa dei salti di quarta e quinta che molti non sono capaci di fare».[487] In tal

[486] Oltre alle già menzionate *Primavera di Praga* e *Il vecchio e il bambino*, si ascolti ad esempio *Asia*, da *L'isola non trovata* (1970), la cui melodia propone un'identica cellula ritmica.
[487] Vince Tempera, intervista personale, 15 giugno 2020.

senso, la voce di Guccini è strumento di scrittura melodica — come per molti altri cantautori, inclusi Modugno e lo stesso Battisti — ancor prima di essere utilizzato in chiave performativa:

> I primi dischi sono inascoltabili, poi si impara a cantare, si impara a fare tutto nella vita. Gli ultimi dischi sono andati molto meglio, c'è stata una grande evoluzione della voce. Anche se non mi è mai piaciuta la mia voce, ho sempre considerato quella di De André migliore della mia. Comunque quando la gente dice "ah no, hai sempre cantato benissimo"… non è vero [ride].[488]

In realtà, tale «evoluzione» è apprezzabile già in *Stanze di vita quotidiana*, coadiuvata da una mediazione tecnologica che, in ossequio alla nuova estetica cantautorale, esige un'equalizzazione molto più "neutra" rispetto ai dischi precedenti. Sparisce, ad esempio, quell'ampia gamma di alte frequenze che — unitamente alla compressione delle basse — toglie alla voce buona parte del suo caratteristico corpo rendendola oltremodo "giovanile" in *Due anni dopo* (Figura 6.6);[489] e spariscono anche le sovraincisioni che la raddoppiavano in diverse tracce de *L'isola non trovata*.[490] La stessa estetica di base, inoltre, vuole la voce frontale e centrale nella *sound-box* costruita in fase di missaggio:[491] una spazializzazione che, anche rispetto a *Radici*, è meno alterata da altre "stanze", quelle di un riverbero percepibile distintamente solo in *Canzone della triste rinuncia* (Figura 6.7), *Canzone di Piero* e *Canzone delle ragazze che se ne vanno*.

---

[488] Francesco Guccini, intervista personale, 8 aprile 2020.
[489] Sul legame tra la chiarezza della voce e l'età percepita dell'interprete: Malaway, V. (2020), *A Blaze of Light in Every Word: Analyzing the Popular Singing Voice*, New York, Oxford University Press, pp. 114-117.
[490] *L'orizzonte di K.D.*, *La collina*, *Il frate*, *Canzone di notte*, *Il tema*, *L'uomo*.
[491] Sul concetto di *sound-box* e sull'importanza della spazializzazione nella popular music si vedano: Dockwray, R. e Moore, A.F. (2010), "Configuring the Sound-Box 1965-1972", cit.; Lacasse, S. (2000), *Listen to My Voice: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, Ph.D. dissertation, University of Liverpool; Id. (2010), "The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing", in Bayley, A. (a cura di), *Recorded Music: Performance, Culture, and Technology*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 225-251.

Figura 6.6. *Lui e lei* (da *Due anni dopo*, 1970), sonogramma (00:34-00:50). Il riquadro superiore si riferisce alla traccia vocale, le cui armoniche superiori hanno una presenza pressoché equivalente rispetto alla fondante.

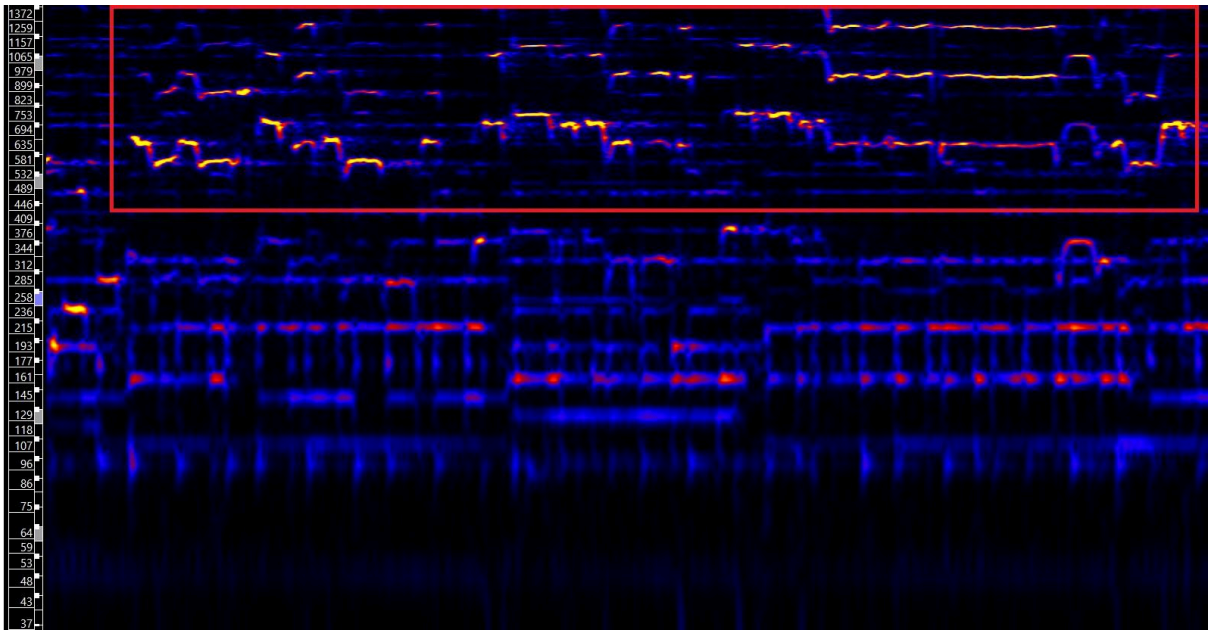
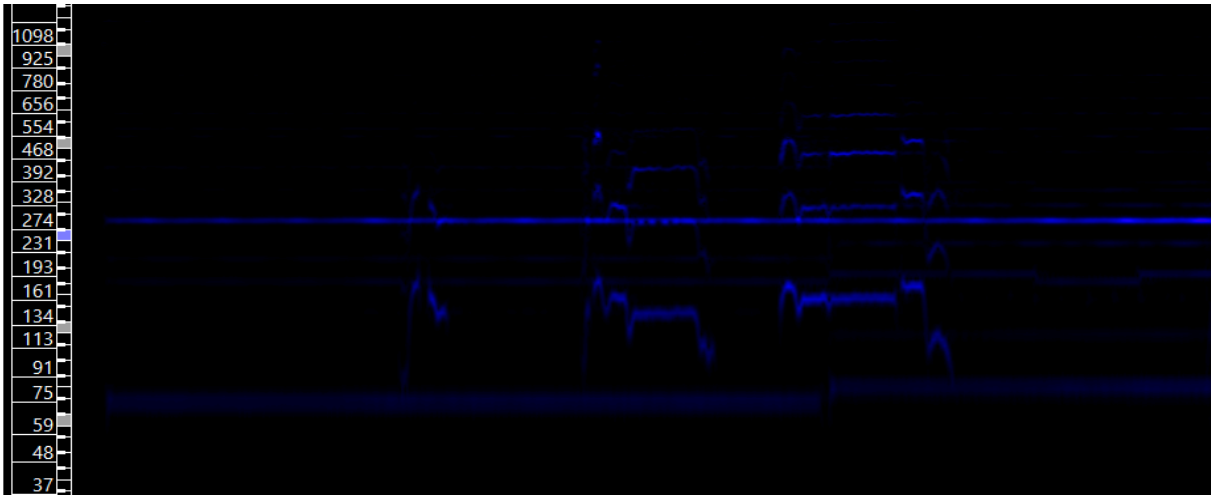


Figura 6.7. *Canzone della triste rinuncia*, sonogramma (00:00-00:32). Rispetto all'esempio precedente, il trattamento della voce — qui accompagnata solo da un pedale di Hammond — mostra una più netta presenza attorno ai 150 Hz. L'utilizzo del riverbero è segnalato dalla sfumatura della linea vocale e dalla dissolvenza lenta delle armoniche superiori.



Sfortunatamente risulta difficile ricostruire il processo che porta a questo tipo di mediazione, per via della già citata mancanza di dati sugli ingegneri del suono, dimenticati anche dal cantautore:

> *Stanze di vita quotidiana* l'abbiamo fatto metà a Roma, con tecnici sconosciuti, e metà a Milano. A Milano si andava avanti finché si avevano idee da incidere, anche oltre l'orario canonico… a Roma, invece, alle cinque dicevano: "Aò, che stamo a fa', mancano venti minuti, dobbiamo chiudere!".[492]

L'ironia con cui ripropone un luogo comune del binomio Milano-Roma è la spia del primo dei molti dissidi tra Guccini e Pier Farri — il quale, allora residente nella Capitale, lo costringe a trasferirvisi per la pre-produzione — oltre che di una sua generale ritrosia verso il lavoro in studio, confermata dal suo storico batterista: «Francesco, nonostante i suoi quarant'anni di carriera, in studio è paragonabile a un giovane alle prime esperienze. Si dimentica che in studio si fanno di solito sovraincisioni, mentre lui vorrebbe sentire tutto e subito».[493] Nonostante quella che abbiamo definito una posizione "integrata" nei confronti della tecnologia discografica, Guccini sottolinea spesso la sua insofferenza verso le lungaggini in studio, associandole alla presenza del suo produttore:

> Mah, Pier Farri ha lavorato bene nei primi due album che abbiamo fatto di comune accordo; anche perché poi io non avevo più voglia di occuparmi degli arrangiamenti, cosa che facevo nei primi dischi. In seguito, solitamente io arrivavo in studio il pomeriggio e demandavo la gran parte del compito ai musicisti. Il primo disco, *Folk Beat n.1*, è stato casuale, nel senso che non avevo nessuna esperienza in sala d'incisione: eravamo tutti terrorizzati quando si accendeva la luce rossa per dirci che bisognava iniziare a registrare! Poi sono aumentate le piste… Nel secondo disco c'era un musicista, il maestro Vacchi, purtroppo scomparso, che ha fatto arrangiamenti scritti, con tanto di spartito. Poi è arrivato Pier Farri. Ci siamo incontrati per [*L'Isola non trovata* e per] *Radici*, su cui si è lavorato — anche se forse un po' troppo — abbastanza di comune accordo. La situazione è cambiata a partire da *Stanze di vita quotidiana*, fino a *Metropolis*, l'ultimo disco in cui ho lavorato con lui. A partire da *Guccini* sono stati sempre i musicisti che erano con me ad arrangiare i dischi. Io arrivavo in sala d'incisione, facevo ascoltare la canzone a loro, con la chitarra, quindi si iniziava a lavorare. Si iniziava con la base ritmica, poi venivano i vari inserimenti. Con l'analogico c'erano le piste, quindi era un

[492] Francesco Guccini, intervista personale, 8 aprile 2020.
[493] Ellade Bandini, intervista personale, 15 settembre 2023.

> lavoro di sovraincisione continua. A volte non c'erano tante idee e quindi andavamo a tentoni per la maggior parte delle piste [ride]. Le piste si accumulavano, poi bisognava togliere, a volte rimanevano lì… Per gli ultimi dischi, fatti coi musicisti, in un mese finivamo, mentre prima… per *Stanze di vita quotidiana* ci abbiamo messo dei mesi, da ottobre fino ad aprile. Per *Metropolis*, anche lì, due o tre mesi di prove, sovraincisioni, eccetera. Dipendeva dal disco e dal fatto che si lavorasse con Farri o con i musicisti.[494]

La testimonianza personale di Guccini, preziosissima per gettare uno sguardo retrospettivo sul processo creativo in studio, ci rivela anche la complessità della negoziazione tra cantautore e produttore, destinata come vedremo ad avere ricadute decisive sull'intero sistema di creatività in studio e sull'attribuzione di responsabilità alla base delle principali critiche rivolte al disco.

6.4. Suoni gialli e tristi rinunce: distanze di vita quotidiana in studio di registrazione

Dopo l'atteggiamento autarchico dimostrato in fase di scrittura, Francesco Guccini desiste dal veto e dalla contestazione, permettendo a Farri di esercitare un'ampia *agency* non soltanto nel dominio dell'arrangiamento ma anche in quello più ampio della produzione in studio. Una sorta di diplomatica rinuncia al controllo,[495] tale da indurre quasi a un disconoscimento dell'opera discografica, percepibile nei futuri riarrangiamenti dal vivo di alcuni suoi brani[496] ma soprattutto nelle sue dichiarazioni:

> *Stanze di vita quotidiana* è un disco che odio. Siamo andati avanti da settembre a maggio. Con degli esperimenti stranissimi. C'era la violinista di Alan Sorrenti, Toni Marcus, che era stata a Londra e la EMI aveva fatto un conto spesa in fondo al quale c'era "marijuana: sterline tot"… e vabbè… Un giorno ha detto: "Devo andare a prendere il mio guru all'aeroporto". È arrivata con uno strano signore con un sari bianco e due tabla. Quando Pier Farri li ha visti è impazzito di gioia. Soltanto che i tabla, nella musica indiana, staccano dei tempi incredibili, cose tipo quindici ventinovesimi… invece nella *Canzone delle osterie di fuori porta*, c'era un semplice

[494] Francesco Guccini, intervista personale, 8 aprile 2020.
[495] Di cui Guccini si assume la responsabilità, spiegandola con la volontà di non rompere i rapporti personali, in Cotto, M. (a cura di) (2007), *Un altro giorno è andato*, cit., pp. 116-117.
[496] Si ascoltino *Canzone delle osterie di fuori porta* nell'album dal vivo *Fra la via Emilia e il West* (1984) e *Canzone per Piero* nella raccolta *Se io avessi previsto tutto questo* (2015).

> 3/4 e lui non riusciva a capirlo. E quindi in *Stanze* ci sono i tabla, non si sa perché ma ci sono i tabla! [ride] A un certo punto è arrivato un amico di un altro musicista con una tromba: "Eh, la tromba! Mettiamo la tromba!" [...] C'era un certo Mandrake,[497] che era un percussionista brasiliano che andava a firmare ogni mattina in questura perché era in libertà vigilata… Poi Pier Farri si era innamorato della marimba, ci sono marimbe a tutto spiano![498]

Tuttavia non è soltanto lui ad avere problemi con il produttore, il cui agire influisce non solo sull'estetica dell'opera discografica ma sulla stessa rete sociale che ne è alla base, come dimostra l'abbandono di Ares Tavolazzi: «A un certo punto gli chiese un "suono giallo". Ares, che stava estraendo il basso dalla custodia, la richiuse e se ne tornò a casa su due piedi!».[499] Richieste simili, espresse in un codice evidentemente non condiviso, vengono rivolte anche ad altri musicisti da sempre vicini al cantautore, come ricorda Deborah Kooperman: «Continuava a dire: "Voglio un suono californiano!". E io: "Non rompere le scatole, io non sono californiana!».[500] Vince Tempera, anch'egli arrangiatore[501] del disco, si dichiara invece più vicino alle posizioni del produttore e al suo stesso linguaggio:

> Francesco [...] si trovava a dover vestire le sue canzoni, lunghe otto, nove strofe, con degli arrangiamenti. Per *L'isola non trovata* ho preso ispirazione da un gruppo inglese della EMI, i Renaissance, che si rifacevano agli "hippies del Settecento". Le sonorità erano quelle. Francesco poi chiamò Pier Farri per dare un po' di ordine alle sue canzoni. [...] All'inizio ero d'accordo con lui. Gli altri erano molto severi, nel loro approccio alla musica. Io ero più per la mistificazione. [...] Anche la famosa battuta del suono giallo… voglio dire… il giallo è il sole, vuol dire un suono aperto. Ares, che era più musicista, se ne andò via. Io ci avrei ragionato un pò su. D'altronde anche gli impressionisti, come Erik Satie, usavano il colore nella musica. Io

[497] Giunto in Italia nel 1970, aveva raggiunto in poco tempo notorietà come cugino del calciatore Pelé e grazie a una serie di apparizioni televisive con, tra gli altri, Gigi Proietti ed Enza Sampò.
[498] Francesco Guccini, intervista personale, 8 aprile 2020.
[499] Ellade Bandini, intervista personale, 15 settembre 2023.
[500] Deborah Kooperman, intervista personale, 17 aprile 2020.
[501] Sul ruolo di Tempera, peraltro, la testimonianza del cantautore è contraddittoria, legata probabilmente al concetto di «arrangiamenti scritti, con tanto di spartito» del suo ex collaboratore Giorgio Vacchi. Dice Guccini nell'intervista dell'8 aprile 2020: «Vince Tempera figurava ufficialmente come arrangiatore, ma non ha mai realmente arrangiato. Coordinava i musicisti, chiamava i turnisti quando non c'erano i miei musicisti abituali, buttava giù gli accordi su uno spartito per gli altri musicisti, ma non ha mai arrangiato, a dir la verità». Negli album successivi, tra le diciture in copertina, comparirà quella di "invenzioni sonore", così commentata da Tempera: «Tutto quello che facevamo erano invenzioni… Francesco non voleva essere catalogato come un cantante pop che fa gli arrangiamenti, ma non era neanche jazz e non era neanche altro. Oggi c'è un termine inglese, *sound design*, una cosa che noi avevamo già inventato allora. A Francesco piaceva inoltre trovare modi di dire diversi dagli altri, e "invenzioni sonore" era uno di questi».

> faccio musica a tutto campo, a 360 gradi. Invece chi pensa solo allo strumento vede soltanto il suo orticello.[502]

È significativo confrontare questa testimonianza con quanto riferisce Piero Bravin riguardo a simili "sinestesie" espresse da Battisti, alla base di un peculiare codice di comunicazione tra gli attori coinvolti in studio di registrazione:

> Aveva un problema di comunicarmi le frequenze che lui sentiva, ma non aveva gli Hertz, e quindi le aveva trasformate in colori. Lui mi diceva, sentiva un suono, ecco per me questo è un colore marrone, un altro, per me questo è un colore blu, quindi io in base alle frequenze che sentivo le abbinavo i colori, è diventato estremamente facile lavorare con lui.[503]

Tornando alla modalità di lavoro di Farri, così prosegue Tempera:

> Farri, che aveva una mentalità più cinematografica, iniziò a tagliare e montare, dando forma ad alcune canzoni di Francesco. Da questo suo modo di tagliare e dal mio modo di suonare nascevano i primi arrangiamenti. Non parlerei di colonna sonora vera e propria, ma la tecnica cinematografica che usava Pier Farri io l'ho sposata subito. Perché quando fai un pezzo come la *Canzone dei dodici mesi*, che dura così tanto, devi per forza dare un colore. Io ho fatto degli arrangiamenti per i pezzi di Aznavour, ed erano così anche quelli. Aznavour ha dei brani lunghissimi, complicatissimi, che cambiano colore a ogni strofa.[504]

Applicata alla canzone, tale «tecnica cinematografica» pertiene tanto alla logica orizzontale della ripetizione quanto a quella verticale della stratificazione, altrettanto determinante «nel far percepire l'organizzazione temporale e accompagnare lo svolgimento narrativo della canzone»,[505] in una logica non lineare nella quale ogni singolo strumento può svolgere la funzione di "diatassema", «an identifiable element of meaning relating to the music's episodic order of events».[506] Il brano che esemplifica al meglio questo approccio è a mio avviso la traccia d'apertura *Canzone delle osterie di fuori porta*, introdotta proprio dalle tabla, che dal canale sinistro predominano sulle chitarre acustiche a destra prima dell'ingresso

[502] Vince Tempera, intervista personale, 15 giugno 2020.
[503] Piero Bravin, intervista personale, 25 settembre 2023.
[504] Vince Tempera, intervista personale, 15 giugno 2020.
[505] Bratus, A. (2014), "Le forme della canzone come sistema. Piani, cicli, moduli e processi", in Careri, E. e Ruberti, G. (a cura di), *Le forme della canzone. Atti del convegno, Napoli, Biblioteca Nazionale - Casa Murolo, 17-18 maggio 2013*, Lucca, LIM, 45-66, p. 63.
[506] Tagg, P. (2012), *Music's Meaning: A Modern Musicology for Non Musos*, Larchmont (NY), Mass Media Music Scholar's Press, p. 515.

della voce, scomparendo dal missaggio all'inizio della seconda strofa (00:50) per riemergere poco dopo grazie a un tenue *fade-in* (1:10). Dopo il breve interludio "colorato" dall'armonium, la batteria (1:35) subentra alle tabla per le due strofe successive, mentre a sinistra fa ingresso un banjo in *fingerpicking* e a destra un violino impegnato in un lungo controcanto. In congiunzione con una modulazione ascendente e con il ritorno delle tabla, quinta e sesta strofa (2:56) sono caratterizzate da due trombe, anch'esse in funzione melodica, con un incremento delle battute strumentali tra primo e secondo distico. Si ritorna alla tonalità d'impianto nella sesta strofa (4:29), rinnovando il dialogo tra i due estremi dello spettro stereofonico: stavolta il banjo a sinistra è suonato ad accordi mentre sul versante opposto compare la marimba; sui versi conclusivi appare nel missaggio anche lo scacciapensieri, presente per tutta l'ottava strofa. La *texture* si fa relativamente più sobria all'inizio della nona e ultima strofa (6:00), con voce e trombe sulla base ritmica di basso e chitarre; ma il rientro delle tabla (6:26) prelude a quello di tutti gli altri strumenti nella coda (Figure 6.8-6.9). Una simile gestione dell'arrangiamento caratterizza *Canzone per Piero*, soprattutto per il ruolo di tromba e violino, mentre la *texture* timbrica assume funzioni ancor più articolatorie in *Canzone della triste rinuncia*, specialmente per l'ultima sezione che dopo il *break* a 5:19 riparte su uno spettro acustico dominato dai sintetizzatori (Figura 6.10).

In generale, la tendenza è quella di lasciare inalterate le strutture melodico-armonico-ritmiche della *song* così come presentata in studio da Guccini — a parte le sporadiche estensioni delle sezioni strumentali tra le strofe — sovrapponendovi tuttavia un altro tipo di scansione, risultante dalla variazione e dalla giustapposizione dei timbri e pertinente alla *performance* e alla *track*, intesa come cristallizzazione su disco delle prime due.[507] Anche questi elementi, «lungi dall'indebolire od oscurare il principio di strofici tà integrale, contribuiscono semmai a rafforzarne la portata diegetico-cumulativa».[508]

[507] Sui tre livelli fondamentali della musica registrata — *song*, *performance* e *track* — e sulla loro distinzione, il riferimento è a Moore, A.F. (2012), *Song Means*, cit., pp. 15-16. Per Moore, *song* è il livello astratto, l'idea musicale composta da melodia, armonia, testo e forma. È ciò che può esistere indipendentemente da qualsiasi esecuzione specifica. La *performance* è l'atto concreto in cui quella canzone viene interpretata, mentre la *track* è il prodotto fonografico finale, che fissa una determinata *performance* e la rende disponibile alla fruizione ripetuta.

[508] La Via, S. (2014a), "Principi e modelli formali della canzone d'autore", cit., p. 16.

Figure 6.8-6.9. *Canzone delle osterie di fuori porta*, sonogrammi del canale sinistro (in alto) e destro, dai quali si evince l'articolazione in sezioni contrastanti.

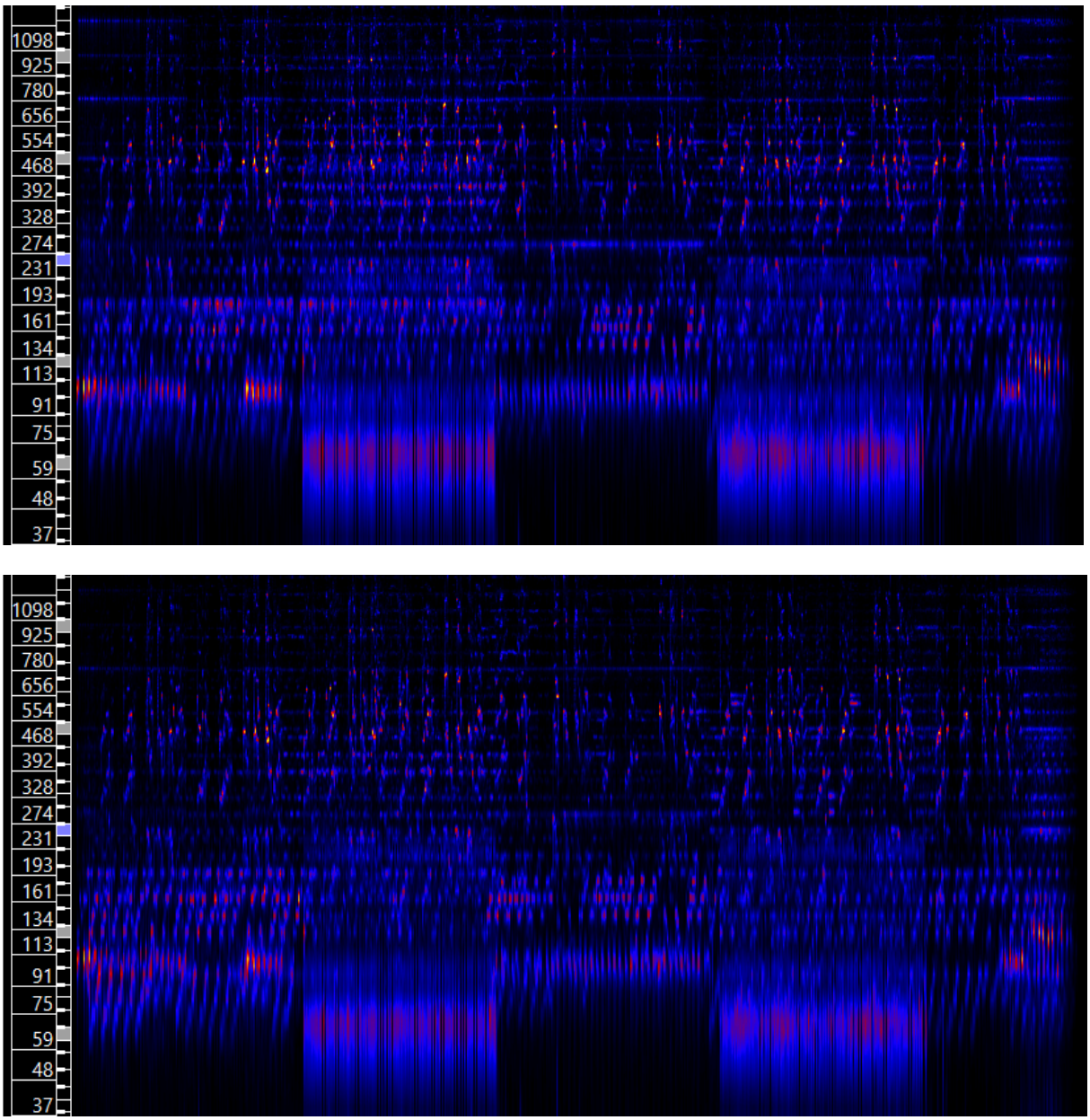
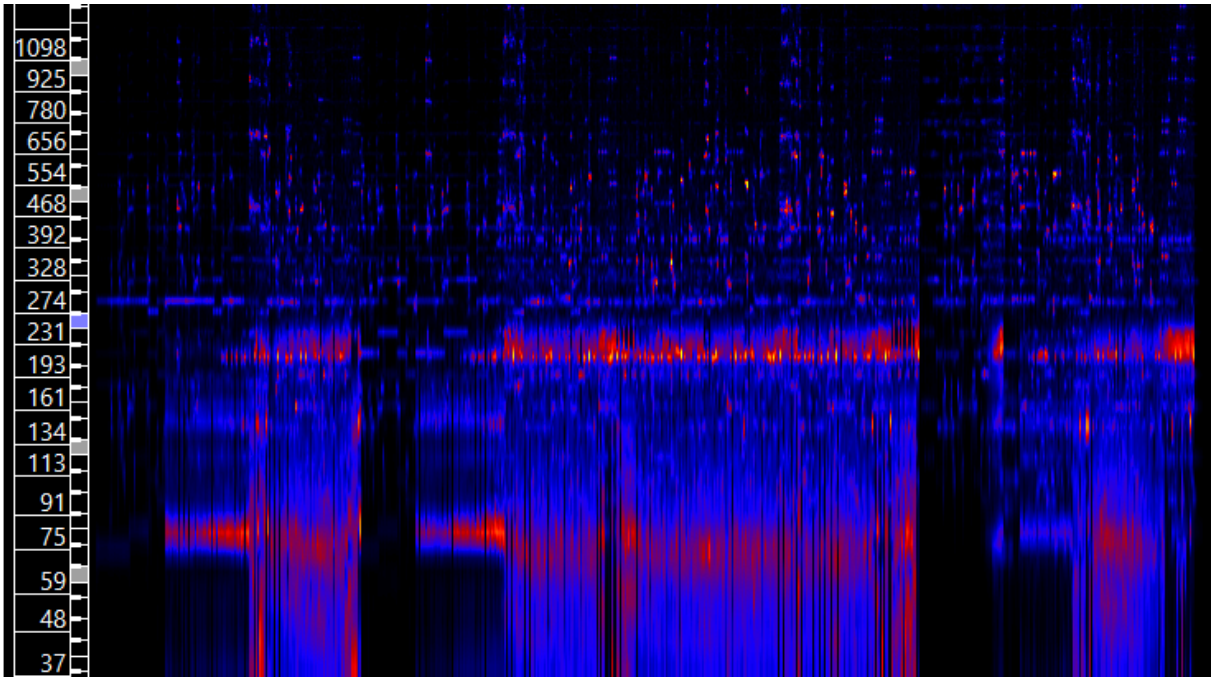


Figura 6.10. *Canzone della triste rinuncia*, sonogramma.



Fondamentalmente è quanto sostiene il diretto interessato, Pier Farri, difendendo le sue posizioni in un'intervista a *Nuovo Sound*, nella quale è presentato come «arrangiatore degli ultimi quattro *albums* [sic] di Francesco, nonché suo graditissimo amico»:

> [...] Il Pier, pressoché silenzioso fino a questo punto, irrompe nel discorso con me: «E la funzione liberatoria della musica?», che mi lascia un tantino interdetto. «Sì, molti non hanno capito come le musiche dell'album non svolgano le funzioni di una semplice didascalia, bensì quelle di una vera e propria "colonna sonora" del testo. Mi spiego meglio. Le armonie possono integrare le parole anche per contrasto; come inserire una grassa risata sul primo piano muto di una persona che piange, la musica diventa così possibilità di arricchimento e non più banale commento. Questa funzione in *Stanze* viene assolta sia dalle ritmiche che dagli arrangiamenti, laboriosissimi. La forza del dubbio, insomma: i testi espliciti, la melodia inserisce un "forse", la possibilità, se vogliamo che sia infine… tutto uno scherzo». Ma questi arrangiamenti così esuberanti, non rischiano anche di soffocare la poetica del testo? Pier Farri: «Innanzitutto, una considerazione pratica: l'album contiene sei canzoni, le più lunghe che Francesco abbia mai composto. Qui non parliamo di *Radici* dove i pezzi non raggiungevano i cinque minuti.[509]

[509] In realtà ben quattro brani su sette di *Radici* superano di gran lunga i cinque minuti (con *La locomotiva* a toccare gli 8:17); altri due si attestano tra 4:19 e 4:33; uno soltanto (*Incontro*) resta sotto i quattro minuti.

> Siamo su tempi da operetta, veramente: era gioco forza quindi inserire nuove possibilità strumentali, a formare quasi un drappeggio, un vestito dai colori sgargianti per le parole».[510]

Le dichiarazioni sono del tutto in linea con la rivendicazione di autorialità già insita nell'idea di «regia musicale», legata ai modelli teorici cinematografici già citati nel capitolo precedente. Piuttosto sorprende, alla luce delle sue testimonianze successive, l'intervento di Guccini nel corso della stessa intervista, in linea con quello del produttore sia per quanto riguarda la funzione della musica sia per le nuove possibilità concesse dalla tecnologia in studio, a riprova delle posizioni integrate cui si è accennato:

> Abbiamo a disposizione mezzi tecnici che ai tempi di *Folk Beat n.1* non immaginavamo nemmeno esistessero; *Stanze di vita quotidiana* è un album in cui non esiste una sola nota irrazionale, in cui la musica, se appena sentita profondamente, può aiutare l'ascoltatore a comprendere anche ciò che il testo, esplicitamente, non dice. Guarda, un esempio: nella *Canzone della vita quotidiana* laddove parlo di amori squallidi, frettolosi, entra in ballo l'organo; e lo fa proprio per meglio riferirsi alle posizioni della Chiesa cattolica. [...] Il prossimo album, se ci sarà, potrà anche essere semplicissimo: ma sarà una scelta, non più una forzata rinuncia. Cioè, ora sì, posso permettermi di essere semplice, non prima.[511]

Sin dall'uscita del disco, tuttavia, la critica leggerà in questo approccio cinematografico e coloristico un'eversione stilistica, una sorta di rinuncia al ruolo centrale guadagnato nel campo cantautorale con *Radici*. All'interno del coevo dibattito sulla canzone d'autore, la ricezione di *Stanze di vita quotidiana* è tra gli esempi più eloquenti delle frizioni tra cantautori, critica e pubblico. Resta memorabile la sferzante recensione di Riccardo Bertoncelli su *Gong*:

> Non intendo discutere le scelte di vita del Francesco. Vino + intimismo + lezioni d'italiano + vita provinciale è una somma che non comprendo nel momento stesso in cui non è la mia: e il raccontare che "stare a letto il giorno dopo è forse l'unica mia meta", come insegna *Canzone delle osterie di fuori porta*, non mi fa nemmeno rabbia, tanto è personale e piena di pudori l'occhiata all'esistenza che ognuno di noi deve dare. Quello che intendo dire è che non capisco perché Guccini continui a far canzoni: dato che i primi tre album erano il fischio ingenuo a

[510] Intervista concessa a Fabrizio Ghisellini, *Nuovo Sound*, 13 gennaio 1975. Disponibile sul sito ufficiale di Francsco Guccini: https://www.francescoguccini.it/discografia/stanze-di-vita-quotidiana/ (ultimo accesso 2 settembre 2025).
[511] *Ibidem*.

> speranze e illusioni di un '67-'68 effimero come i propri vent'anni e *Radici* era l'amarcord inevitabile che getta fuori ciò che è rimasto e poi più niente, perché lasciarsi irretire da una ruota come quella del bisogno discografico che rende impossibile l'abbandono del "Francesco-Guccini-trentamila-copie-per-LP?". Buona parte della tristezza sciorinata lungo queste *Stanze* (tristezza feroce, impietosa, senza deroghe o pentimenti) credo vada a parare all'angolo del ruolo che l'uomo sa di avere assunto oggi come oggi; la poesia è un pezzo di carta da consegnare al pubblico e non mai un esercizio di rabbia/purificazione intima, la musica è una vecchia stampa con cui tappezzare il salotto dell'acquirente e meno che mai la scintilla individuale del "mi piace" o dell'"io la penso così". Francesco Guccini non appartiene più a se stesso: e finisce col ripetersi, regalando una "pianta topografica" della propria anima tanto diffusa quanto vana. I suoi testi sono senza magia, nudi, freddi, con piccoli rami sfrondati dall'albero francese o dall'America anni Trenta-Cinquanta, che già sappiamo sino all'ebbrezza: noiosi, addirittura, e si perdoni la cattiveria di un uomo-ex ragazzo alle prese con gli stessi problemi di crescita del Francesco e con i medesimi sbalzi d'umore letterario che qui suggeriscono *Canzone della vita quotidiana* o *Canzone delle ragazze che se ne vanno* — magniloquenza dal cuore fragile, come già la *Canzone dei dodici mesi* su *Radici* insegnava a sufficienza. Insomma, "vanità delle vanità", bombe non esplose, morti nel cuore e morti nel fisico, impotenza e paura del domani, il "son sempre qui a scrivermi addosso, ho dai miei giorni quanto basta" che equivale all'"io son sempre lo stesso, sempre diverso" che compendiava la tenera *Piccola città* un po' di tempo addietro. Per chi sgranare un rosario assolutamente senza novità? Questo senza malizia, "con amore", come dicevamo sulle rive dell'Amstel 1968 che Francesco, "i blue jeans vecchi e le poche lire", certo conosce, mentre un po' di malvagità la voglio sparare su Vince Tempera, che distrugge la già traballante musica con un arrangiamento dai mille strumenti, tanto ambizioso quanto stridente con i testi che scivolano sotto. Meno male che era scritta con amore, sennò sai che botti.[512]

Se Vince Tempera paga dazio anche per le "colpe" di Farri — il cui ruolo, a quanto pare, è oscuro al recensore — l'accusa di fondo mossa al cantautore è quella di essere colluso con l'industria, schiavo delle aspettative di vendita e quindi obbligato a produrre un album all'anno nonostante egli abbia perduto l'ispirazione dei primi dischi (peraltro già effimera, a suo dire). È soprattutto questo a provocare l'ancor più celebre reazione di Guccini che con *L'avvelenata* (1976) risponde esplicitamente a Bertoncelli rivendicando la propria indipendenza dal mercato e offrendo, in un certo senso, un'altra declinazione di "autenticità": «Io canto quando posso, come posso / quando ne ho voglia senza applausi o fischi / Vendere

[512] R. Bertoncelli, *Gong*, anno 3, n. 1, gennaio 1975.

o no non passa fra i miei rischi / non comprate i miei dischi e sputatemi addosso».[513] Tra le tante antitesi citate in apertura, quindi, non sono tanto i binomi soggettivo-oggettivo, pubblico-privato, personale-politico, ma è soprattutto il conflitto tra arte e mercato a essere ritenuto dirimente — dallo stesso Guccini — per l'inclusione nel campo cantautorale, se non in quello artistico *tout court*.

In conclusione, la storia produttiva di *Stanze di vita quotidiana* ci ricorda quanto il concetto di *music world* possa assumere valenze idiosincratiche, prendendo in considerazione non solo le conflittualità esistenti tra nodi o reti concorrenti, ma anche quelle che possono investire dall'interno un sistema di creatività, fino alle ancor più aspre frizioni che coinvolgono la ricezione. Nel negoziato a cui esse danno vita in studio di registrazione, ciò che Guccini non riconosce a Pier Farri, in ottica retrospettiva, è proprio quella funzione di mediazione culturale comunemente attribuita al produttore. Una funzione che si esercita tra i vari attori della produzione e tra i vari tipi di capitale da essi apportato. Ciò che gli nega — continuando forse a delegare un po' troppe responsabilità — è in primo luogo quella competenza necessaria per adeguarsi alle convenzioni su cui si fondano i generi musicali, i loro campi e i loro domini. Per dirla con Thompson (2019, 125), è una questione di «feel for the game»;[514] per dirla con Guccini, di «tristi rinunce» («ed è una morte un po' peggiore»).

[513] F. Guccini, *L'avvelenata*, in *Via Paolo Fabbri 43* (EMI – 3C 064-18188, 1976).
[514] Thompson, P. (2019), *Creativity in the Recording Studio*, cit., p. 125.

7. Radici lunghe oltre il riflusso: continuità e svolte all'alba del digitale (1980-1989)

7.1. La condizione postmoderna della discografia italiana

«Anni allegri e depressi di follia e lucidità» nella celebre epitome declamata al Festival di Sanremo del 1989,[515] sin dai loro albori gli anni Ottanta mettono alla prova gli equilibri tra continuità e rotture, stimolando il dibattito coevo[516] a sottolineare i contrasti rispetto al decennio precedente. Radicata nel sempre più fertile terreno dell'immaginario collettivo, la strategia retorica si affida soprattutto al *topos* del riflusso: un ritorno al privato guidato dalle parole d'ordine "edonismo" e "disimpegno", per una rimozione pseudo-freudiana degli anni di piombo votata al ripristino della luminosa spensieratezza del miracolo economico.[517] Una «nostalgia canaglia» — per dirla con altri successi sanremesi dell'epoca — che tuttavia, in quanto tale, svela tutte le continuità con il passato: il culto del consumo, l'elogio del "rampantismo" individuale e la corrispettiva crisi della dimensione collettiva, presunti fenomeni tipici degli anni Ottanta, affondano in realtà le loro «radici lunghe»[518] nella nostra storia nazionale.

Il binomio impegno-disimpegno, del resto, era già affiorato nei discorsi sulla canzone d'autore affrontati nel capitolo precedente, così come i temi del ripiegamento nel privato e del disimpegno politico alla base dell'impianto accusatorio contro il Guccini di *Stanze di vita quotidiana.* Eppure, nonostante la crisi che dalla metà degli anni Settanta incrina il rapporto tra pubblico e cantautori, questi ultimi sapranno conservare il proprio status anche nel

[515] Raf, *Cosa resterà degli anni '80* (CGD — 10825, 1989).
[516] Si veda ad esempio Galli Della Loggia *et al*. (a cura di) (1980), *Il trionfo del privato*, Laterza, Bari. Ma non meno considerevole è la sicurezza con cui Mike Bongiorno preannuncia lo *zeitgeist* venturo: «Stiamo tornando, me ne sono accorto negli ultimi sei mesi, a quei valori e quegli affetti che avevamo dimenticato. Anche i ragazzi della contestazione stanno gradatamente cambiando. Vogliono ballare e divertirsi con John Travolta, sono stanchi di tirare sassi. […] Ci vorrà un po' di tempo: ma gli anni Ottanta saranno diversi dagli anni Settanta» (*Sorrisi e Canzoni*, 14 gennaio 1979).
[517] Emblematica la metafora in Morreale, E. (2009), *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli, p. 53. Per Morreale gli anni Ottanta sono «gli anni che sognarono i Sessanta».
[518] Crainz, G. (2013), *Il paese reale*, cit., p. 43.

decennio successivo.[519] Con ciò non s'intende certo occultare le tracce del riflusso che segnano il campo della coeva popular music italiana; ma l'inevitabile ampliamento di prospettiva richiede di leggerle anche alla luce della condizione postmoderna[520] già rilevata alla vigilia degli anni Ottanta. In tale ottica, Tomatis riconduce le nuove tendenze della canzone d'autore a due poli ideali, «quello nostalgico-ironico alla Conte e quello del pastiche alla Battiato (e, in misura minore, alla Gaetano), con Jannacci in una posizione intermedia»,[521] entrambi portatori di uno sguardo «autoreferenziale, nostalgico, ironico – davvero postmoderno».[522] Ma già a metà decennio Borgna coglieva «il senso più intimo delle canzoni italiane di oggi [nella] pluralità di codici, di messaggi (e di pubblici), che corrisponde del resto alla disgregazione della nostra epoca».[523]

La stessa pluralità agisce con altrettanta forza aggregante in altri campi: questa è anche la stagione delle prime produzioni coscientemente indipendenti e del «nuovo rock italiano».[524] Assimilando la lezione del punk (da noi importato con l'abituale ritardo, in un pacchetto unico con il post-punk), questa temperie ci riporta alle affinità tra i concetti di scena e *music world* per via del suo impatto sulle reti urbane, specialmente quelle ritenute fino a quel punto periferiche. Si disegna in tal modo «una geografia locale e meno estesa di quella planetaria americana e anglosassone, o anche solo italiana, che passa per le province e le città marginali»:[525] se ne scorgeranno le coordinate analizzando la crescita della rete bolognese e l'inedita centralità da essa raggiunta nel corso degli anni Ottanta all'interno del *music world* nazionale.

[519] Le stesse classifiche adottate come base di partenza per la presente ricerca smentiscono il paradigma del sovvertimento, giacché dei venti album italiani più venduti del 1980, ben dodici sono firmati da cantautori già attivi nel decennio precedente: Lucio Dalla, Edoardo Bennato, Lucio Battisti, Renato Zero, Pino Daniele, Pierangelo Bertoli, Enzo Jannacci, Roberto Vecchioni, Alberto Fortis, Ron, Riccardo Cocciante.
[520] Per la quale si rimanda a Lyotard, J.F. (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit.
[521] Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 752.
[522] *Ibidem*.
[523] Borgna, G. (1985), *Storia della canzone italiana*, Roma-Bari, Laterza, p. 222.
[524] Campo, A. (1996), *Nuovo? Rock? Italiano! Una storia (1980-1996)*, cit.
[525] Clark, R. (1981), *Province del rock'n'roll. Geografie dell'arcipelago giovanile*, Ancona, Il lavoro editoriale, p. 23.

Figura 7.1. Fatturato dell'industria discografica italiana dal 1970 al 1979; dati da *Musica e dischi*, febbraio 1990, p. 16.

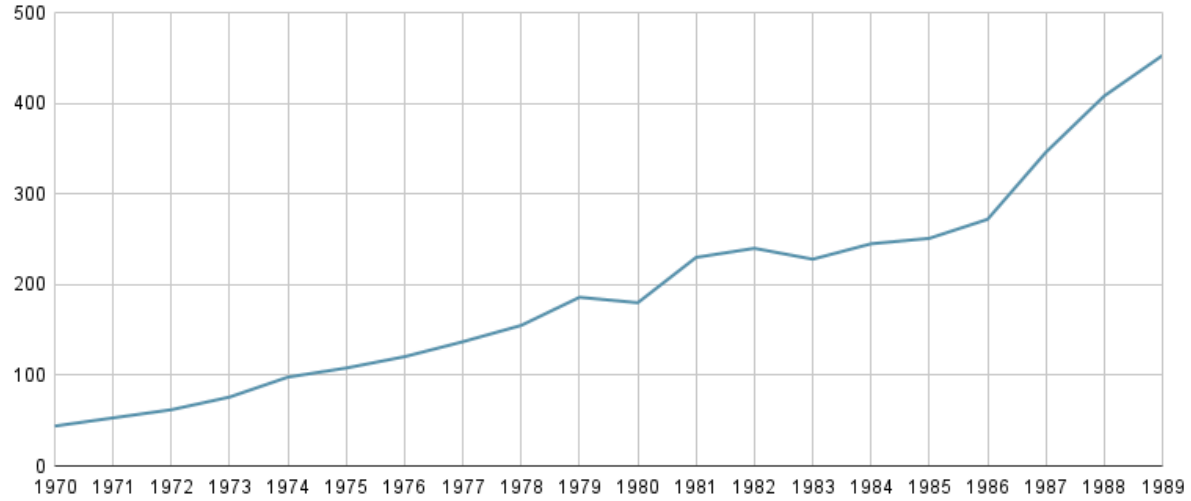
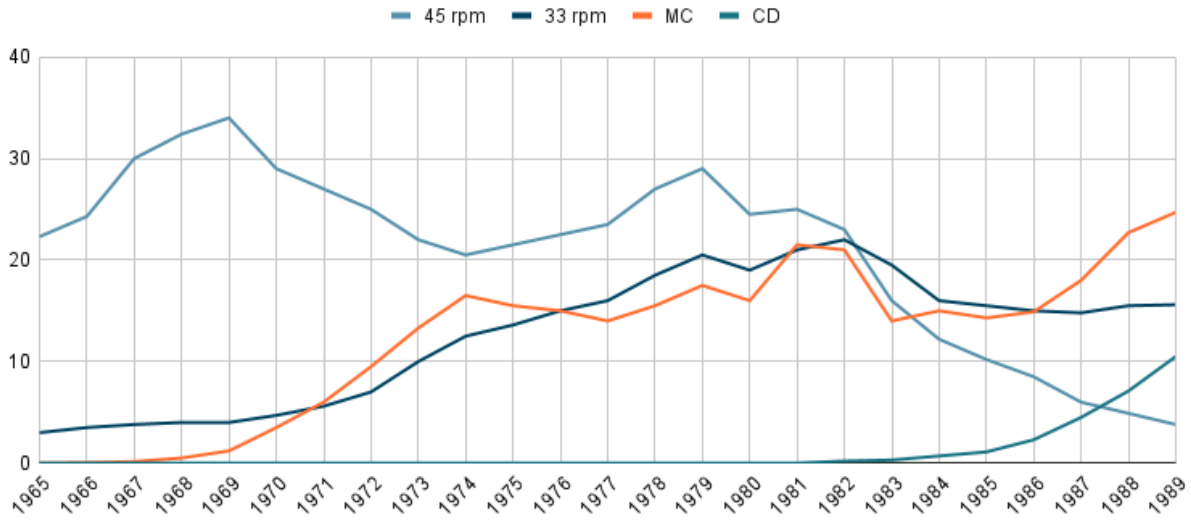


Figura 7.2. Pezzi venduti in milioni di unità; dati da *Musica e dischi*, febbraio 1990, p. 15.



In termini strutturali, i contraccolpi della crisi energetica del 1979 investono l'industria discografica italiana già durante l'anno successivo (Figura 7.1), «il primo dopo tanto tempo che non fa riscontrare soddisfazioni e ottimismo».[526] Flessione ancor più netta nel 1983,[527] prima di un'inversione di marcia attorno alla boa del compact disc — immesso sul mercato nazionale proprio nel maggio di quell'anno[528] — e della conseguente riconversione del catalogo che permette di massimizzare il rapporto costi-benefici legato al nuovo supporto.

L'avvento del digitale, d'altronde, è per la produzione discografica il principale marcatore del decennio in esame: in attesa di sostituire il nastro come supporto primario per la registrazione, esso si insedia negli studi sotto forma di sintetizzatori, *drum machine*, campionatori ed effetti, incidendo su spazi, tempi e pratiche di produzione:

> Battiato si era innamorato di questa batteria elettronica, la Roland 808, che avevo portato dall'America, che adesso non serve a niente ma allora era perfetta… e lui si era messo in testa di fare a meno dei batteristi sull'album *La voce del padrone* [1980], finché alla EMI il direttore artistico ha detto che era una cazzata. Allora [Alfredo] Golino ha tolto la batteria precedente

[526] Galanti, R. (1980), "I fatturati si sgonfiano ma il mercato regge", *Musica e dischi*, dicembre 1980, p.1. Così prosegue l'autore: «È una sensazione di crisi, indubbiamente, che si ripercuote negativamente su tutti gli operatori del settore, spesso a solo livello psicologico, ma l'abitudine a successi — a volte facili — fa vedere ancora più nere le nuvole che si sono affacciate sul cielo sereno dell'industria nazionale portate da venti d'oltreoceano e d'oltremanica. Questa crisi che nasce altrove, che trova terreno fertile nelle società che operano nel nostro paese e che sono legate per molti versi a vertici stranieri, le cosiddette multinazionali, che rappresentano si può dire il 70% del mercato. E se la Polygram crolla soprattutto in America […] non può non risentirne anche in Italia dove corre ai ripari magari con affanno, certo con troppa fretta se spoglia il cast italiano di almeno 50 cantanti. Ma la cifra d'affari della discografia italiana è talmente esigua da non permettere importanti resistenze alle volontà dall'alto. Crisi dunque, e fa rabbia riconoscere che siamo fermi anche quest'anno a livelli di consumo pro capite ancora da paesi del terzo mondo, chiaro segno di una sottocultura che non risparmia d'altronde neppure i nostri governanti che come l'Ayatollah Khomeini considerano la musica peccaminosa; l'ultimo esempio ci viene dall'atteggiamento della RAI di fronte alla tragedia del terremoto: mantiene tutti gli spettacoli (film, telefilm, concorsi, partite di calcio e di tennis) ma toglie la musica leggera come se facesse offesa: che pena e che sconforto i volti solo un po' tristi di Pippo Franco e di Pippo Baudo che annuncia che per motivi di rispetto è stato soppresso *Discoring* (ma poi va a giocare col telefono e con quel ridicolo computer!)».

[527] I dati sono trattati in De Luigi, M. (2008), *Storia dell'industria fonografica in Italia*, cit., p. 53. Nell'interpretare gli andamenti di mercato esposti nelle figure 7.1 e 7.2, si tenga conto dell'inflazione che attanaglia il nostro paese, per la quale si rimanda a Silva, F. e Ramello, G. (1999), *Dal vinile a Internet. Economia della musica tra tecnologia e diritti*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, p. 58: «Gli anni Ottanta, invece, lasciano intravedere un periodo di sostanziale crisi in cui, dietro un'apparente crescita del fatturato a prezzi correnti, si cela, a causa dell'inflazione, un'impietosa contrazione dello stesso a prezzi costanti».

[528] Sempre *Musica e dischi* annuncia a gennaio 1983: «La PolyGram, depositaria del brevetto sul software, ha annunciato per il prossimo mese la pubblicazione di un primo catalogo composto da 180 titoli, il 50% dei quali dedicati al genere classico (in vendita al pubblico al prezzo di L. 25.000 più IVA 10%) e il rimanente 50% di repertorio pop (in vendita a L. 21.000 più IVA 10%)», per poi certificare nel numero di aprile che il 1° maggio successivo verrà emesso il primo lotto di compact disc della PolyGram, seguito nel corso dello stesso mese da quelli di Decca e Denon, cui si aggiungeranno in seguito RCA, CBS e WEA.

> lasciando solo il charleston, suonando la sua batteria terminando tutti i pezzi in una sola giornata.[529]

Sul fronte della riproduzione, invece, ancor prima del CD è il walkman a sancire anche per l'ascoltatore un ripiegamento nel privato, attraverso la fruizione in cuffia[530] destinata ad affermarsi ancor più stabilmente in epoca digitale. Contestualmente, al di là dell'impatto sui mercati informali cui si è accennato nell'introduzione,[531] i sempre più economici registratori domestici permettono di personalizzare i contenuti della musicassetta denotando i prodromi della futura *customizzazione*. Non a caso, mentre «esplode il dibattito tra fautori del vinile e del CD»,[532] la musicassetta si smarca dall'andamento del 33 giri chiudendo gli anni Ottanta con un tasso di crescita simile a quello del CD, destinato a dominare il decennio successivo; se il 33 giri entra in crisi dopo il 1979, calando ancor più drasticamente dal 1982 al 1984 prima di una timidissima ripresa nell'ultimo triennio, è lampante il definitivo tramonto del singolo a 45 giri (Figura 7.2).

Nel frattempo, l'assetto mediatico generato dalle liberalizzazioni (e occupazioni) dell'etere avviate nel 1976 vede radio e televisioni private competere anche nel settore della diffusione musicale. Dalle 2700 radio censite nel 1979 si sale a 4200 nel 1984;[533] il nuovo format prevalente, ispirato da modelli stranieri, «condiziona le strategie di produzione delle canzoni, forzate a inseguire un modello "radiofonico" — minutaggio, diatassi, tipo di sound — particolarmente vincolante per potere accedere a quel mercato»,[534] tanto da provocare un «ribaltamento dei rapporti di forza tra fonografia e radiofonia».[535] Allo stesso tempo, il comparto editoriale riconquista terreno nei confronti della discografia, capitalizzando sui diritti relativi ai passaggi radiofonici e televisivi, mentre gli ingenti investimenti pubblicitari calamitati dalla tv[536] imprimono a loro volta spinte centrifughe al *social network* discografico: basti pensare ai tanti professionisti che proprio in questo periodo iniziano a cimentarsi con i *jingle*, implementando nuove pratiche creative attorno ai *foci* degli studi di registrazione,

[529] Alberto Radius, intervista personale, 8 gennaio 2022.
[530] Sugli effetti di questa nuova forma di ascolto privato, riferimento imprescindibile è Hosokawa, S. (1984), "The Walkman Effect", *Popular Music*, 4, 165-180.
[531] Cfr. p. 9.
[532] Cerchiari, L. (2014), *Il disco*, cit., p. 200.
[533] Doro, R.A. (2013), "La radio dalla stagione delle radio libere agli anni Novanta. Sviluppo e consumo culturale nella società italiana", in Anania, F. (a cura di), *Consumi e mass media*, Bologna, Il Mulino 2013, 83-128, p. 94.
[534] Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 808.
[535] D'Amato, F. (2009b), "Culture e operatori dell'industria fonografica italiana", cit., p. 159.
[536] Per il cui approfondimento si consiglia Pilati, A. (2002), "La pubblicità dei mezzi di comunicazione", in Castronovo, V. e Tranfaglia, N. (a cura di), *La stampa italiana nell'età della tv. Dagli anni Settanta a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 287-311.

prefigurando sinergie tra i settori dell'industria musicale e ridisegnando i confini tra i campi del popular:

> Sui jingle, effettivamente, nel periodo degli anni Ottanta, soprattutto, ho lavorato moltissimo perché era un lavoro che ancora veniva concentrato su diversi nuclei di produzione. [...] Era sempre una questione di contatti, dato che lavoravo con una struttura che si chiama Jingle Bell, che all'epoca era molto solida, era molto richiesta, ho fatto dei lavori molto importanti. Probabilmente il più importante di tutti era la pasta Barilla, quel famoso tema di Vangelis, che in realtà Vangelis l'aveva solo composto, ed era stato utilizzato per… per non mi ricordo quale progetto suo. È stato ripescato dai creativi dell'agenzia che si occupava della pubblicità della Barilla e l'abbiamo riarrangiato in tutti i modi possibili: due minuti, tre minuti, una volta in versione cantato da un coro degli alpini, altre volte realizzato in mille modi diversi, quindi lì c'è stato veramente un bel po' di lavoro, tutto sempre su un unico tema, che era quello perché si era deciso che quello doveva essere il tema portante. Quindi ogni episodio, erano diciamo più o meno tutti episodi diversi, aveva il proprio arrangiamento.[537]

[537] Lucio Fabbri, intervista personale, 7 febbraio 2023.

Figura 7.3. Grafi diacronici 1965-1999.

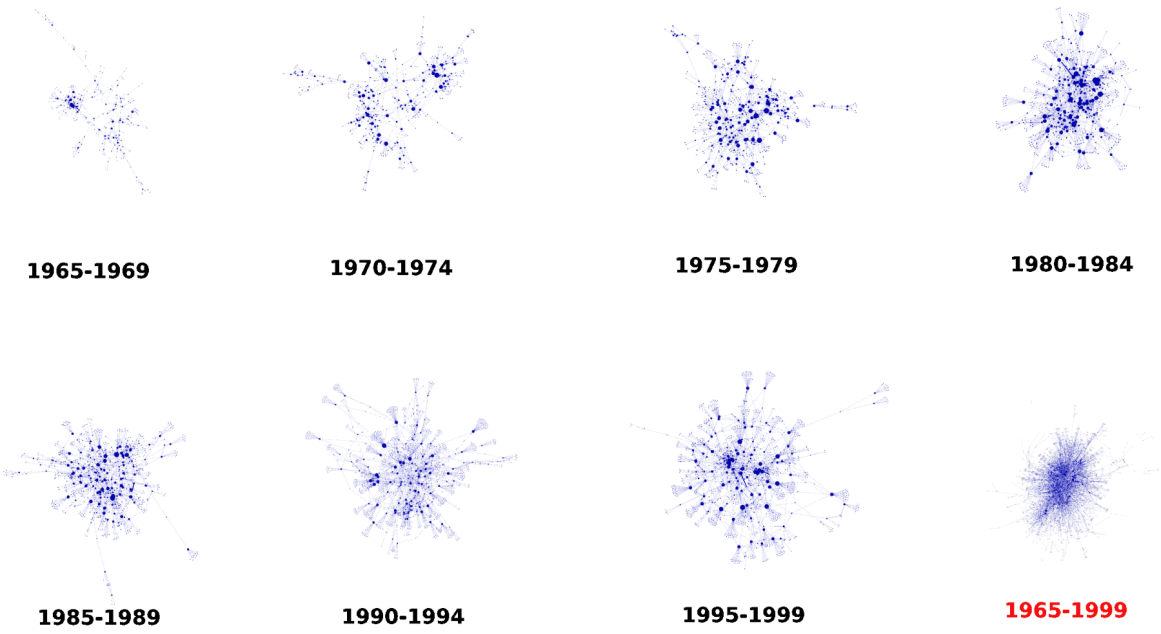


Tabella 7.1. Statistiche *whole-network* 1975-1989.

	1975-'79	**1980-'84**	**1985-'89**
ordine	551	659	688
edges	907	1262	1166
densità	0,006	0,006	0,005
diametro	11	8	12
avg. path length	5,448	4,767	5,142
grado medio	3,292	3,83	3,39
componenti	5	3	3
modularità	0,735	0,652	0,729

7.2. Reti e geografie della produzione discografica (1980-1989)

Pur resistendo alle comode etichette di "svolta epocale", è impossibile non riconoscere agli anni Ottanta una centralità non soltanto cronologica per la storia della produzione discografica italiana dal 1965 al 1999. Ancora una volta, l'ormai familiare serie di grafi riproposta in Figura 7.3 consente di visualizzare una dinamica generale che, dopo l'espansione dei primi quindici anni, si inverte lasciando spazio all'evidente condensazione dell'intervallo 1980-1984, periodo di massima coesione del *network* nell'arco temporale esaminato. I dati in Tabella 1 specificano l'impressione riportando per questo quinquennio il valore più alto in assoluto per il grado medio (3,83) e, di converso, i minimi storici per la modularità (0,652), l'*average path length* (4,767) e soprattutto il diametro (8): mai i nodi estremi della rete erano stati così vicini, né mai torneranno a esserlo. Mentre il numero di componenti scende a tre, rispetto all'intervallo temporale precedente si registrano incrementi del 19,6% per l'ordine e del 39,1% per gli *edges*. Tale assetto, di certo condizionato dalla crisi del 1979,[538] si ritrova già ribaltato nella seconda metà del decennio, in virtù di una crescita dell'ordine limitata al 4,4% — il tasso più basso dal 1965 — mentre le connessioni addirittura calano del 7,6%. Se il numero di componenti resta fisso a 3, a dimostrazione di un consolidamento dei poli principali, tornano a valori simili a quelli di fine anni Settanta la modularità (0,729), l'*average path length* (5,142) e il diametro, ampliato del 50% in cinque anni.

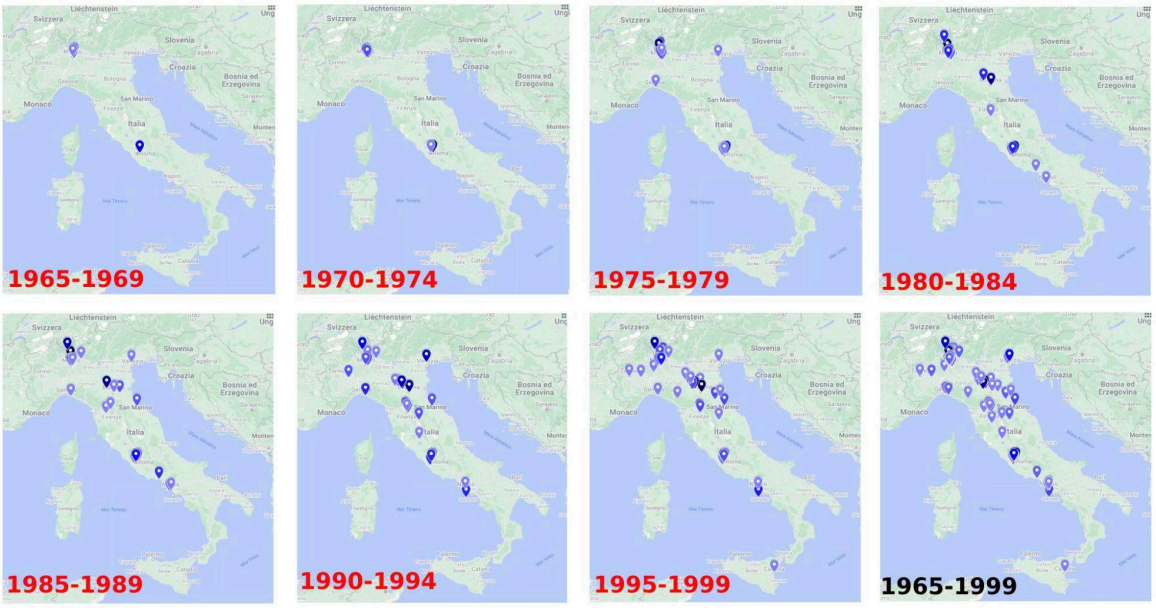
[538] Sulla tendenza alle fusioni e alle conglomerazioni post-crisi si veda p. 50.

Tabella 7.2. Principali studi di registrazione italiani in ordine di grado (1980-1989).

1	Stone Castle	Carimate (CO)	18
2	Idea Recording (Cogestin, CGD)	Milano	17
3	Fonoprint	Bologna	8
4	Il Mulino	Milano	5
5	RCA	Roma	5
6	Studio Quattro Uno	Roma	5
7	Studio Radius	Milano	4
8	Bach Studio	Milano	3
9	Polygram	Milano	3
10	Studi PDU	Lugano	3
11	Trafalgar	Roma	3
12	Umbi Studio	Modena	3
13	Varirecording	Milano	3
14	GRS	Milano	2
15	La Basilica	Milano	2
16	Regson	Milano	2
17	Ariston	Milano	2
18	Symphony	Milano	2
19	Baby Studios	Milano	1
20	Bagaria	Formia (LT)	1
21	Cascine Tre Effe	Milano	1
22	Excalibur	Milano	1
23	Executive	Napoli	1
24	Forum Music Village	Roma	1

25	La Clausura	Siena	1
26	Mammouth	Roma	1
27	Queen	Milano	1
28	Fonit Cetra	Milano	1
29	Studio 7 Fontana	Milano	1

Figura 7.4. Diffusione geostorica dei principali studi di registrazione sul territorio italiano tra 1965 e 1999.[539]



Dal punto di vista dei luoghi della produzione, è interessante notare come il numero dei principali studi di registrazione sul territorio nazionale resti praticamente invariato (29 contro i 28 del periodo 1970-1979), nonostante ben sedici nuovi nomi (Tabella 7.2):[540] ma è un'atmosfera da ultimi giorni dell'*ancien régime*, quella evocata dalla storica caduta degli studi RCA, sopravanzati dallo Stone Castle (senz'altro il luogo più simbolico dei primi anni Ottanta, nel ricordo dei testimoni), dai rivali della CGD e dai Fonoprint, il cui ingresso apicale nella topografia discografica certifica l'emergere del terzo polo emiliano. Il complesso di via Tiburtina perde potere anche all'interno della rete romana, la cui presenza sulla mappa nazionale (Figura 7.4) si riduce da otto a cinque unità, cedendo spazio a Napoli,

[539] https://francescobrusco.github.io/produzione_discografica_italiana_1965_1999/
[540] Fonoprint, Studio Radius, Polygram, Studi PDU, Umbi Studio, Varirecording, Symphony, Baby Studios, Bagaria, Cascine Tre Effe, Excalibur, Executive, Forum Music Village, La Clausura, Mammouth, Queen, Fonit Cetra, Studio 7 Fontana.

Siena e Formia, mentre restano diciotto gli studi milanesi. La disgregazione già citata come quintessenza dell'epoca[541] trova riscontro anche in termini geografici, disegnando un panorama influenzato anche da un netta spinta alla delocalizzazione: se per gli anni Settanta il corpus elenca 15 album prodotti o co-prodotti all'estero, nel decennio in questione la quota sale a 29. Va detto, però, che questa tendenza trova un parziale contrappeso nelle prime significative produzioni straniere attratte dagli studi italiani, grazie a una combinazione di tariffe concorrenziali e risorse professionali e tecnologiche ormai in grado di soddisfare gli standard qualitativi internazionali.[542]

Come già accennato nel paragrafo introduttivo, il polo bolognese si consolida grazie al fermento delle scene del nuovo rock italiano e della discografia indipendente, che solo un'ottica ristretta potrebbe collocare fuori dal campo qui analizzato. Questo complesso *milieu* si definisce a partire dalla seconda metà degli anni Settanta intrecciando diversi elementi: la sovrapposizione tra nuovi e vecchi generi musicali, l'indotto creativo del DAMS, la vitalità degli spazi autogestiti legati al Movimento del Settantasette (e, in seguito, ai suoi "reduci"), l'agenda culturale di PCI e PSI.[543] Un tipo di coesistenza che, ancora una volta, si gioca sull'asse tra continuità e rottura, coinvolgendo nella medesima dialettica gli spazi di produzione:

[541] Borgna, G. (1985), *Storia della canzone italiana*, Roma-Bari, Laterza, p. 222.

[542] Così lo Stone Castle promuove la sua apertura: «Per l'importanza dei servizi offerti, lo studio si rivolgerà preferibilmente a complessi e artisti stranieri che, a causa delle diverse dimensioni dei loro mercati, possono permettersi costi di produzione più elevati [rispetto alla media italiana]. Il prezzo […] non è stato ancora fissato, ma si aggirerà sui 100 dollari all'ora» (*Musica e dischi*, gennaio 1977, p. 36). Simone Casetta, figlio del proprietario degli studi di Carimate, aggiunge nell'intervista personale del 25 gennaio 2022: «Ricordo che era lo studio italiano più caro ma era comunque più economico rispetto a quelli di Parigi o Londra, probabilmente anche per un fatto di valuta. Anche mangiar fuori costava meno… era uno dei punti che lo rendevano appetibile agli artisti europei».

[543] Si veda Bertrando, P. (1980), *Bologna rock. La prima esperienza di rock italiano: Testi, interviste, documenti, dal movimento '77 agli Skiantos*, Milano, Edizioni Re Nudo. Resta emblematica la contestazione durante il concerto dei Clash del 1° giugno 1980, organizzato proprio a Bologna dal PCI desideroso di ricucire lo strappo con parte dell'elettorato cittadino. È proprio la scena punk — in particolare, il gruppo dei Raf Punk — a insorgere denunciando una strumentalizzazione politica dell'evento e accusando la band britannica di aver rinunciato alla propria autenticità punk passando sotto contratto con la Epic. Una declinazione dal basso dello stesso principio di autenticità presente nel dibattito del decennio precedente, ulteriore testimonianza di un'irriducibile complessità oltre il luogo comune del riflusso. Un altro concerto bolognese, quello di Patti Smith del 9 settembre 1979, è alla base dell'analisi socioculturale di Plastino, G. (2023), *Rumore rosso. Patti Smith in Italia: rock e politica negli anni Settanta*, Milano, Il Saggiatore. Nell'aprile dello stesso anno si era svolto il festival Bologna Rock, cui avevano partecipato tra gli altri Confusional Quartet, Gaznevada, Luti Chroma, Windopen e Skiantos. A Roma, invece, si tiene nel 1980 il 1º Festival Rock Italiano, per il quale si rimanda a Guglielmi, F. (2013), *Noi conquisteremo la luna. Scritti sulla new wave italiana 1980-1985*, Roma, Rave Up Books, pp. 14-15.

> Fonoprint nasce nel ‘76 da una cosa che c’entra poco con la musica. Io facevo il fonico live e avevo aperto un piccolo studiolo a Bologna, che faceva anche sala prove, mi aveva consentito di conoscere tantissimi musicisti bolognesi. Era il periodo delle orchestre, suonavano tutti, c’erano le sale da ballo, non c’era ancora il DJ… un po’ le cover band, facevano i pezzi che andavano maggiormente in quel periodo. [...] Alcuni personaggi che sono diventati nostri soci decidono di aprire uno studio di registrazione per registrare delle cassette per il Partito Socialista e altre cose di questo genere: gli aderenti al partito avevano piacere di comprare l’audio del comizio di Craxi, o altri. Si registravano, si duplicavano, ne facevamo cento al giorno e le vendevamo al PSI che le rivendeva ai suoi aderenti. Altre cose tipo il coro di Marzabotto… Però entrando nel mercato discografico, uno dei soci addentro al partito — perché a Bologna le cose si muovevano per il partito, e lui era nel PSI — riesce a trovare un contratto con la Fonit Cetra. Ci troviamo a dover fare un album al mese di una collana etnica, con cileni, americani, italiani sconosciuti. Ci danno questo impegno e questi ex soci mi contattano perché chiedevano informazioni nei negozi di strumenti musicali, che gli fanno il mio nome. Divento socio e mettiamo il primo studio Fonoprint, il concetto era quello: stamperia di musica.[544]

La Tabella 7.3 riepiloga l’inedita situazione tripolare degli anni Ottanta, evidenziando i nuovi rapporti di forza già a partire dal conteggio dei nodi: assente nel periodo precedente, il dato bolognese parla di un ampliamento asimmetrico del *network* italiano, specie se letto in connessione con la poderosa crescita di Milano e il pur lieve calo di Roma. Ancor più significativo il riscontro del quinquennio seguente, nel corso del quale i 117 nodi persi da Milano vengono quasi esattamente bilanciati dai 111 conquistati da Bologna (+155,4%). Il sostanziale assestamento della numerosità romana ci induce a riflettere sulla già citata teoria del limite massimo di soggetti con cui un attore può mantenere un contatto significativo,[545] in particolare all’interno delle reti cittadine: l’ipotesi è che quella della Capitale possa aver raggiunto la soglia oltre la quale i potenziali nuovi partecipanti trovano difficile ottenere accesso. Scendendo nel dettaglio degli indicatori, i tre *music world* analizzati sono accomunati dalla crescita del diametro e dell’*average path length*, a riprova della diffusa alternanza tra contrazione ed espansione che scandisce le due metà del decennio; è soprattutto il dato romano a spiccare nel periodo 1985-1989, allorché il suo diametro raggiunge il proprio massimo storico assieme alla modularità, mentre la distanza media tra due nodi cresce fino a 5,323 gradi. Curioso, infine, il fatto che la forte riduzione numerica della rete

[544] Maurizio Biancani, intervista personale, 21 aprile 2023.
[545] Dunbar, R. (1992), “Neocortex Size as a Constraint upon Group Size in Primates”, cit.

milanese dopo il 1984 — il calo percentuale più importante nell'intero periodo — si accompagni a una crescita del diametro e delle componenti; il dato di queste ultime sottolinea la coesione del polo emiliano, racchiuso in un'unica componente per tutto il decennio, nonostante l'aumento di diametro e modularità. Si tratta, come sempre, di indicazioni che impongono alla ricerca etnografica di rintracciare cause e conseguenze nelle modalità collaborative alla base delle tre reti e dei *foci* che in esse insistono: per comprendere appieno le implicazioni di tali mutamenti, è fondamentale approfondire il ruolo di attori chiave e contesti locali, individuando le forze che hanno modellato l'evoluzione delle tre scene nel corso del decennio.

Tabella 7.3. Dati dei *network* di Milano, Roma e Bologna.

	Milano 1980-'84	**Milano 1985-'89**	**Roma 1980-'84**	**Roma 1985-'89**	**Bologna 1980-'84**	**Bologna 1985-'89**
ordine	404 (+90,56%)	287 (-28,96%)	156 (-1,88%)	165 (+5,76%)	78	189 (+155,4%)
edges	608	442	189	178	78	262
densità	0,007	0,011	0,016	0,013	0,026	0,015
diametro	6	8	6	10	4	6
avg. path length	3,431	4,027	3,253	5,323	2,904	3,303
grado medio	3,01	3,08	2,423	2,158	2	2,772
componenti	2	3	1	2	1	1
modularità	0,595	0,669	0,591	0,802	0,477	0,525

Figure 7.5-7.9. *Giorni infiniti* (1986), copertina fronte-retro e inserti.



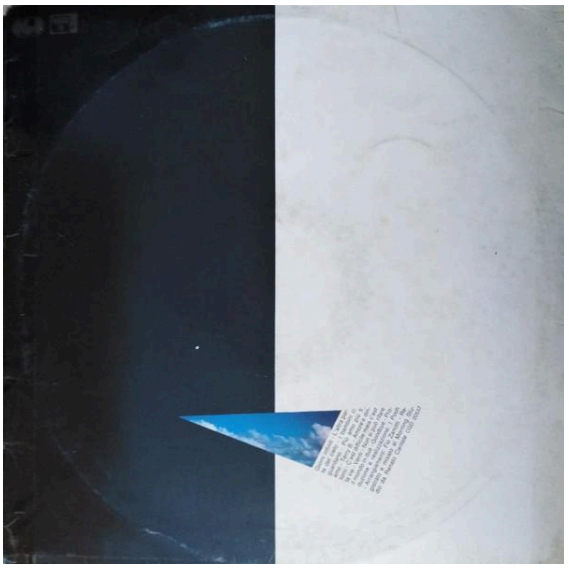








Tabella 7.4. *Giorni infiniti*, indice dei brani.

Lato A	**durata**	**autori**
Giorni infiniti	4:35	Facchinetti - Negrini
L'altra parte del cielo	4:56	Facchinetti - Negrini
I bambini ci guardano	4:40	Battaglia - Negrini
Più amo più ti amo	4:40	Facchinetti - Negrini
Terry B.	4:15	Facchinetti - Negrini
Lato B	**durata**	**autore**
Amore e dintorni	5:12	Canzian - D'Orazio
C'est difficile mais c'est la vie	4:22	Facchinetti - Negrini
Venti	4:20	Battaglia - Negrini
Non si può rifare il mondo in due	4:20	Facchinetti - Negrini
Goodbye	4:35	Facchinetti - D'Orazio

Tabella 7.5. *Giorni infiniti*, note di copertina.[546]

data	titolo	interprete	etichetta	studio di registrazione	produttore
1986	*Giorni infiniti*	Pooh	CGD – 20537	Morning Studio, Carimate (CO)	Pooh

arrangiamenti	mix	mastering	batteria-percussioni	basso
Fio Zanotti	Renato Cantele [con l'assistenza di Alfio Garimberti e Osiride Gozzi]	[Marco Inzadi]	[Stefano D'Orazio]	[Red Canzian]

chitarre	tastiere	archi	fiati
[Dodi Battaglia]	[Roby Facchinetti, Fio Zanotti]		[Demo Morselli, Amedeo Bianchi, Claudio Pascoli]

7.3. *Giorni infiniti* (1986): castelli e fantasmi nella macchina

Nel settembre del 1986 i Pooh sono ospiti a *Domenica In*, cattedrale televisiva del pomeriggio di Rai Uno, per presentare *Giorni infiniti*, diciannovesimo album in vent'anni di carriera. Un disco in vinile completamente bianco, elegantemente confezionato in una copertina *gatefold*, a cui si aggiungono le edizioni in CD, *picture disc* e musicassetta. Le prime 80.000 copie dell'LP includono una spilla dorata raffigurante il logo del gruppo e un buono sconto di 2.000 lire per l'acquisto di un altro 33 giri o musicassetta dei Pooh: è ormai chiara l'importanza di puntare sul valore materiale dell'oggetto disco per garantire un suo adeguato posizionamento sulla curva di indifferenza[547] lungo la quale si collocano i beni succedanei, più o meno legali, offerti dalla pirateria e dalla fruizione radiofonica. Un velo di inquietudine attraversa il volto di Raffaella Carrà, mentre interroga Red Canzian sullo «stato d'ansia» dei discografici:

[546] Le altre note di copertina citano: «Logo P20H di Toto Artwork, fotografie di Studio Effetto, copertina dello Studio Fragola & Panna. Copertina apribile in tre parti, prima con doppia anta ambidestra e poi dall'alto verso il basso a formare un poster finale di cm 63x53 che alloggia al suo interno, una volta ripiegato, la busta interna con i testi delle canzoni. Pubblicato in vinile bianco con etichetta personalizzata».

[547] In economia, l'insieme di combinazioni di due beni che garantiscono al consumatore lo stesso livello di utilità o soddisfazione.

> Innanzitutto meno male che c'è questo senso di preoccupazione, era ora che se ne accorgessero. Noi, noi artisti, non noi Pooh, è più di qualche anno che lo stiamo dicendo. Il perché si vendono meno dischi è molto semplice: è inutile comprare una cosa che puoi avere gratis. La musica viene somministrata proprio a valanghe, dalle cinque del mattino alle cinque del mattino dopo, per cui 24 ore non stop si ha musica gratis. In più non si fa niente per aiutare, e questo parlo sempre dei media, soprattutto delle situazioni delle radio private che, mentre per certi versi hanno aiutato la musica, e questo bisogna dargliene atto, per certi altri la stanno… la stanno rovinando, in quanto esistono addirittura delle radio, a noi ci capita quando siamo in strada, che dicono: allora, domani trasmetteremo l'album, non lo so, di Lucio Dalla, dei Pooh, state pronti con la cassetta per registrarlo. Cioè, questo è furto, è reato, e quindi è chiaro che la musica non può esser comprata quando uno può averla gratis. [...] Chiaramente poi ci sono anche delle colpe e delle responsabilità da parte degli artisti. In America sette anni fa hanno avuto lo stesso tipo di crisi, l'hanno affrontata.[548]

«È bello ma è anche intelligente», chiosa la conduttrice affrettandosi a dare la linea a *90° minuto*. L'allora trentacinquenne bassista veneto è uno dei molti musicisti italiani ad avvicinarsi progressivamente alla gestione diretta della produzione, tanto da fare da *trait d'union*, a metà anni Ottanta, tra due degli spazi più in vista nella nostra mappatura, Stone Castle e Morning Studios. La storia degli studi di Carimate è di per sé emblematica degli equilibri non certo idilliaci tra i vari portatori d'interesse della rete discografica; nel caso specifico, il conflitto vede contrapposti Antonio Casetta — patron della Produttori Associati — e la Ricordi, con cui il primo[549] ha stipulato un accordo di distribuzione. Casetta, ricorda il figlio Simone, «stava spendendo un sacco di soldi per le sale di registrazione e aveva fatto i conti che registrando i propri artisti in uno studio di sua proprietà sarebbe rientrato in non molto tempo nell'investimento».[550] Egli ha inoltre in mente di realizzare una struttura pienamente residenziale nel castello visconteo di Carimate, sui modelli dello Château d'Herouville presso Parigi[551] e del Manor Studio di Richard Branson, aperti tra 1969 e 1971:

> Casetta, colto da raptus e da manie di grandezza, nel 1975 ha acquistato questo castello veramente per quattro lire, nemmeno 400 milioni dell'epoca, e l'ha ristrutturato per costruirci quello che in quel momento era sicuramente tra i più grandi studi d'Europa se non del mondo.

---

[548] L'intervista a Red Canzian è disponibile su YouTube al link https://www.youtube.com/watch?v=83fArpq-uDI (ultimo accesso 5 febbraio 2025), da 1:43.
[549] La cui etichetta ha sotto contratto, tra gli altri, Fabrizio De André.
[550] Simone Casetta, intervista personale, 27 gennaio 2022.
[551] Acquistato nel 1962 dal compositore Michel Magne, che ne trasforma l'ala destra in studio di registrazione.

> [...] Nel 1976-'77 ho seguito tutte le fasi della costruzione con gli svizzeri della Eastlake Audio.[552]

Le apparecchiature, di altissima qualità, costano circa un miliardo di lire per ognuna delle due sale,[553] cinque volte l'intero castello.

> Poi però ci sono state contingenze sfortunate. Nel 1976-'77 il dollaro era salito molto e mio padre acquistava le attrezzature per gli *studios* all'estero, praticamente tutto in dollari. In più c'era la ristrutturazione, e come al solito pensi di spendere dieci e invece spendi venti; ma non era preoccupato, perché lui aveva l'intero catalogo distribuito dalla Ricordi che pagava con un garantito a fine giugno e fine dicembre, conguagliando a fine marzo, il tempo di fare i conti del venduto dell'anno precedente. A fine giugno del '77 mio padre doveva pagare tutti i conti e le cifre tornavano perché le uscite erano comunque inferiori al garantito. Ma Ricordi a quel punto ha fatto il gioco sporco. Innanzitutto non ha effettuato il versamento dovuto al 30 giugno, e nel contempo ha preso contatti con tutti i fornitori e gli artisti legati a mio padre, dicendo che non aveva i soldi e quindi invitando gli artisti a passare con loro. Tranne Bruno e Paolo Morelli degli Alunni del Sole e Santo del duo Santo & Johnny tutti sono migrati, quindi ti puoi immaginare il danno conseguente a queste mancate entrate. Mio padre ha fatto causa alla Ricordi, e l'ha vinta dopo cinque anni, solo che a quel punto ha potuto ottenere il risarcimento soltanto sull'inadempienza della rata contrattuale. Costretti dalla causa legale alla fine hanno onorato il contratto, ma nel frattempo mio padre aveva dovuto vendere tutto per far fronte ai debiti. Io ricordo che la settimana prima girava in Bentley e la settimana dopo lui e mia madre contavano le monete da cento lire per le sigarette. [...] Come se non bastasse l'inflazione nel frattempo era salita al 20% e quindi i debiti con la banca si mangiavano tutto, cosicché i ricavi degli studi finivano tutti lì. È stato un tradimento terribile, quello della Ricordi. Me li ricordo i dirigenti, che venivano a casa a cena, a fare gli amiconi, e appena il pesce piccolo ha mostrato il fianco hanno sferrato l'attacco. Gli studi invece sono andati bene da subito, anche se per via di questa situazione la sala mix e la sala mastering per il vinile non sono mai state completate.[554]

Il sacrificio della casa discografica permette agli studi di tenere aperti i battenti, ma il loro

---

[552] Luca Rossi, intervista personale, 1 febbraio 2022. Il factotum dello Stone Castle chiude menzionando la filiale elvetica della compagnia di design e consulenza acustica con sede nel Regno Unito fondata nello stesso 1975 da David Hawkins, ingegnere elettronico formatosi al Royal Melbourne Institute of Technology.

[553] I banchi Cadac a 24 piste in dotazione agli Stone Castle Studios assieme ai mixer MCI sono i primi in Italia ad essere dotati di un sistema di automazione, realizzato dalla Melquist. Al momento dell'apertura vengono ingaggiati i tecnici Ezio De Rosa, Gaetano Ria, Virginio Fusaro e Arun Chakraverty; nel consiglio di amministrazione, con ruolo manageriale, figura il produttore Alessandro Colombini (*Musica e dischi*, gennaio 1977, 36).

[554] Simone Casetta, intervista personale, 27 gennaio 2022.

percorso, dal punto di vista finanziario, rimane indubbiamente in salita, complice la congiuntura economica tratteggiata nel paragrafo introduttivo: nel marzo del 1984 i due studi completati nel castello, la "sala verde" e la "sala rossa", vengono rispettivamente ceduti a due società: Lark Recording di Oderso Rubini e Allan Goldberg — già fonico allo Stone Castle — e Morning Studios di Renato Cantele, Marco Tansini e dello stesso Canzian.[555] È nella sala rossa del castello che nella primavera del 1986 viene registrato *Giorni infiniti*, sulla cui copertina appare per la prima volta il nome di Cantele, l'ingegnere del suono più presente in tutto il *corpus* proprio grazie alla lunga collaborazione con i Pooh:

> A fine anni Settanta [...] sono entrato a far parte di una band dove c'era questa cantante che poi è diventata moglie di Red Canzian, Delia. [...] Red veniva a sentirci nei locali dove suonavamo, poi a un certo punto mi chiede di lavorare con gli altri, perché io in realtà avendo fatto un istituto tecnico industriale, mi sono diplomato in elettrotecnica, mi piaceva comunque tutto l'aspetto tecnico, quindi amplificatori, impianto, luci. [...] Mi ha chiesto insistentemente di lavorare… primo anno ho risposto di no, secondo, anche terzo anno, poi quarto anno, che sarebbe nell'81, in realtà, Delia preferisce non cantare più. C'è una serie di situazioni che si viene a creare all'interno del gruppo e quindi io lascio il gruppo e comincio a lavorare con i Pooh, tra virgolette: ho fatto prima una serie di concerti per capire cosa non funzionava all'epoca. Perché effettivamente loro quell'anno lì avevano avuto un successo con l'album …*Stop* e cominciavano a fare molta gente nei concerti, quindi non erano abituati ad avere un impianto molto grosso e c'erano un po' di problemini a livello audio. Quindi sono entrato a collaborare con loro, però collaborando con il fonico residente che c'era all'epoca, che era Osiride Goggi, il loro fonico storico.[556]

La testimonianza, ennesima soggettiva sulle modalità di incontro e di connessione nel *social network* musicale, prosegue ricordando la costruzione di uno studio a Cittadella (PD) assieme a «un ragazzo della base americana qui di Vicenza», circostanza che avrebbe convinto Cantele ad abbandonare l'attività di fonico live per concentrarsi sulla registrazione, partecipando alle pre-produzioni di *Tropico del Nord* (1983) e *Aloha* (1984). La prima idea per i nuovi Morning Studios è di acquistare dallo Stone Castle l'acustica della terza sala mai

[555] «Lo studio — la cui nuova denominazione è "Morning Studio" — è stato ampiamente rinnovato con l'acquisto di apparecchiature fra cui un mix digitale della Sony. "Tutte le attrezzature saranno a disposizione dei clienti dello studio senza sovrapprezzo" dice Canzian, "e chi lo affitterà per lavori impegnativi o che comunque richiedano la permanenza per alcune settimane, sa che può avere il locale a disposizione in qualsiasi momento del giorno o della notte". La tariffa oraria è di 125.000 lire, ma esistono condizioni più favorevoli per lavori che richiedono tempi di realizzazione di una o più settimane: in questo caso c'è l'ospitalità gratuita nelle camere del castello e la possibilità di fare uso del ristorante» (*Musica e dischi*, aprile 1984, p. 7).
[556] Renato Cantele, intervista personale, 1 ottobre 2024.

completata e trasferirla nella villa di Treviso acquistata da Canzian; «Invece [Casetta] disse: guarda se vuoi io ti vendo le macchine di uno studio e ti lascio dentro qui fino a quando non vendo il castello».[557] La lavorazione di *Giorni infiniti* si pone proprio in quest'ultimo periodo a Carimate, alla vigilia del trasferimento dei Morning non più in Veneto ma nello stabile di via Quintiliano — anch'esso in crisi — grazie dal rapporto di Canzian con la CGD, che ha sotto contratto i Pooh.

Nel momento in cui si inizia a lavorare all'album, l'equipaggiamento a disposizione include un registratore a nastro a 24 piste, un mixer MCI Sony 500[558] e un altro Sony PCM 1610 usato come sistema di conversione per il master CD, come conferma Cantele prima di motivare la scelta del Sony 500 con la sua esperienza pregressa in Fonoprint per un disco con Delia Canzian:

> Io conobbi Maurizio [Biancani] nell'82 quando andai a suonare il basso in questo disco, e lì avevano un MCI 500. [...] Con quel banco lì fece degli album storici: Vasco, Dalla, Ron, una serie di cose. Quindi andammo a una fiera e vidi l'MCI 500 e decidiamo di acquistare con Red quella console, di cambiare e di vendere la console che c'era al castello. [...] Che vantaggio aveva questo tipo di console? Le console tradizionali tipo Neve e tipo Cadac, cioè la console che c'era prima a Carimate, erano delle console dove [...] c'era una parte dove si usavano i canali per registrare e una parte di canali dove si ascoltava il ritorno del registratore. Poi, in fase di mix, quei canali che tu usavi per registrare li riutilizzavi per fare il missaggio. La console invece *in-line*, che è tipo MCI e tipo anche Solid State in una fase successiva, aveva la possibilità di usare lo stesso canale sia per registrare che per ascoltare. Quindi console più compatte, non serviva che fossero delle dimensioni delle console precedenti e quindi [nello] stesso spazio poteva avere molti più canali. [...] Poi, usando un po' di trucchi, siamo riusciti anche a registrare tante cose sul 24 piste, tenendo conto che quel tipo di console era una delle prime che aveva anche l'automazione, che potevi registrare i volumi e anche i mute dei canali. Però ti costringeva a usare due tracce audio del registratore, quindi da 24 diventavano 22, perché due tracce le dovevi usare per l'automazione del banco, tenendo conto che dovevi usare una traccia di *sync* per sincronizzare il Fairlight e la Linn, cioè la batteria elettronica, più una traccia di click. Quindi in realtà diventavano 20 tracce disponibili vere da poterci registrare il suono. All'inizio potevi registrare la batteria per esteso con tutte le cose separate, poi man mano eri costretto comunque a fare dei premix, quindi dovevi già decidere cosa mettere insieme e quei livelli giusti, quei suoni giusti.[559]

[557] *Ibidem*.
[558] https://www.ipooh.it/1986-giorni-infiniti.html (ultimo accesso 3 settembre 2025).
[559] Renato Cantele, intervista personale, 1 ottobre 2024.

Il discorso sugli spazi è evidentemente inestricabile da quello sulle tecnologie. Benché l'analogico sia ancora lo standard per i registratori, numerose risorse digitali intervengono a modificare la produzione discografica, mettendo ulteriormente in discussione l'idea di un processo creativo organizzato in fasi distinte: «Such devices redrew the boundaries of the recording workplace, as well as redefined recording and production roles».[560] È lo stesso *soundscape* degli anni Ottanta a essere profondamente segnato da nuovi strumenti come il Fairlight CMI, sintetizzatore digitale, campionatore e pioniere degli attuali DAW, sviluppato dagli ingegneri australiani Peter Vogel e Kim Ryrie e commercializzato dal 1979; Roby Facchinetti è tra i primi italiani a farne uso, sin da *Tropico del Nord* (1983). Icone sonore ancor più riconoscibili sono le *drum machine* Linn-LM2, destinate anch'esse a rivestire un ruolo primario non solo in termini di *sound* — che fa un ulteriore passo in direzione dei modelli imposti dalle classifiche internazionali[561] — ma anche di composizione e arrangiamento:

> La tecnologia all'epoca ci dava la possibilità di impostare un po' tutto. C'era la programmazione della ritmica, le tastiere, diciamo che il MIDI ci dava la possibilità di tenere tutto in tempo reale e quindi capire il brano, le tastiere, i suoni, cosa scegliere. Per cui [...] non facemmo dei provini, come invece furono fatti negli album precedenti. [...] Veniva proposto il brano fatto da ognuno di loro, magari fatto con una tastiera, fatto con il pianoforte, chitarra e voce. [...] Red aveva una tastiera che aveva anche un po' di ritmi dentro, non dico giocattolo, ma non proprio professionali, e quindi un po' tiravano giù le idee, scrivevano i pezzi un po' così, [...] Roby a casa sua aveva due cose che usava per mettere giù le idee, qualche tastiera, che sono quelle poi che usava dal vivo. Faceva dei provini con un finto inglese e poi venivano selezionati nelle loro riunioni e venivano proposti in fase di realizzazione. [...] Poi si cominciava a realizzare il brano, decidendo il tipo di arrangiamento, velocità del brano, una serie di cose.[562]

Il fatidico "fantasma nella macchina" ha delle ricadute non solo sull'estetica del prodotto discografico ma sull'intero processo creativo, permettendo — ricorda ancora il fonico della band — una stesura «in bella copia» o, comunque, una diversa gestione dello stratificato lavoro che porta all'artefatto discografico, coscientemente volta ad aggirare i rischi della routine per un gruppo che proprio con *Giorni infiniti* celebra i primi vent'anni di carriera.

---

[560] Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods*, cit., p. 37.
[561] Si ascoltino, ad esempio, *Invisible Touch* dei Genesis e *Crash* degli Human League, anch'essi del 1986.
[562] Renato Cantele, intervista personale, 13 gennaio 2025.

7.4. «I giorni del futuro venuti da lontano»: sistemi creativi tra innovazione tecnologica e *agency* umana

Questa stessa *longue durée*, legata a doppio filo al consenso commerciale,[563] fa dei Pooh un nodo di assoluto rilievo nella rete discografica italiana; terzi per numero di album (22) all'interno del *corpus* — preceduti soltanto da Mina e Adriano Celentano, protagonisti del capitolo successivo — sono l'unica band a comparire tra i primi trenta nomi, distanziando di gran lunga Litfiba, Orme, PFM e 883 a quota cinque album.[564] Oltre a certificare la loro popolarità lungo tutto l'arco cronologico analizzato, pur con fisiologiche fluttuazioni, il dato attesta un primato di longevità e di resilienza verso le tensioni che immancabilmente minano gli equilibri di gruppo.[565] Lo stesso Dodi Battaglia definisce inimmaginabile un simile traguardo, ricordando come possibile epilogo della carriera dei Pooh proprio *Giorni infiniti*, peraltro immediatamente preceduto dal suo esordio solista (*Più in alto che c'è*, 1985) e da quelli dei colleghi Roby Facchinetti (*Roby Facchinetti*, 1984) e Red Canzian (*Io e Red*, 1986):

> Dopo il periodo di grande successo, di grande popolarità, siamo arrivati al 1986, anno in cui i Pooh compiono i loro primi vent'anni. Ecco che questo disco […] era per noi […] una cosa irripetibile, perché guardandoci attorno e indietro […] pensavamo che i Beatles hanno fatto tutto quel po' po' di roba in dieci anni di attività… Noi arrivando a vent'anni di attività, quando abbiamo fatto *Giorni infiniti*, avevamo in mente: "Mah, questa sarà sicuramente l'ultima opera che noi faremo insieme".[566]

Nati nel 1962 a Bologna come Jaguars, i ribattezzati Pooh avevano infatti esordito per la Vedette nel 1966 con l'album *Per quelli come noi*, improntato a un beat di "contestazione".[567] Dopo l'exploit del 45 giri *Piccola Katy* (1968),[568] erano sorti i primi conflitti con la casa discografica per l'album *Contrasto* (1968) — *nomen omen*, assemblato e pubblicato a loro

---

[563] Quantificabile in circa cento milioni di dischi venduti in cinquant'anni di attività. https://pooh.it/pooh50-una-grande-storia-un-grande-finale#:~:text=In%2050%20anni%20di%20carriera,live%2C%20i%20temi%20trattati%20nei (ultimo accesso 10 febbraio 2025).
[564] Si veda l'elenco dei dischi censiti nel *corpus* in appendice, p. 328.
[565] Gli unici possibili contendenti italiani potrebbero essere i Nomadi, altra formazione nata in ambito *beat*, la cui formazione — così come il riscontro di vendite — è molto meno costante nel corso del tempo.
[566] Dodi Battaglia, intervista personale, 29 gennaio 2025.
[567] Vedette Records – VRM 36033, 1966. L'album fa notizia soprattutto per il brano *Brennero 66*, censurato dalla RAI in occasione della partecipazione del gruppo al Festival delle Rose, per i suoi riferimenti al terrorismo altoatesino.
[568] *In silenzio / Piccola Katy* (Vedette Records – VVN 33148, 1968).

insaputa per capitalizzare il successo del singolo — e per lo scarso risultato del successivo *Memorie* (1969). Il conseguente passaggio alla CBS aveva comportato la connessione con altri nodi della rete, in particolare con il produttore Giancarlo Lucariello e l'arrangiatore Franco Monaldi, fautori di una svolta sinfonica percepibile già in *Opera prima* (1971) e nei singoli *Tanta voglia di lei* e *Pensiero*.[569] L'indirizzo stilistico era stato confermato l'anno dopo — con il 33 giri *Alessandra* e altri singoli di successo[570]— e ancor più decisamente nel 1973, con *Parsifal*, in cui dopo diversi cambi di organico si era costituita la formazione "classica" della band: Roby Facchinetti, Dodi Battaglia, Red Canzian e Stefano D'Orazio. Ma quelle che Gillo Dorfles avrebbe definito le «oscillazioni del gusto»,[571] spie di complessi mutamenti artistici e socioculturali, contribuivano in quel frangente al calo di consensi verso produzioni discografiche più vicine al *progressive* — quantomeno in termini di lunghezza e dimensione strumentale dei brani — che non al pop radiogenico, penalizzando *Un po' del nostro tempo* e *Forse ancora poesia*, entrambi del 1975.[572] Il dato commerciale aveva acuito le nuove frizioni sorte tra la band e Lucariello, ancora intenzionato a mantenere l'impronta sinfonica, spingendo i Pooh a optare per l'autoproduzione[573] dal successivo *Poohlover* (1976), ultimo album per la CBS. La fase successiva, legata per venticinque anni alla CGD, era quindi iniziata all'insegna di una minor componente orchestrale, limitata in *Rotolando respirando* (1977) e azzerata del tutto in *Boomerang* (1978), in favore di una più decisa elettrificazione del suono. Le 700 mila copie vendute da *Viva* (1979) avevano certificato la ritrovata popolarità del gruppo, i cui anni Ottanta si erano aperti con *Hurricane*, concepito per il mercato straniero, e *...Stop* (1980), seguiti da *Buona fortuna* l'anno successivo. Dimostrandosi anche in questo aspetto un'attendibile cartina di tornasole delle tendenze discografiche contemporanee, dal 1983 i Pooh avevano avviato una trilogia di album registrati all'estero, caratteristica rispecchiata più dai titoli e dalle copertine esotiche che da una reale contaminazione musicale con i nuovi ambienti di produzione: gli AIR Studios di George Martin a Montserrat, nelle Antille (*Tropico del Nord*, 1983); i Lahaina Studios di George Benson alle Hawaii (*Aloha*, 1984) e infine gli studi giapponesi in cui viene registrato

[569] *Opera prima* (CBS – S 64592, 1971); *Tanta voglia di lei / Tutto alle tre* (CBS – CBS 7216, 1971); *Pensiero / A un minuto dall'amore* (CBS – CBS 7514, 1971).
[570] *Noi due nel Mondo e nell'anima / Nascerò con te* (CBS – CBS 8054, 1972); *Cosa si può dire di te? / Quando una lei va via* (CBS – CBS 8478, 1972).
[571] Dorfles, G. (1970), *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Torino, Einaudi.
[572] Si veda Salvatori, D. (1994), *Storia dell'hit parade*, Gremese.
[573] Con ogni probabilità si tratta del primo caso per una band italiana appartenente al circuito discografico *mainstream*.

parte di *Asia non Asia* (1985). Ben più rilevante sul piano sonoro, tuttavia, sarebbe stato il mutamento timbrico dei tre album, fortemente influenzato dall'adozione di strumenti digitali.

Rispetto ai due casi di studio precedenti, essere al cospetto di un gruppo indurrebbe a ipotizzare un sistema di creatività collettiva in azione sin dalle prime fasi di scrittura e un lavoro di produzione in studio in qualche modo agevolato dall'*interplay* rodato in anni di pratica performativa. Un'idea che, peraltro, collima con la scelta di autoprodursi della band, che interrompe il sodalizio con Lucariello proprio nell'ottica di una svolta maggiormente imperniata sul loro organico di base. I Pooh, in sintesi, fanno da turnisti di se stessi. Ma l'atto compositivo, in questo come in altri capitoli della loro discografia, ha una genesi molto più privata:

> Noi scriviamo, ognuno di noi. Siamo tre autori delle musiche, che è la parte compositiva che nasce per prima. Scriviamo, ognuno per i fatti propri, a casa, con il proprio clima, i propri punti di riferimento, i propri strumenti, le proprie sonorità. Mai al mondo è accaduto che ci mettessimo insieme a scrivere una musica. Poco, poco, molto raramente. È successo qualche volta tra me e Roby [...] ma mediamente noi scriviamo, almeno le musiche, ognuno per i fatti propri. Poi ci si incontra, ma neanche in sala d'incisione: basta ascoltare queste musiche, anche con un registratore, e poi si affida questo compito a ognuna delle persone che fanno i testi, che sono poi Valerio Negrini, che purtroppo è scomparso, e Stefano D'Orazio, che purtroppo è scomparso anche lui. E questa è sempre stata la nostra maniera di lavorare. Poi una volta che abbiamo messo insieme la struttura musicale e il testo, poi la fase di affinamento, di finitura, di cesellamento finale, al momento in cui si va a decidere, ma sono fasi molto, molto successive. Noi partiamo sempre da una struttura molto importante che è appunto la linea melodica e il testo. Poi anche perché essendo un gruppo [...] oltre a scrivere e a cantare suoniamo la nostra musica, per cui [...] siamo anche arrangiatori di noi stessi. In maniera particolare io ho cercato sempre nella mia vita, perché avevo questa parte felice di me, quella di avere una visione generale di quello che è il suono del gruppo. Per cui molto carinamente i miei colleghi, amici, mi hanno un pochino lasciato le redini di questa cosa e devo dire che è stata una cosa che ha portato del bene.[574]

Una scrittura individuale, quindi, seguita solo in studio da un'elaborazione collettiva: siamo molto più vicini al modello di Battisti che non a quello dei primi Lennon-McCartney (cui pure i Pooh esplicitamente si ispirano), anche per il successivo intervento del "paroliere". Il

[574] Dodi Battaglia, intervista personale, 29 gennaio 2025.

testo verbale, confermano Cantele e Battaglia,[575] è sempre successivo alla musica e a un primo abbozzo vocale «cantato in un finto inglese»; fatta eccezione per *Amore e dintorni* e *Goodbye*, scritti da Stefano D'Orazio, è sempre l'ex batterista del gruppo Valerio Negrini a firmare i testi dell'album. Tornando alla componente musicale, Battaglia la sviluppa partendo abitualmente da una griglia armonica — come ha dichiarato anche Guccini, del resto — e da un vocabolario idiomatico fondato su chitarre e tastiere, retaggio della sua formazione da fisarmonicista in tenera età:

> Per cui mediamente quando mi approccio a scrivere una nuova musica vado al pianoforte o alla tastiera e ho sempre di fianco una chitarra, perché so perfettamente che al primo intoppo cambio strumento. Oppure comincio a fare una cosa con la chitarra e se non vedo possibilità di portare avanti un'idea cosa faccio? Vado al pianoforte. [...] Spesso si parte da una sequenza di accordi, quello che si chiama il giro di accordi sui quali poi si crea una linea melodica.[576]

Nel caso di *Giorni infiniti* questa prima fase di scrittura e di successiva valutazione, compiuta attraverso l'ascolto dei provini domestici, sostituisce la vera e propria pre-produzione svolta per gli album precedenti prima delle incisioni all'estero. Mantenendo saldo il proprio ruolo di produttori, i Pooh comprendono l'esigenza di rinnovare il loro sistema creativo in studio introducendo al suo interno nuovi elementi:

> È stato per noi un po' un mischiare le carte, un po' un rivedere la nostra maniera di suonare, perché quando tu suoni da vent'anni assieme, sempre con le stesse persone, magari delle cose possono risultare scontate. Uno fa un pezzo, uno fa un arrangiamento, il primo che ti viene in mente è quello che hai fatto magari nel disco prima. Ma con l'introduzione di nuovi musicisti [...] ecco che tutto prendeva una nuova vitalità, un nuovo aspetto, per cui è un disco molto, molto importante.[577]

---

[575] Renato Cantele, intervista personale, 13 gennaio 2025: «I Pooh gli davano [a Negrini] il provino fatto piano e voce, o realizzato in un certo modo, poi lui elaborava, filtrava, proponeva, perché poi c'erano anche tante cose che dopo magari non venivano approvate. [...] Da quando ho cominciato a lavorare con loro ho sempre visto questa cosa qua. E man mano che venivano fuori anche le idee di testo, venivano provati i brani e poi magari potevano anche in certi casi venire cambiati completamente, perché magari l'argomento non veniva accettato. Quindi Negrini poi cambiava un po' le cose, magari anche l'argomento, proprio, magari lo scriveva da capo. Quindi poi man mano veniva anche provato fino a quando si arrivava al momento di cantare il pezzo. Allora lì il testo, poi qualche parola poteva venire cambiata perché magari c'era difficoltà nella pronuncia oppure metricamente non era proprio precisa. Comunque sempre più o meno questo meccanismo». La preminenza della musica sui versi è ribadita da Dodi Battaglia, «a parte, se non sbaglio, un brano che era *Tutto alle tre*, ma proprio una perla».
[576] Dodi Battaglia, intervista personale, 29 gennaio 2025.
[577] *Ibidem*.

Innanzitutto, l'album segna uno storico passaggio di consegne tra Franco Monaldi, arrangiatore del gruppo dal 1971, e Fio Zanotti, legato a Battaglia da un rapporto personale favorito dalla comune origine bolognese:

> Io e Dodi eravamo bambini assieme e a cinque anni suonavamo la fisarmonica nei nostri cortili, capisci? Quindi pensa che affetto, che stima ci può essere. Poi, Dodi entra coi Pooh, io entro coi Judas, a Bologna: i Judas, come dire, i Rolling Stones e i Pooh, come dire, i Beatles, diciamo, sempre a Bologna erano i due gruppi rock per eccellenza. [...] Io entro in conservatorio, comincio a studiare realmente l'armonia e il contrappunto, perché fino allora ero un autodidatta. [...] Detto questo, comincio a fare il mio mestiere. Dodi mi invita a fare il suo disco, che si chiama *Più in alto che c'è*. [...] Dopo il disco di Dodi, che effettivamente piace molto sia a Dodi che ai Pooh, fui invitato a fare i loro arrangiamenti. Io da quel momento ho toccato il cielo con un dito e ho sostituito uno dei più grandi maestri mai esistiti in Italia dell'arrangiamento e dell'orchestrazione che era il maestro Gianfranco Monaldi, al quale chiesi il permesso, mi ricordo, di poter accettare l'offerta dei Pooh.[578]

> Di conseguenza a questo lavoro [*Più in alto che c'è*] io ho scoperto e anche i miei colleghi hanno capito che lui avrebbe potuto essere la chiave di volta, la modernizzazione. Perché Franco Monaldi è stato un grandissimo arrangiatore ma era più un orchestratore, perché noi all'inizio della nostra carriera facevamo dei brani in cui noi suonavamo i nostri quattro strumenti ma eravamo accompagnati da una grande orchestra sinfonica. Mentre diciamo che Fio Zanotti era già il tastierista, il *producer* come quelli che ci sono adesso che prendono in mano dalla ritmica a tutti gli arrangiamenti di archi piuttosto che di tastiere. Per cui è stato un salto nel futuro, però senza cose improvvise. Sempre con un amico, uno che aveva lavorato con me e di cui si erano già sentiti i risultati con uno dei Pooh. [...] Stava cambiando il mondo, stava diventando più simile a quello che è il mondo musicale di oggi, che è fatto molto da tastiere, *sequencer*, campionatori e lì si era all'inizio di questa nuova era.[579]
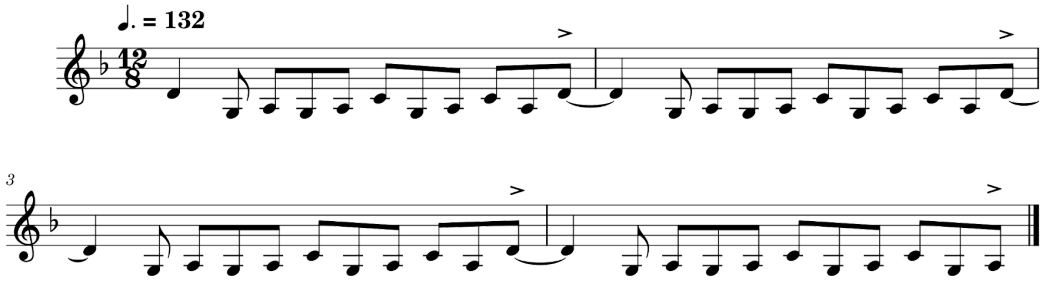
Oltre che segno dei tempi e degli stili in cambiamento, questa staffetta è anche rivelatrice di un diverso modo di intendere la prassi collaborativa. Battaglia definisce Monaldi un «consulente musicale» che interviene quando si rendono necessarie competenze teoriche che il gruppo ancora non possiede: «Una nozione molto più da conservatorio, molto più

[578] Fio Zanotti, intervista personale, 28 gennaio 2025.
[579] Dodi Battaglia, intervista personale, 29 gennaio 2025.

canonica». Al contrario, Zanotti e in seguito Emanuele Ruffinengo[580] «stavano insieme a noi mentre si montavano le canzoni in sala d'incisione ed interagivano a livello di idee su quello che erano le stesure, le proposte, insomma erano molto più vivi all'interno della band».[581] Assieme al nuovo arrangiatore intervengono a «mischiare le carte in tavola» anche tre turnisti esterni alla band, i primi dopo diversi anni: Claudio Pascoli, Demo Morselli e Amedeo Bianchi, una sezione di fiati che rappresenta un inedito assoluto nella carriera discografica dei Pooh e nelle loro sonorità.

L'insieme di pratiche e *affordance* fin qui delineato trova un perfetto esempio nel brano che dà il titolo all'album[582], del quale gli intervistati sottolineano la profonda trasformazione avvenuta in studio. *Giorni infiniti* inizia con un'introduzione piuttosto estesa per gli standard dei Pooh di quegli anni (0:00-0:30): venti battute in 12/8 a 132 BPM, caratterizzate da un *riff* suonato dalle tastiere (Figura 7.10) su un pedale di Re minore con basso e cassa in quattro, punteggiato da *vamp* modali anch'essi suonati dalle tastiere[583] e rivolti di chitarra elettrica nel registro medio-acuto, ricchi di *delay*.

Figura 7.10. *Giorni infiniti*, riff del sintetizzatore.



Seguono due strofe, inframmezzate da una ripresa del riff in un break strumentale di sole quattro battute; compare, nella seconda strofa (1:08) il tipico "rullante anni Ottanta" della Linn Drum sul terzo movimento[584], con un breve *fill* conclusivo prima del ritornello di otto

[580] A partire da *Uomini soli* (1990).
[581] Dodi Battaglia, intervista personale, 29 gennaio 2025.
[582] https://open.spotify.com/intl-it/track/3expPsGDwXAu1a7gcCtiCd
[583] Sul classico modulo ritmico-armonico discendente di *So What* (1959) di Miles Davis.
[584] Per comodità, e per rendere l'intento ritmico della batteria, si interpreterà il 12/8 come un 4/4 terzinato.

battute (1:34), sostenuto armonicamente da una classica variazione del tetracordo discendente[585] già rintracciato in Guccini, con sostituzioni di terza alternate su i e VII:

||: Re- (i) | La- (v) | Sol- (iv) | La7 (V) || Si ♭ maj7 (♭ VI) | Do (♭ VII) | Sol- (iv) | La7 (V) :||

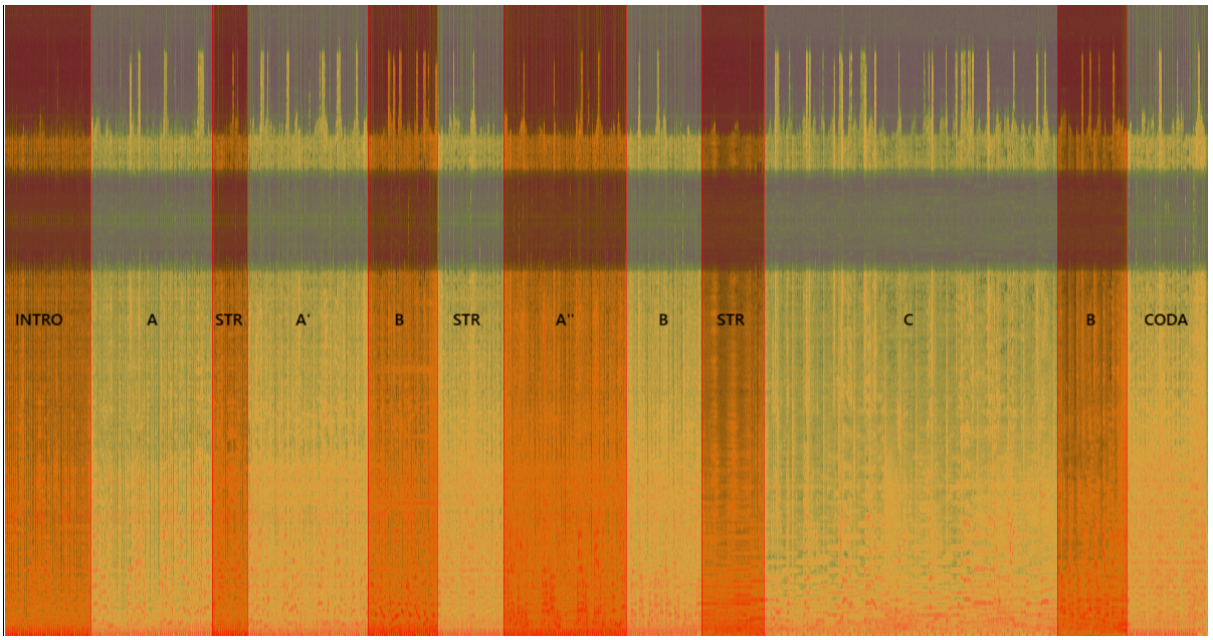
Un altro *fill* di batteria introduce un'ulteriore sezione strumentale di otto battute (1:48), scandita dal ritmo raddoppiato con rullante su secondo e quarto tempo. Quasi indistinguibile dai *synth* appare la sezione fiati, con ostinati a chiudere una battuta ogni due. Lo stesso incedere ritmico sostiene la terza strofa (2:02) cantata con le tipiche armonie vocali del gruppo, tranne l'ultimo verso affidato al solo Facchinetti. Armonizzato è anche il secondo ritornello (2:28), prima della transizione verso la sezione a contrasto (2:40), con le voci che ripetono in eco la parola «mai», una frase del basso *fretless* e un altro *fill* di batteria, prima della modulazione armonica (Mi minore) e agogica (87 BPM). Il rullante si sposta sul quarto movimento, mentre la voce di Facchinetti trova nelle note lunghe di questo nuovo tema il terreno propizio per il suo registro tenorile.

||: Mi- (i) | Re/Fa# (♭ VII) | Sol (III) | La- (iv) || Sol/Si (III) | Do (♭ VI) | Re Si7/Re# (V) | Mi- :||

La lunga sezione è chiusa da un ultimo ritornello (3:56), ancora una volta armonizzato e sostenuto solo da *synth* e accordi sgranati di chitarra: la batteria prende respiro prima di rientrare annunciando la coda (4:11), in cui si raddoppia il *break* esposto dopo il primo ritornello chiudendo con un ostinato di fiati, richiamo al riff iniziale, sull'ultima battuta.

[585] Si rimanda ancora a: La Via, S. (2014b), "Il passacaglio tetracordale come tòpos poetico-musicale transculturale", cit.

Figura 7.11. *Giorni infiniti*, spettrogramma suddiviso per sezioni.



A questa struttura (Figura 7.11) si arriva attraverso una consistente trasformazione del provino portato in studio da Facchinetti, a partire proprio dal *riff* introduttivo ideato da Zanotti:

> *Giorni infiniti* era un brano lento. Io, così, d'istinto mi dico: "Ma perché non lo facciamo diventare un pezzo veloce?". E ho visto quattro punti interrogativi. E sono andato al pianoforte e mi sono messo a suonare questo *riff* [canta]. Ho subito visto delle facce sorridenti. "Ma dopo cosa facciamo?", "Dopo cambiamo tempo". "Cavolo!". Tutti accettarono la sfida, capisci? E cominciai a suonare questo *riff* trovando la velocità giusta. Quindi: "Cantele, mi raccomando, 132, vai!" [canta]. E lì c'è lo stile mio, è lo stile mio, [canta] lo stile che forse mi contraddistingue. Avendo suonato dal vivo, avendo fatto rock progressive coi Judas, questo mi ha aiutato tanto. Però non è che io abbia ascoltato un disco e poi l'ho copiato, questo voglio dirti. È tutta roba genuina, tutta roba nuova inventata per l'occasione. Questo accadeva direttamente in studio, poi io magari il weekend arrivavo a casa e plasmavo meglio ancora quello che era, però non incidendolo, scrivendolo in musica o registrandomelo col cassettone che è ancora lì e guai a chi me lo tocca. E poi veniva registrato dal lunedì avanti tutta, hai capito? Quindi, come dire, l'istinto ti portava avanti, il giorno dopo correggevi scientificamente

> se c'era qualcosa da cambiare, il giorno dopo veniva sistemato alla perfezione e poi avanti tutta. [...] E io volevo che tutto fosse scientificamente sincronizzato, perché magari usavo il Fairlight, magari usavo degli effetti elettronici, e lui [Cantele] ha fatto in modo che questo fosse possibile.[586]

Come per gli altri brani dell'album, Cantele riferisce di una produzione svolta rigorosamente a tracce separate già dalla base ritmica, in «bella copia» appunto, senza una pre-produzione canonica. Anche in questo caso, la pratica viene modificata in base alle possibilità offerte dai nuovi strumenti disponibili:

> Nel momento che sono subentrati strumenti dove si poteva fare programmazione, tipo batterie elettroniche, *sequencer* e cose così, a quel punto si è cominciato a registrare gli strumenti separati, cioè su tracce separate ma in momenti diversi, non tutti insieme. Diciamo che questa cosa qua è partita da *Asia*, ma anche prima. Diciamo che già da *Tropico del Nord* la batteria è vera lì, perché Stefano ha suonato tutto quanto e si sente comunque nel disco che è così. Però già su *Aloha*, che c'è la Linn, lui ha sovrapposto magari dei *fill* di batteria con la Simmons, che aveva quel suono tipo *tuv tuv* che aveva quel tipo di effetto lì. Però comunque nel momento che c'era la programmazione della batteria veniva registrato ogni strumento in fasi successive, cioè il basso dopo, una volta che la batteria è stata programmata, Red suonava il basso, poi venivano sovrapposti, diciamo che c'erano sempre delle linee guida, qualche pianoforte, tastiera programmata. Poi venivano messi in bella copia tutti gli strumenti, chitarre, soprattutto Dodi. [...] Tu sentivi il pezzo partire da un'idea che si sviluppava e sentivi proprio che man mano che veniva finalizzato, sapevi tutto il percorso che veniva fatto.[587]

Nel corso dell'intero album si giunge a una coesistenza tra i nuovi dispositivi digitali e gli strumenti tradizionali della formazione, soprattutto per quanto riguarda le tracce di batteria, in parte programmate con la Linn-LM2 e in parte suonate da D'Orazio con un set acustico parziale:

> A volte si utilizzava solo la cassa e il rullante della batteria elettronica e il resto si usava sovrapporre, piatti, tom, si usavano delle parti acustiche della batteria. Poi tieni conto che in quel periodo lì avevo comunque un sistema dove potevo campionare dei suoni, registrare il frammento di un suono, per dire rullante, una cassa che potevo prendere dai dischi e poi *triggerarli*, diciamo farli partire con un impulso. Quindi magari potevo usare la batteria

[586] Fio Zanotti, intervista personale, 28 gennaio 2025.
[587] Renato Cantele, intervista personale, 1 ottobre 2024.

> elettronica come programmazione, però il suono non era quello della batteria elettronica ma mi serviva per far partire quest'altro suono. Quindi a volte magari puoi sentire un *rimshot* acustico, però in realtà è sempre programmato. Questo fino a Carimate perché poi nell'album successivo è tutto cambiato perché lì invece uscirono i campionatori, Akai in particolare, e quindi i suoni erano sempre programmati, ma non veri, della batteria elettronica.[588]

Nel brano *Giorni infiniti* l'interazione tra performance umana e digitale si estende anche alle linee di basso, costruite attraverso un simile campionamento di note suonate da Canzian e sincronizzate nella sezione del brano a 132 BPM:

> Il basso era campionato con AMS 1580-S e pilotato tramite un'interfaccia AMS CV-Gate. [...] Poi lui entra nella parte lenta e suona il basso vero, però durante la parte ritmica, invece, nel pezzo quando è veloce, si è usato un suono di basso sempre di Red, però campionato. [...] Il tipo di produzioni che poi arrivavano da fuori avevano spesso quel tipo di programmazione, per cui cercavamo di stare su quell'onda lì, di dare comunque un taglio più, tra virgolette, moderno.[589]

È lo stesso Cantele, in coppia con Zanotti, a programmare il *sequencer* monofonico a otto tracce del Fairlight CMI e a manipolare l'onda sonora tramite la penna ottica annessa allo strumento. Si tratta di prassi che testimoniano il dialogo tra *affordance* tecnologica e creatività umana: in questo senso, la dichiarazione di Zanotti secondo cui il disco «è tutto suonato, anche le sequenze sono suonate a mano» riflette non tanto una negazione della tecnologia, quanto piuttosto la rivendicazione della sua gestione attiva e "artigianale" da parte dei musicisti, consci delle questioni di autenticità[590] acuite dalla crescente automazione in studio di registrazione. A porre l'accento sulla manualità della performance è anche Battaglia:

> Io mediamente sono un purista [...] e lo dimostrano anche le mie collaborazioni, anche con Vasco Rossi. Se tu senti *Una canzone per te* che comincia con quell'arpeggio lì, io l'ho fatto con una Telecaster direttamente nel banco ma neanche l'amplificatore, neanche un *chorus*, neanche un *delay*, neanche un *reverb*, nulla.[591]

---

[588] *Ibidem.*
[589] *Ibidem.*
[590] Si rimanda ancora a: Kendall, G. (1999), "Pop Music: Authenticity, Creativity and Technology", cit.; Moore, A.F. (2002), "Authenticity as Authentication", cit.; Barker, H. e Taylor, Y. (2007), *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, cit.
[591] Dodi Battaglia, intervista personale, 29 gennaio 2025.

Nel rivendicare una ricerca del suono «purista», egli si pone in controtendenza rispetto alla corrente più appariscente e virtuosistica del chitarrismo anni Ottanta, sottolineando ancora una volta l'apporto di Cantele, «che invece è un grande conoscitore degli effetti [e] ha dato un grande contributo alla mia maniera di suonare perché ha vestito in maniera attuale e bella quella che era una mia sonorità».

All'interno di questo *continuum* tra performance "tradizionale" e sperimentazione sonora, la cifra stilistica dei Pooh continua a essere riconoscibile soprattutto nelle parti vocali, che in fase di equalizzazione tendono a essere «schiarite» rispetto ai lavori precedenti (al contrario di quanto abbiamo visto accadere nel caso di Guccini). Questo tipo di trattamento appare coerente con un *trend* già in voga dalla fine degli anni Settanta, di cui Alessandro Colombini rivendica una sorta di brevetto tecnico ricordando le sessioni con Lucio Dalla per *Com'è profondo il mare* (1977):

> Io ascoltavo la voce di Dalla e sentivo che secondo me gli mancava qualcosa. Mi venne in mente Phil Collins. Hai mai ascoltato con attenzione la sua voce? Non è mai stata normale, c'era un'equalizzazione particolare, una seconda voce lievemente tratta col *phasing*, un effetto sonoro che è un cambiamento di fase, perciò si chiama così. È su questo che i Genesis hanno fondato la qualità delle voci, quella di Peter Gabriel ma soprattutto quella di Collins, voci fuori dalle regole. Queste cose in genere le fa il fonico, ma avendo fatto una scuola tecnica io sapevo come si muovevano i pirulini... Un giorno ho avuto un'idea. Ho registrato col Dolby e l'ho tolto quando ho riascoltato il nastro. Il Dolby è un effetto nato per togliere il rumore di fondo, ma in pratica è un *eq*… il signor Dolby lo sa lui come ci è arrivato, avrà fatto mille prove per ottenere quella pulizia delle registrazioni analogiche. È la limatura di ferro che c'è su questo nastro che da sola non va oltre un certo limite. Quindi, in pratica io ho registrato la voce con quell'*eq* e poi l'ho ascoltata missata senza, per cui è venuto fuori questa specie di respiro, di sussurro, "hhhhh", come se ti parlasse, avvicinandosi al tuo orecchio. Se senti i miei dischi e li senti in vinile è molto meglio, la compressione è più evidente. Dalla con questo sistema si è avvicinato a Phil Collins, se l'ascolti con attenzione confrontando con i precedenti è evidente. I dischi che fece con me avevano una qualità di registrazione e vocale fantastica, questo effetto dava una presenza alla voce che non mi costringeva ad abbassare troppo gli altri strumenti. [...] Nota bene che quell'idea per la voce di Dalla ho provato ad applicarla anche ad altri, come Venditti, ma è stato un disastro.[592]

[592] Alessandro Colombini, intervista personale, 3 febbraio 2022.

Cantele conferma questa pratica, inscindibile della registrazione su nastro analogico, e soprattutto l'estetica che ne deriva. Nell'ambito dell'elaborazione della voce in studio di registrazione siamo al cospetto di un modello sonoro codificato a partire da uno specifico sistema tecnologico per poi essere tradotto con nuovi mezzi. Uno dei tanti approcci *problem-solving* adducibili come prove contro le teorie deterministiche:

> Una delle prime esperienze che feci anche al castello di Carimate fu il primo album di Enrico Ruggeri [*Champagne Molotov*, 1981]. Il produttore, Silvio Crippa, nei dischi che aveva fatto precedentemente con i Decibel, aveva usato questo sistema qui. Si usava il Dolby all'epoca, anche sul multitraccia. Però faceva una cosa strana, tipo che se tu registravi col Dolby, poi lo andavi a togliere, avevi i suoni che erano molto più brillanti, molto più chiari, molto più con una grana, diciamo, sabbiata. Mi chiese di fare questa cosa, cioè che il suono della voce di Enrico era già nato con quel sistema lì. Quindi io registravo col Dolby e poi lo andavo a togliere. Ma questo poi, ovviamente, sentendo l'effetto che ne usciva, l'ho applicato anche con altri. Perché comunque magari potevo tenere la voce naturale con il Dolby inserito sul secondo canale, tenere la traccia senza Dolby e mixarla insieme, perché non sempre è una cosa che funziona questa qui. […] Però cosa succede? Quando subentra il digitale, questa cosa qua non si può più fare, perché sul digitale non registri col Dolby. Quindi si usavano queste unità che si usavano sul registratore stereo, un'unità REC con dentro una scheda Dolby. Cioè si usava simulando la registrazione: si inseriva il Dolby e si faceva transitare il suono dal registratore dentro all'unità Dolby e si rimetteva sulla console e si aveva quell'effetto lì. [...] Nel caso dei Pooh, in realtà, anche se si registrava in analogico con il sistema Dolby, non è che venisse tolto per avere un effetto, diciamo che si otteneva equalizzando in fase di registrazione e poi in fase di mix. Tenendo conto che se anche era spinto sulle medie o alte, il nastro comunque ti dava sempre il senso di morbidezza, cosa che con l'avvento invece dei registratori digitali questa cosa è cambiata molto: quando cercavi di andare a schiarire un suono, in realtà ottenevi un suono molto più acido, più duro, più metallico rispetto invece al nastro. In quel periodo lì i Pooh avevano un suono frizzante, in più un po' si cercava, come dire, si prendevano degli esempi comunque anche all'epoca, cioè le produzioni che venivano da fuori Italia si cercava di avvicinarci su quella strada lì. [...] Per dire un po' come Nik Kershaw, cioè tutto quel tipo di produzione pop inglese che comunque si sentiva in radio.[593]

[593] Renato Cantele, intervista personale, 13 gennaio 2025. Sull'influenza di Nik Kershaw in altre produzioni italiane è rivelatorio un passaggio del produttore Rodolfo "Foffo" Bianchi in: Bianchi, F., Gaudenzi, F. e Pasqua, D. (2022), *Storie di ordinaria fonia. Dagli studi RCA alle grandi produzioni live*, Chiugiana, Bertoni, p. 102: «[Renato] Zero, da sempre sensibile e attento a quanto accadeva nel mondo dello *studio recording*, in quel periodo era affascinato dallo stile del sound engineer inglese Stuart Bruce. Aveva apprezzato in particolare il lavoro fatto per *Radio Musicola*, disco di Nik Kershaw. Per il missaggio [dell'album *Zero*, 1986] decise quindi di contattare Bruce».

Figura 7.12. *L'altra parte del cielo*, spettrogramma (0:19-0:46). La linea vocale appare assottigliata, con le armoniche sfumate dall'equalizzazione e da un riverbero che contribuisce alla grana sussurrata della voce di Facchinetti.

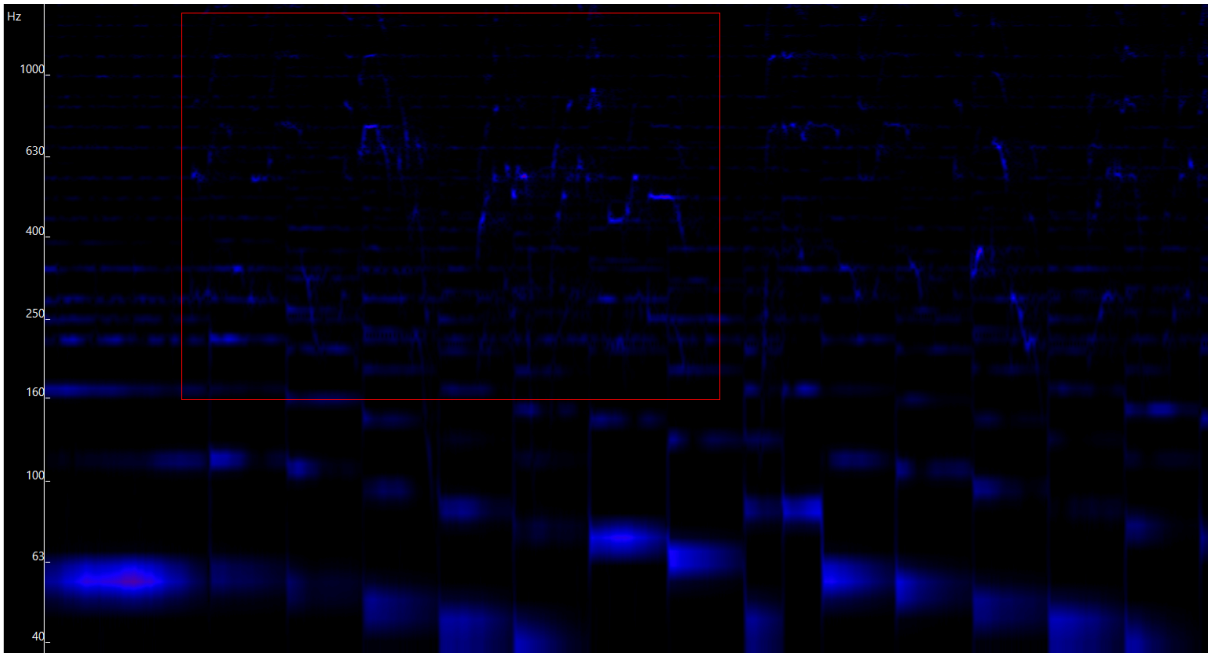
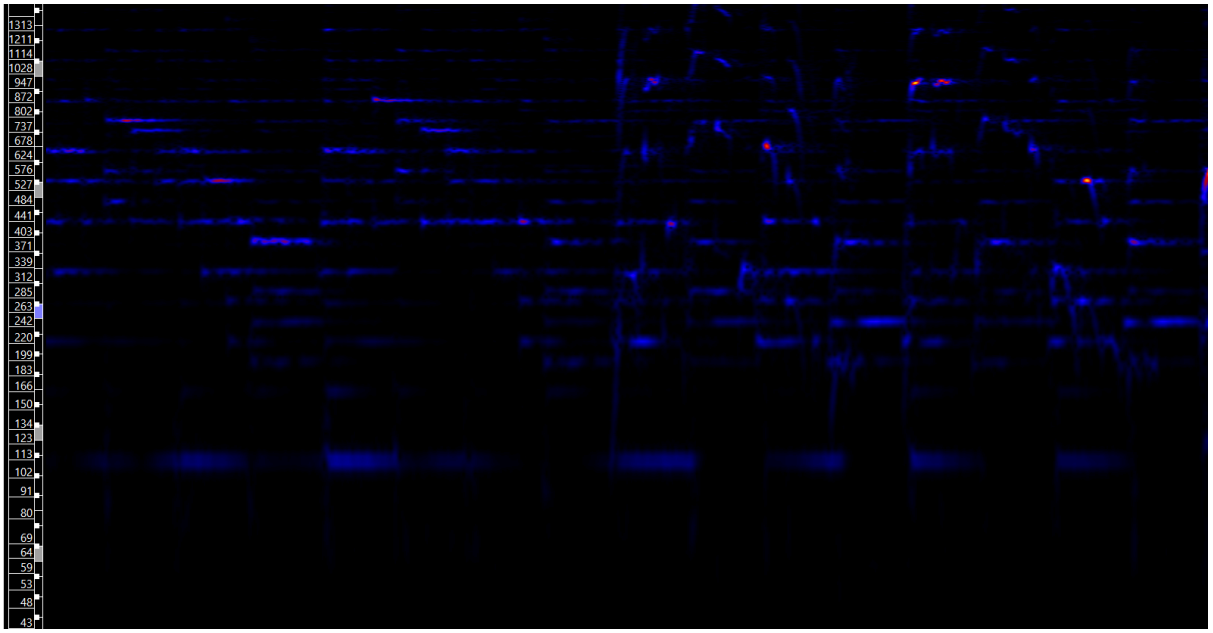


Figura 7.13. *Cara sconosciuta* (1981), spettrogramma (0:00-0:18). Nell'esempio si apprezza la maggior presenza della traccia vocale, tanto nelle formanti quanto nelle armoniche superiori.



Le peculiarità di questa scelta possono essere visualizzate analizzando la voce di Roby Facchinetti in due diversi brani: *L'altra parte del cielo* — tratto dall'album in esame — e *Cara sconosciuta*, traccia d'apertura di *Tropico del Nord* registrata e mixata cinque anni prima da Maurizio Biancani (Figure 7.12 e 7.13). Per quanto riguarda la stesura delle voci su nastro, il limite di 24 tracce — sebbene significativamente più esteso rispetto alle otto da cui siamo partiti analizzando il primo album di Battisti — viene avvertito come restrittivo per una gestione ottimale: solo con il passaggio a 48 tracce si sarebbe avuta la possibilità di dedicarne più di una all'esecuzione della parte vocale, consentendo così di realizzare un *composit*, ovvero una versione finale ottenuta dalla selezione e dal montaggio di più *take* della stessa parte. Ben diversa, invece, la procedura per *Giorni infiniti*:

> Quando si cominciava a cantare il brano, si cantava più volte magari una prima strofa e poi magari si entrava su qualche riga dove si poteva fare meglio. [...] Tenendo conto di questo si decideva di entrare e quindi non cancellavi quello che avevi fatto ovviamente. Questa comunque è una tecnica che anche in una fase successiva, con tanti produttori, si cantava su una singola traccia, nel senso che finché non andava bene non si andava avanti. Magari si faceva una prima riga più volte, seconda, terza e quarta. Questa era una tecnica che ho sempre visto con Bigazzi, tutti i lavori che ho fatto con lui si usava una traccia. [Per *Goodbye*] abbiamo usato un'altra tecnica. Una volta che avevamo fatto la base con una prima armonia fatta con le tastiere, ci siamo tenuti una decina di tracce libere per fare i cori. Quindi abbiamo registrato tutta una serie di tracce separate e poi abbiamo fatto un *premix* di quelle voci lì su un registratore stereo. Poi, partendo a mano, abbiamo riportato quello stereo lì sul multitraccia.[594]

Proprio il brano di chiusura, *Goodbye*, offre l'esempio più lampante di armonizzazione vocale nella sezione in cui restano "in scena" soltanto le voci (3:35), e del relativo trattamento in studio con abbondanza di riverbero (Figure 7.14 e 7.15). Tale scelta segna la distanza con un brano corale piuttosto simile, *Solo voci*, registrato solo cinque anni prima per l'album *Tropico del Nord* (Figura 7.16).

Com'era già prassi con Monaldi, le armonie vocali vengono scritte da Zanotti sfruttando le possibilità offerte da un gruppo in cui tutti e quattro i componenti sono anche cantanti: «A volte a quattro parti, a volte a tre con dei raddoppi, a volte anche a cinque parti. A volte raddoppiavi la parte più alta a due ottave basse per avere degli effetti particolari [...] come avessi scritto un'orchestra di archi».[595]

---

[594] *Ibidem.*
[595] Fio Zanotti, intervista personale, 28 gennaio 2025.

Figure 7.14-7.15. *Goodbye*, spettrogramma e trascrizione delle armonie vocali (3:35-3:48). La densità delle linee depone per un'armonia a quattro parti sull'accordo di Fa maggiore, verosimilmente raddoppiata, al di sopra della quale si muove la voce principale in primo piano, dal la5 al sol4. Il riquadro mostra l'evidente coda sonora data dal riverbero.

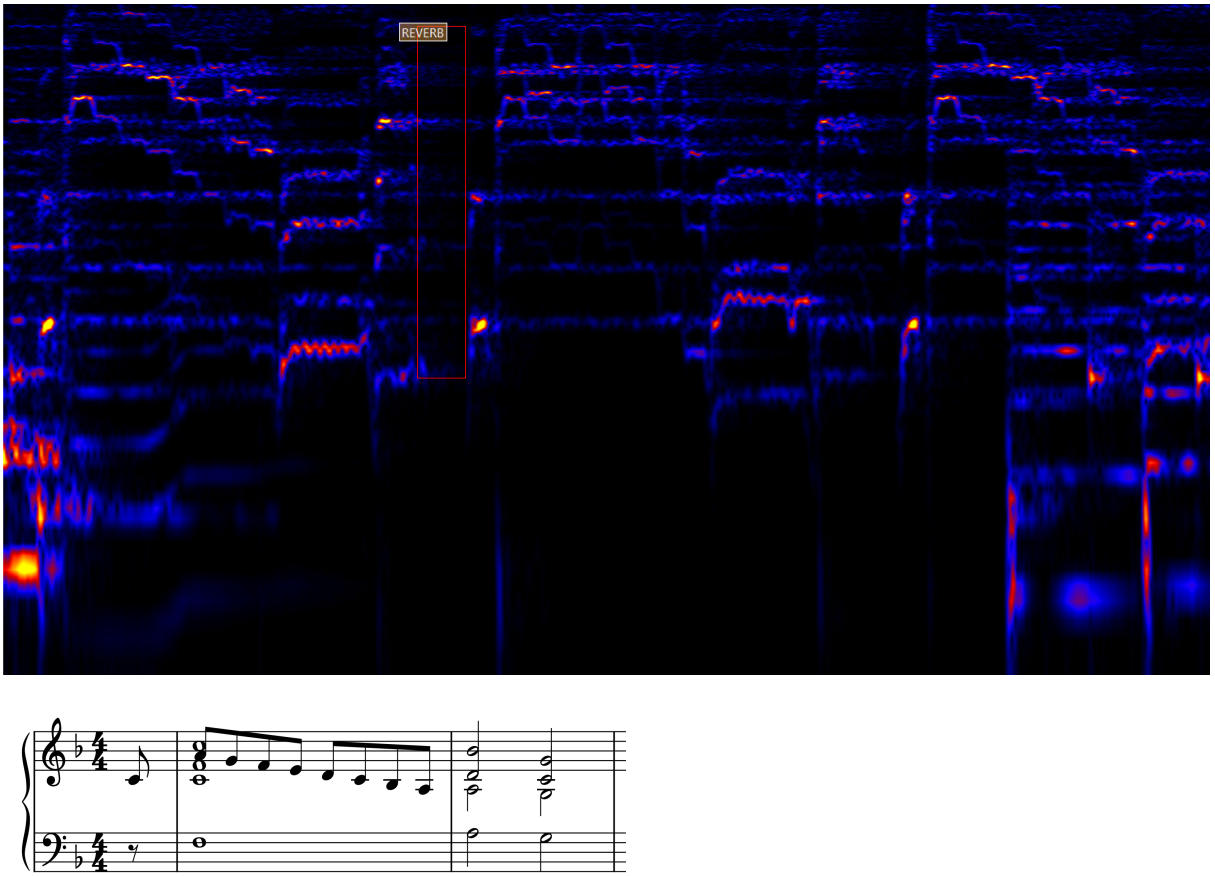
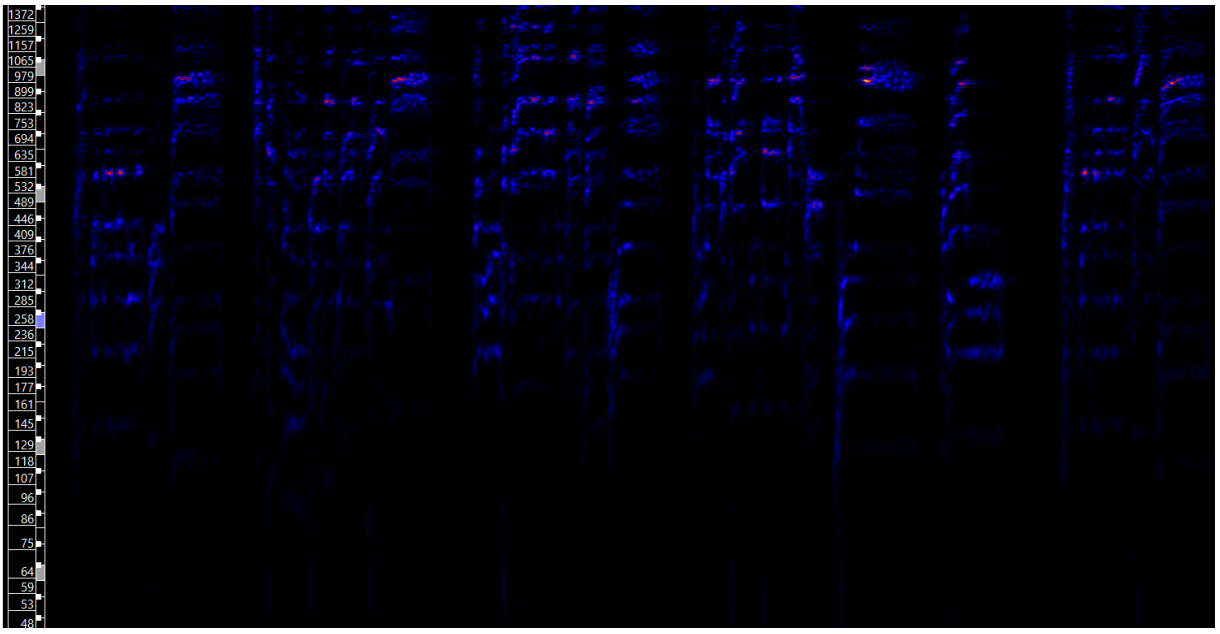


Figura 7.16. *Solo voci* (da *Tropico del Nord*, 1981). Si noti in questo caso l'omogeneità dinamica delle voci e l'assenza di riverbero deducibile dalle zone nere al termine di ogni linea melodica.



Non è azzardato leggere in questo elemento distintivo del loro stile il segno, seppur inconscio, dell'adesione a quell'ideologia di gruppo che aveva caratterizzato gli anni della loro formazione giovanile: nonostante la frequentazione di diversi domini e sottogeneri di quello che negli anni Ottanta inizia a definirsi "pop da classifica", e a dispetto di un impulso alla scrittura tendenzialmente individuale, risorge dalle ceneri del *bitt* la visione del gruppo come entità coesa, microcosmo collaborativo in cui i singoli membri concorrono a un'espressione unitaria:

> È una cosa abbastanza incosciente, nel senso che noi veniamo da una scuola musicale che è quella dei Beatles, dei Bee Gees, in cui era già cantato dall'inizio a quattro voci, per cui abbiamo già questo tipo di approccio. Poi forse vocalmente eravamo ancora più forti, nel senso che all'interno dei Beatles c'erano tre belle voci, ma Ringo pensava a suonare la batteria e basta. Noi eravamo quattro con quattro belle voci, allora abbastanza incoscientemente ci è venuto spontaneo il fatto di mettere in bella mostra quella che era una nostra capacità. Siamo bravi, abbiamo quattro belle voci, perché non sfruttarle assieme? Poi le cose vanno di conseguenza, lo fai la prima volta, alla gente piace, fai la musica cantata in quattro, alla gente piace, il prossimo brano lo arrangi e lo pensi cantato in quattro. Ecco che nasce un *Amici per sempre*, che proprio nasce con un *riff* di chitarra e un coro di quattro amici che fanno "Si può essere amici per sempre". [...] Devo fare un ulteriore elogio al grande Franco Monaldi che sotto questo profilo ci ha messo del suo, lui è stato una grande chiave nell'armonizzazione, lui era bravissimo ad armonizzare gli archi, a scrivere gli archi, ma era fantastico anche nell'armonizzare le voci per cui ci ha dato quel suono che probabilmente non avremmo avuto se non ci fosse stato lui.[596]

All'interno di un sistema di produzione in cui i primi impatti del digitale sfumano ulteriormente i confini tra gli ambiti della composizione e della produzione, il caso dei Pooh appare esemplificativo di una tensione, neanche troppo sottotraccia, tra l'inedita *affordance* dei nuovi strumenti e la rivendicazione dell'*agency* umana. Nelle testimonianze dei protagonisti, le possibilità compositive offerte da sintetizzatori, *drum machine* e campionatori vengono spesso declinate in chiave "artigianale", sottolineando il gesto performativo: così è per la scrittura della forma d'onda sul Fairlight, le «sequenze suonate a mano», le sovrapposizioni di una batteria «reale» su quella elettronica, il campionamento del basso

[596] Dodi Battaglia, intervista personale, 29 gennaio 2025.

«sempre di Red»[597] e la chitarra effettata solo dopo la ripresa di un'esecuzione «purista». Ogni affermazione equivale a un atto di negoziazione identitaria, tramite il quale gli artisti riaffermano il proprio ruolo attivo nel processo di creazione sonora. Come scrive Samantha Bennett, «the technological landscape in which mid-late 1980s records were made is particularly fascinating: commercially successful records of the era were not all made using the then latest technologies nor did commercial record production comfortably align with the rate of technological development»:[598] questo non confortevole allineamento tra produzione discografica e progresso tecnologico nasconde — con veli fin troppo trasparenti — l'irrisolta questione dell'autenticità già variamente declinata nei decenni precedenti all'interno di determinati generi e domini. In tal modo si finisce per rincorrere un altrettanto scomodo posizionamento all'interno dello spettro compreso tra l'artefatto discografico e la performance musicale "tradizionale", artigianale e presumibilmente "autentica". Anch'essa tipica della condizione postmoderna, tale tensione è ora diffusa attraverso l'intero ambito discografico internazionale: «There were many records of the mid to late 1980s that were sonically notable for what they did not feature, their performance-led aesthetics standing out as the exception rather than the rule».[599] Tra i tanti piani cartesiani basati su coppie di valori quali "tradizione-innovazione", "umano-artificiale", "analogico-digitale", la soluzione dei Pooh in *Giorni infiniti* è in sé rilevante proprio per la sua ibridità. Una qualità, quest'ultima, destinata ad assurgere a valore nella produzione discografica che si appresta a migrare dal dominio analogico a quello digitale.

[597] Si può leggere in questa precisazione un'eco delle dispute etiche e legali ancora attuali riguardo la pratica del *sampling*, in questo caso legittimata dal legame con un membro effettivo della band.
[598] Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods*, cit., p. 37.
[599] Ivi, p. 49. Per restare al panorama italiano, *Crêuza de mä* (1984), prodotto da Fabrizio De André e Mauro Pagani sempre allo Stone Castle, avrebbe rappresentato la perfetta eccezione alla regola in termini estetici.

8. Nastri a fine corsa: l'ultima stagione di un secolo breve (1990-1999)

8.1. Requiem for a dream

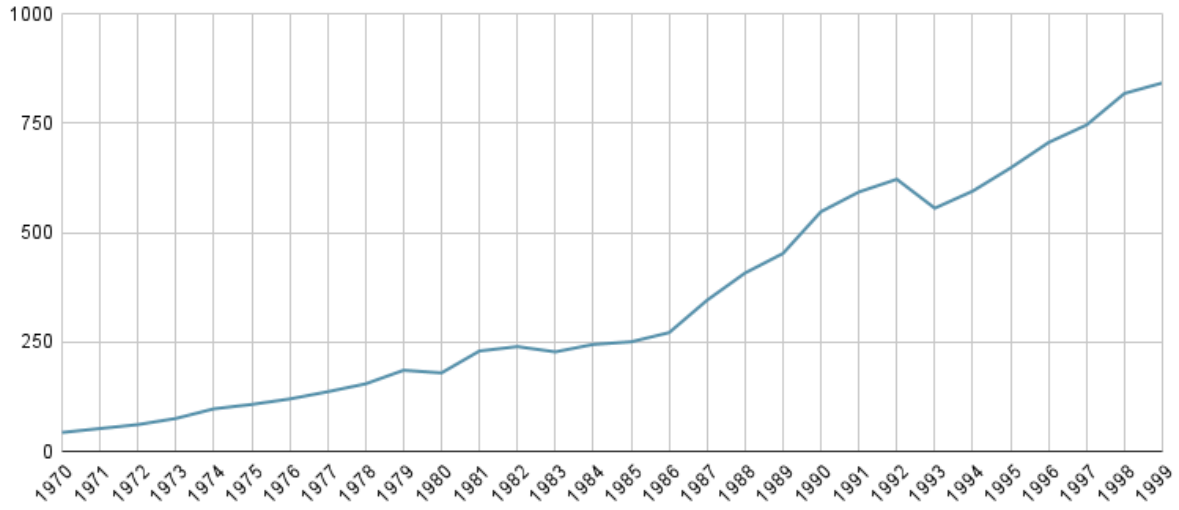
Dovevano essere notti magiche, apoteosi di un paese moderno e nuovamente al centro della scena, ma la rincorsa avviata negli anni Ottanta si era arrestata sul dischetto. Fuor di metafora calcistica, l'ultimo decennio del Novecento è per l'Italia un'ennesima resa dei conti — tutt'altro che risolta — tra spinte in contrasto e divergenti visioni del futuro e del passato: la crisi del sistema partitico ratificata da Tangentopoli inasprisce i riflussi, dirigendoli verso il miraggio di un «nuovo miracolo italiano»[600] che non sfuggirà alla proverbiale sorte della storia che si ripete due volte.[601] A inizio decennio è già tempo di requiem: agli *introiti* di Franco Battiato e Fabrizio De André[602] fa eco il *Dies irae* di Edmondo Berselli, per il quale «il passaggio dal clima di festa collettiva degli anni '80 ai poveri saldi di fine stagione ha fatto mozzare il fiato e ha riportato in primo piano il plumbeo clima dei tempi della stagnazione»[603].

Non meno plumbea l'atmosfera che avvolge i grandi studi di registrazione, sempre più insidiati dallo sviluppo dell'*home recording* — già fautore di nuove istanze estetiche difficilmente riducibili a «mode musicali che portano ai vertici delle classifiche brani registrati in uno scantinato»[604] — e da una sempre minor inclinazione verso le grandi

[600] Con questa fin troppo celebre immagine Silvio Berlusconi conclude il suo spot elettorale nel 1994.
[601] Sull'Italia degli anni Novanta, ci si limita a segnalare: Crainz, G. (2013), *Il paese reale*, cit.; Ginsborg, P. e Asquer, E. (2011), *Berlusconismo. Analisi di un sistema di potere*, Roma-Bari, Laterza; Savella, S. (2017), *Povera patria. La canzone italiana e la fine della Prima Repubblica*, Roma, Arcana.
[602] Fabrizio De André, *La domenica delle salme*, da *Le nuvole* (Fonit Cetra/Ricordi – TLP 260, 1990); Franco Battiato, *Povera patria*, da *Come un cammello in una grondaia* (EMI / La Voce del Padrone – 66 7981211, 1991).
[603] Berselli, E. (1991), "L'ultima recita dei partiti", *il Mulino*, 40(6), novembre-dicembre 1991, 1031-1044, p. 1036.
[604] Saraceno, C. (1992), "Studi: verso tempi migliori?", *Musica e dischi*, 48(544), luglio-agosto 1992, p. 70. Puntando il dito su tali «mode» e sui budget delle case discografiche, l'autore conclude che «oggi mettere in piedi uno studio che lavori esclusivamente per la discografia è a dir poco sconsigliabile».

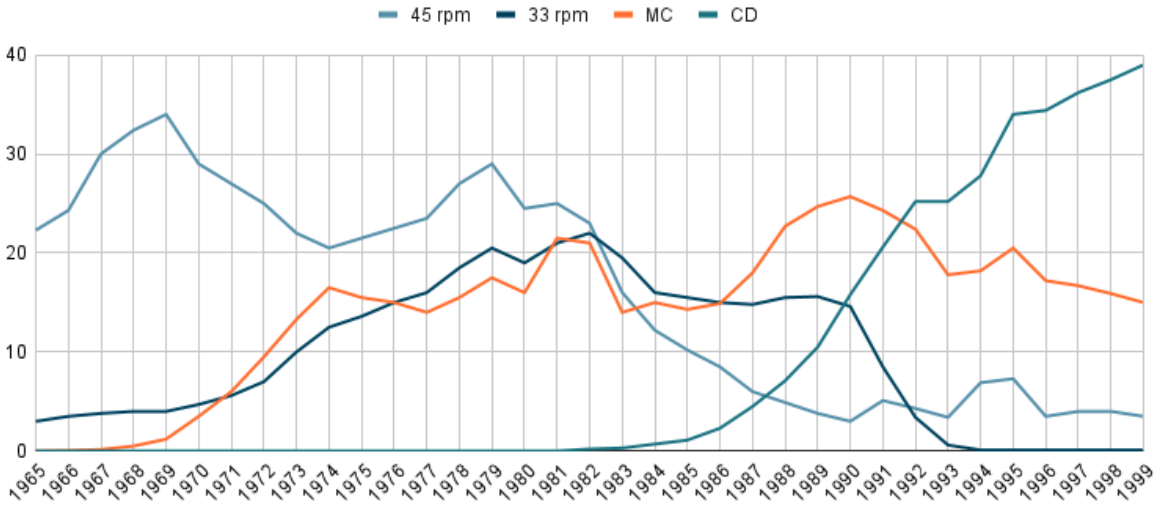
produzioni da parte delle case discografiche. Sulle quali aleggiano a loro volta le ombre della globalizzazione: dopo aver acquisito la RCA nel 1986,[605] la BMG (Bertelsmann Music Group) incorpora nel 1994 anche la Ricordi;[606] stessa sorte tocca nel 1998 alla Fonit Cetra, ceduta a Warner dalla capogruppo RAI. Globalizzato è anche il modello a cui si ispirano le emittenti televisive, sempre più influenti per gli equilibri discografici (per non dire di quelli culturali e politici), e radiofoniche: già nei primi anni Novanta, nove delle dodici radio private che trasmettono su tutto il territorio nazionale puntano ai «giovani» (24-34 anni) o ai giovanissimi (11-24 anni), incrementando la programmazione del pop internazionale.[607]

Figura 8.1. Fatturato dell'industria discografica italiana dal 1970 al 1999 espresso in miliardi di lire; dati da *Musica e dischi*, febbraio 2000.



[605] Per un resoconto degli ultimi giorni della RCA: Gaspari, M. (2009), *Penso che un «mondo» così non ritorni mai più. Vita in canzone*, Milano, Baldini & Castoldi.
[606] *Musica e dischi*, febbraio 1994, p. 7. Nel 2008 sarà a sua volta Sony a inglobare per fusione BMG.
[607] Monteleone, F. (2013), *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia, p. 508. A onor del vero va segnalato, negli stessi anni, il successo di Radio Italia, la cui programmazione rispecchia il motto «Solo musica italiana».

Figura 8.2. Copie vendute per supporto, in milioni di unità; dati da *Musica e dischi*, febbraio 2000.



In termini di fatturato, la Figura 8.1 traccia un andamento che tra 1992 e 1993 vede un calo ancor più netto di quello successivo alla crisi del 1979;[608] ma non deve trarre in inganno neppure la curva ascendente legata già dagli anni Ottanta all'inflazione e perciò meritevole di una lettura congiunta con i numeri delle copie effettivamente vendute (Figura 8.2). Il calo di queste ultime è evidente sin dall'inizio del decennio, con parziale eccezione dei 45 giri, il cui conteggio è rinvigorito dall'accorpamento con i singoli in digitale da 5" e i mix in vinile da 12" diffusi nel mercato *dance*, *house* e *techno*. «La stagnazione generale dei consumi; la stagionalità esasperata del prodotto discografico, che provoca un affollamento disordinato delle emissioni più importanti nell'ultimo trimestre dell'anno; l'incidenza dell'IVA aumentata dal 9 al 12%; l'erosione dei profitti causata dal noleggio»[609] — oltre alla concorrenza dell'*home video* — sono le comorbilità di un mercato che, anche su scala internazionale, è vittima di un eccesso di offerta e di una nuova crisi geopolitica legata alla guerra del Golfo (1991). Gli effetti di tale congiuntura si riflettono nei due *plateau* della curva del CD (ancora

[608] Va detto che i dati del biennio 1992-1993 risentono di una certa disomogeneità, in quanto comprendenti «un numero maggiore di produttori-distributori, in considerazione dell'importanza crescente, anche in termini di quota di mercato, assunta dalle etichette indipendenti» (*Musica e dischi*, febbraio 1992, p. 20). Si consideri, inoltre, quanto riportato in Silva, F. e Ramello, G. (1999), *Dal vinile a Internet*, cit., pp. 59-60: «La riduzione dei consumi è "amplificata" da un evento apparentemente marginale, ma che in realtà ha importanti ripercussioni. Nel 1992, l'Associazione Fonografici Italiani (AFI), che radunava fino ad allora la quasi totalità delle etichette italiane, per dissidi interni perde una parte considerevole dei propri affiliati che si riunisce, da qui in poi, nella neonata Federazione Industria Musicale Italiana (FIMI). L'episodio è di carattere amministrativo, ma ha rilevanza anche interpretativa: la FIMI, infatti, raccoglie attorno a sé imprese che detengono una quota elevata del mercato nazionale ufficiale (oltre il 90% in taluni anni) e non la totalità».

[609] Marziano, A. (1992), "Sul mercato '91 l'ombra della recessione", *Musica e dischi*, 48(539), febbraio 1992, 20-23, p. 20.

nell'intervallo 1992-1993 e tra 1995 e 1996), che tuttavia resta «l'unico supporto di suono in crescita sul mercato italiano: il suo aumento costante […] e il prezzo di vendita più elevato rispetto ad album in vinile e musicassette hanno consentito all'industria di mantenere alti i livelli di fatturato pur vendendo un minor numero di prodotti».[610]

Le inevitabili ricadute sistemiche sul *music world* discografico ne spostano l'asse in termini sociali e stilistici, in una nuova fase di assestamento per i confini e le convenzioni dei generi più diffusi. A cominciare dalla canzone d'autore, il cui ampliamento verso sonorità e linguaggi "altri" si può leggere «come sineddoche di un'autenticità che oppone le culture locali alla globalizzazione, in parallelo alla contemporanea patrimonializzazione della musica folk»,[611] a fronte però di un panorama ancora incentrato sulla generazione in auge negli anni Settanta, *gatekeeper* alla frontiera tra canzone d'autore e «canzonetta».[612] In questo senso, la morte di Fabrizio De André contribuirà a fare del 1999 il simbolico sigillo finale di una stagione. Simboli, sistemi di idee ed economie ridisegnano anche i confini del rock indipendente[613] che, emerso nel decennio precedente, fa il salto dall'underground all'alta classifica[614], sospinto da nuovi rapporti di forza tra etichette indipendenti, artisti e *major*, le quali iniziano a investire in «sottomarchi specializzati».[615] Infine, delineano la punta dell'iceberg *mainstream* due generi relativamente recenti, connessi al movimento *hip hop*: il *rap* d'importazione[616] e le musiche che convergono sotto l'ombrello delle *posse*.[617]

---

[610] *Ibidem.*

[611] Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, p. 825. Questa tendenza emerge pienamente già dal 1984, con il successo di *Crêuza de mä* e l'introduzione di un premio per le canzoni dialettali da parte del Club Tenco (dal 1996 la targa va al miglior album in dialetto).

[612] Santoro, M. (2006), "The Tenco Effect. Suicide, San Remo, and the Social Construction of the Canzone d'Autore", *Journal of Modern Italian Studies* 11(3), 342-366.

[613] Per il quale si rimanda a: Campo, A. (1996), *Nuovo? Rock? Italiano! Una storia (1980-1996)*, cit.; Magaudda, P. (2009), "Processes of Institutionalisation and 'Symbolic Struggles' in the 'Independent Music' Field in Italy", *Modern Italy*, 14(3), 295-310.

[614] I Litfiba entrano nel *corpus* a partire da *El Diablo* (1990), primo disco per la CGD dopo tre album con la IRA; nel 1992 troviamo in classifica il secondo album di Elio e le Storie Tese, *Italyan, Rum Casusu Çikti* (Hukapan), prima del grande exploit dei CSI che nel 1997 raggiungono il primo posto con *Tabula rasa elettrificata* (Black Out/Mercury). Notevoli anche i risultati conseguiti nel 1998 dai Prozac + (*Acido Acida*, EMI) e da due gruppi indipendenti legati alla distribuzione della RCA-BMG: 99 Posse (*Cortocircuito*) e Almamegretta (*Lingo*).

[615] Castelli, L. (2005), "Dall'underground all'overground", in Vignola, John (a cura di), *1994-2004. Dieci anni di rock italiano*, Roma, Arcana, 11-68, p. 17.

[616] Conti, J. (2017), "Hip Hop in Italy", in Horn, D., Shepherd, J. e Prato, P. (a cura di), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. XI: Genres: Europe*, London-New York, Bloomsbury, 386-387.

[617] I cui tratti sono delineati in: Branzaglia, C., Pacoda, P. e Solaro, A. (1992), *Posse italiane. Centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*, Firenze, Tosca; Ivic, D. (2010), *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Arcana, Roma.

Figura 8.3. Grafi diacronici 1965-1999.

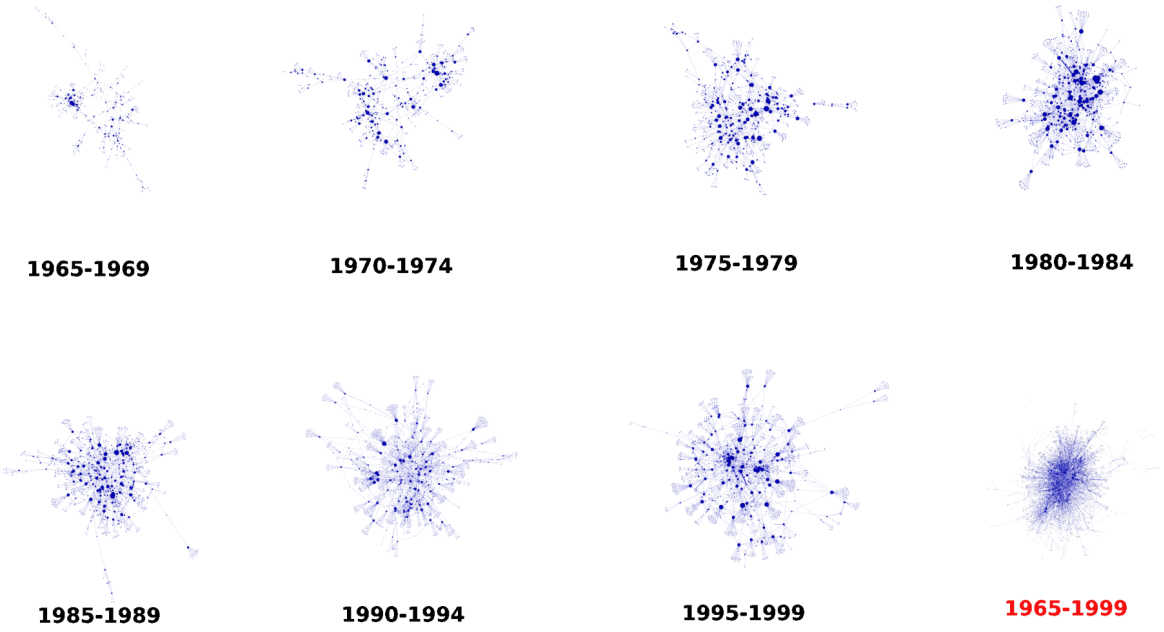


Tabella 8.1. Statistiche *whole-network* 1985-1999.

	1985-'89	**1990-'94**	**1995-'99**
ordine	688	1094	1083
edges	1166	1789	1709
densità	0,005	0,003	0,003
diametro	12	10	10
avg. path length	5,142	5,178	5,103
grado medio	3,39	3,271	3,156
componenti	3	1	3
modularità	0,729	0,741	0,752

La consueta visualizzazione dei grafi in Figura 8.3, avvalorata dalle statistiche aggregate dal software Gephi (Tabella 8.1), suggerisce il raggiungimento di uno stato di quiescenza per il *social network* rappresentato. Se le due metà degli anni Ottanta si erano caratterizzate per le contrapposte spinte all'espansione e alla contrazione, la decade finale del Novecento si divide in due lustri praticamente speculari, a partire da ordini e *edges*, i cui tassi di crescita — rispettivamente del 57,41% e del 46,56% tra 1989 e 1999 — sono i più alti dell'intero arco cronologico dopo quelli registrati nel 1979 rispetto alla seconda metà degli anni Sessanta. Ben più tenui le percentuali di decrescita del secondo quinquennio rispetto al primo (-1% e -4,47%), mentre restano inalterati i valori di densità e diametro, con minime variazioni per *average path length*, grado medio e modularità. L'unica differenza saliente, indice di differenti dinamiche di raggruppamento, è data dal numero delle componenti: per la prima volta, nel periodo 1990-1994, ogni singolo nodo della rete si trova almeno indirettamente connesso a tutti gli altri, costituendo un'unica componente; ciononostante, durante i cinque anni seguenti si ritorna a quota tre come nel 1989.

Facile ipotizzare una sempre maggiore incidenza della tecnologia digitale e della corrispondente allocazione di risorse: non è soltanto l'*home recording* a decentrare la produzione, dato che la stessa necessità di diversificazione cui si è accennato in precedenza si traduce in una crisi dei grandi studi a vantaggio di quelli di dimensioni inferiori, complice l'incremento dei costi immobiliari. Il supporto digitale, inoltre, permette una più agevole circolazione delle registrazioni da uno studio all'altro, dando luogo a una progressiva frammentazione dei processi creativi. Il *dataset* di partenza rileva in effetti un incremento quantitativo degli album la cui produzione è suddivisa tra diversi studi di registrazione: ben 82 sui 200 del periodo 1990-1999 (+26% rispetto a fine anni Ottanta). Più che raddoppiato, invece, il conteggio degli studi sul territorio italiano, 65 contro i 29 censiti tra 1980 e 1989. Tra questi, come nel decennio precedente, manca un vero *focus* principale: se a Milano Morning e Logic Studios ereditano materiali e committenze da Stone Castle e CGD, il polo bolognese sviluppatosi attorno a Fonoprint intensifica le connessioni con Modena (si noti il posizionamento dei Santanna di Castelfranco Emilia) ed estende la propria rete fino a Reggio Emilia. La propensione al decentramento si apprezza anche nella reviviscenza dei piccoli poli di Genova e Firenze e nella riconferma di quello napoletano. Persa la RCA, la rete romana trova il suo nodo centrale nel Forum Music Village già Ortophonic, uno dei molti spazi che

nel frattempo hanno cambiato nome e gestione[618], legandosi ancor più alle commissioni dell'audiovisivo. Accanto a quelli tradizionali compaiono studi privati più o meno esclusivi degli artisti a cui fanno riferimento: Fonopoli (Renato Zero), Penelope (Enrico Ruggeri), Zoo Studio (Ligabue) e l'Air Studio di Adriano Celentano, protagonista del prossimo caso di studio assieme a Mina, titolare anch'essa di un altro spazio di produzione sostanzialmente privato.

Tabella 8.2. Principali studi di registrazione italiani in ordine di grado (1990-1999).

1	Morning Studio	Milano	19
2	Fonoprint	Bologna	16
3	Santanna	Castelfranco Emilia (MO)	12
4	Logic Studios	Milano	10
5	Forum Music Village	Roma	9
6	Studi PDU/GSU	Lugano	9
7	Umbi Studios/Maison Blanche	Modena	7
8	Capri Digital Studios	Capri (NA)	6
9	Clock Studio	Milano	6
10	Condulmer	Mogliano Veneto (TV)	6
11	Metropolis	Milano	6
12	Fonopoli	Roma	5
13	Avant Garde	Milano	4
14	Cave Digital	Milano	4
15	Esagono	Rubiera (RE)	4
16	Excalibur	Milano	4

[618] Sempre a Roma, lo Studio Quattro Uno diventa Easy Records e gli studi RCA assumono la sigla della nuova proprietà BMG, mentre a Milano gli storici PolyGram e GRS vengono ribattezzati rispettivamente L'isola e Baby Studios.

17	Heaven Studios	Cerasolo (RN)	4
18	Larione 10	Grassina (FI)	4
19	Plastic Studio	Roma	4
20	Psycho	Milano	4
21	Studio Mulinetti	Recco (GE)	4
22	IRA Sound Lab	Firenze	3
23	L'Isola	Milano	3
24	LCD	Inverigo (CO)	3
25	Lead Recording Studios	Roma	3
26	Stonehenge	Milano	3
27	Studio The Villa	Roma	3
28	Studiottanta Fortuna Records	Calliano (AT)	3
29	Suono di Ripetta	Roma	3
30	Air Studio	Galbiate (LC)	2
31	Al Capone	Arezzo	2
32	Cetra Art Recording	Milano	2
33	Chorus	Bologna	2
34	Cinemusic	Milano	2
35	Easy Records	Roma	2
36	Emme Studio	Calenzano (FI)	2
37	Garden Studio	Bergamo	2
38	Il Cortile	Milano	2
39	Penelope	Milano	2
40	Pig Sound	Cesena (FC)	2
41	Splash	Napoli	2

42	Studio Quattro Uno	Roma	2
43	Airport	Milano	1
44	Angelo Studio	Pavia	1
45	Apricot	Milano	1
46	Audio Engine	Cento (FE)	1
47	Baby Studios	Milano	1
48	Bach Studio	Milano	1
49	Fairy Noise	Fivizzano (MS)	1
50	Kymotto	Vitinia (RM)	1
51	La Basilica	Milano	1
52	Megaride	Napoli	1
53	Mulino Recording	Acquapendente (VT)	1
54	Nautilus	Milano	1
55	Pick Up	Reggio Emilia	1
56	Regson	Milano	1
57	Sound Studio Service	Città di Castello (PG)	1
58	BMG Ariola	Roma	1
59	Studio Gas	Firenze	1
60	Tanit Room	Napoli	1
61	Top Studio	Savio (RA)	1
62	Transeuropa	Torino	1
63	Viadana	Viadana (MN)	1
64	Waterbirds	Tremestieri Etneo (CT)	1
65	Zoo Studio	Correggio (RE)	1

Figura 8.4. Diffusione geostorica dei principali studi di registrazione sul territorio italiano tra 1965 e 1999.[619]

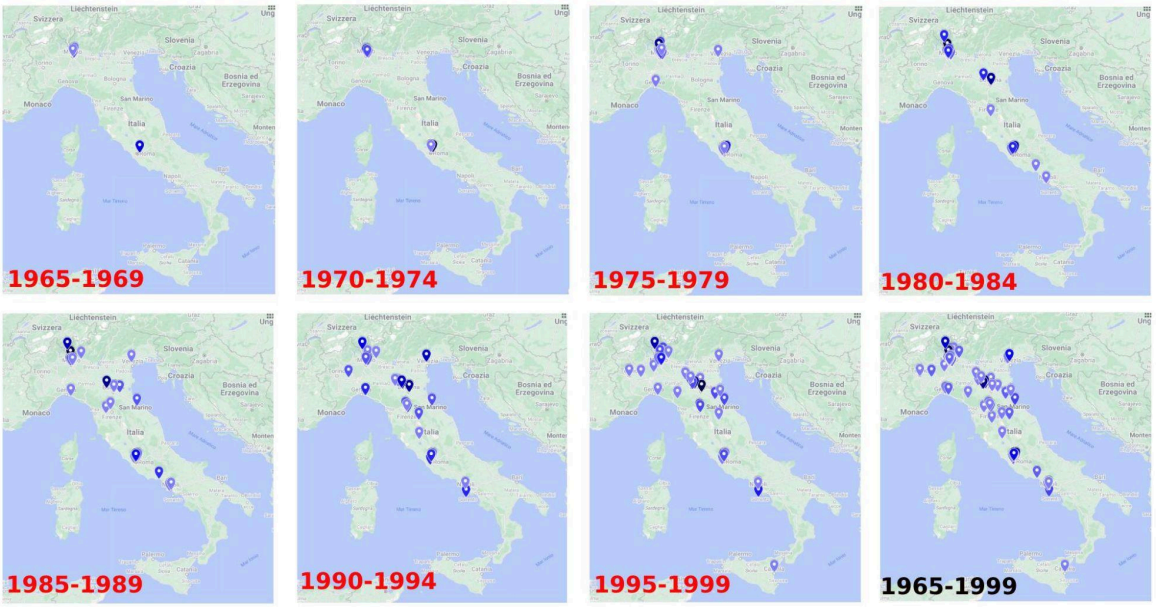


Tabella 8.3. Dati dei *network* di Milano, Roma e Bologna.

	Milano 1990-1994	**Milano 1995-1999**	**Roma 1990-1994**	**Roma 1995-1999**	**Bologna 1990-1994**	**Bologna 1995-1999**
ordine	442 (+54%)	422 (-4,52%)	232 (+40,6%)	247 (+6,46%)	289 (+52,91%)	411 (+42,21%)
edges	732	644	357	371	384	568
densità	0,008	0,007	0,013	0,012	0,009	0,007
diametro	6	7	8	7	6	8
avg. path length	3,604	3,706	3,968	3,509	3,65	3,603
grado medio	3,32	3.052	3,078	3,004	2,657	2,764
componenti	2	1	2	2	1	1
modularità	0,641	0,619	0,597	0,592	0,597	0,632

[619] https://francescobrusco.github.io/produzione_discografica_italiana_1965_1999/

Dal punto di vista dei tre poli principali, il periodo storico qui analizzato si chiude con una sostanziale diarchia tra Milano e Bologna, i cui ordini giungono al 1999 in quasi aritmetica parità (esattamente identici i valori di densità, diametro e componenti), pur seguendo traiettorie opposte: l'ultimo quinquennio riporta un incremento del 42,21% per il capoluogo emiliano — i cui Fonoprint saranno gli unici grandi studi a reggere dalla fine degli anni Settanta fino ai giorni nostri — contro un calo del -4,52% per Milano. Difficile non leggere questo declino all'interno del quadro generale di quella che era stata la metropoli simbolo degli anni Ottanta, ora descritta come «una città a testa bassa», stretta in una «potente rete di tangenti e di corruzioni che non ha risparmiato niente e nessuno».[620] Ma se Milano piange, Roma non ride: pur in crescita rispetto al decennio precedente, la Capitale mostra le sue contraddizioni nella difficile lettura di una rete spaccata in due componenti, nonostante una dimensione ormai ben lontana da quella dei due *social network* centro-settentrionali.

8.2. Dal retro del juke-box all'«immarcescibile gloria» acusmatica

Il *music world* che si staglia dal composito sfondo fin qui tratteggiato si presenta, a ridosso del nuovo millennio, come un'area eterogenea in cui la dialettica tra "tradizione" e "innovazione" continua a dettare l'agenda nel riassetto delle convenzioni, delle pratiche artistiche e dei rapporti con le nuove risorse tecnologiche. Tradotto in termini pratici, il panorama rispecchiato dalle classifiche dell'epoca[621] vede le aree un tempo periferiche ambire alla centralità di quello che appare come il "centro storico" del *mainstream* italiano, ridisegnando la profondità di campo dell'industria discografica coeva, i confini tra i suoi generi e le loro stesse gerarchie commerciali. Se di passaggio di testimone si può parlare, esso è men che mai univoco, né comporta alcuna uscita di pista:

> Dopo una breve folata di gioventù, il mercato della musica popolare italiana è tornato saldo nelle mani dei cinquanta-sessantenni. [...] Ma a segnalare molto vistosamente il fenomeno è gente più matura ancora dei cantautori canonici: il disco più venduto negli ultimi tempi (quasi un milione e mezzo di copie) è stato quello di Mina & Celentano insieme. Un trionfo, malgrado i due si siano ben guardati dal farsi vedere in giro — TV o concerti — e malgrado anche la

[620] Così si esprime Giuseppe Turani sul *Corriere della Sera* del 25 aprile 1992.
[621] Per le quali si rimanda nuovamente al sito *Hit Parade Italia* e all'elenco degli album censiti, in Appendice, p. 328.

> qualità del prodotto fosse ben al di sotto di quel che ci si potrebbe legittimamente aspettare da due simili immarcescibili glorie riunite in società.[622]

Il breve passaggio di Marinella Venegoni contiene non pochi punti salienti: la lettura in chiave di alternanza e conflitto generazionale; la definizione di «cantautori canonici» riferibile agli esponenti della canzone d'autore emersi dopo il 1968; l'altrettanto problematico richiamo a «gente più matura ancora», non soltanto in senso anagrafico, essendo le due «immarcescibili glorie» coetanee di gran parte dei cantautori di seconda generazione; *dulcis in fundo*, l'enfasi sulla mancata esposizione pubblica dei due artisti — benché il ritiro dalle scene di Mina sia un dato di fatto da vent'anni — e il netto giudizio di valore sulla «qualità del prodotto» in relazione alle aspettative della critica.

A partire dalla loro pur fugace compresenza nel filone degli urlatori,[623] Mina e Celentano accompagnano il lungo processo di trasformazione del dominio della canzone italiana, muovendosi attraverso alcune delle sue correnti stilistiche più rappresentative e rielaborando in maniera decisamente personale gli influssi internazionali a cui il *music world* italiano si espone sin dall'avvento del *rock'n'roll*. La fascinazione per quest'ultimo è palese in Celentano, che pure ne personalizza gli stilemi performativi utilizzandoli come segni costitutivi del suo personaggio di "Molleggiato". In tal modo egli costruisce «una carriera non eguagliata nella nostra cultura pop, posizionandosi, nelle diverse vesti di cantante, autore, attore, comico e showman televisivo, al centro di quel processo di integrazione delle diverse filiere dell'industria mediale che è poi gradualmente andato a caratterizzarsi secondo le logiche della *networkizzazione*».[624] Come tale, egli si candida a portavoce della generazione «che ha vissuto e costruito il primo, decisivo incontro del Belpaese, conservatore e sonnolento, con gli stili di vita, i ritmi e le abitudini mediali della tarda modernità».[625] Da questo incontro egli trae un approccio populista,[626] «simultaneously defiant and conservative, pagan and religious, conformist and non-conformist [...] beneath a personal magnetism partly based on an established "cool" style that appealed to the new categories thrown up by social

[622] Marinella Venegoni, "Olio: una grande Mina per un disco senza carisma", *La Stampa*, 14 aprile 1999, p. 29.
[623] Di Mina e Celentano si ricorda la partecipazione al film *Urlatori alla sbarra* (1960) di Lucio Fulci, regista che con *I ragazzi del juke box* (1959), aveva inaugurato la stagione dei "musicarelli".
[624] Locatelli, M. (2021), "L'invenzione del pop", in Locatelli, M. e Mosconi, E. (a cura di), *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, 108-150, p. 108.
[625] *Ibidem*.
[626] Prato, P. (2014), "Virtuosity and Populism. The Everlasting Appeal of Mina and Celentano", in Fabbri, F. e Plastino G. (a cura di), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, New York-London, Routledge, 162-171, p. 167.

and economic changes».[627] Postmodernista *ante-litteram* per il suo oscillare tra autenticità e ricomposizione di generi e discorsi, la sua è una «Italian way to rock featured by a 'don't-believe-it' attitude».[628]

La prospettiva di Mina, al contrario, è quella di una più accorta mediazione tra gusti locali e internazionali, in grado di ampliare i tratti stilistici della canzone italiana con gli stimoli derivanti non soltanto dal pop angloamericano, ma anche dal jazz e dalla bossa nova.[629] Ancor più ragguardevole è il ruolo da lei rivestito per il campo della canzone d'autore, a partire dalla popolarità che le sue interpretazioni assicurano a Gino Paoli[630] e a Fabrizio De André.[631] Diversamente da Celentano, la sua estetica di fondo è maggiormente improntata alla modernità: sin dagli esordi, «ciò che appare più evidente è l'uso strategico dei media sonori per l'affermazione di una personalità inconfondibile di performer fonografico».[632] Da questo punto di vista la sua traiettoria artistica ha semmai diversi punti di tangenza con quella di Lucio Battisti: entrambi rinunciano ben presto alla dimensione dal vivo per concentrarsi sulle possibilità espressive offerte dal mezzo discografico, primi in Italia a seguire l'esempio dei Beatles. Dalla centralità che Mina attribuisce allo studio di registrazione come *focus* per l'attività creativa derivano però, come vedremo a breve, modelli sistemici di creatività ben diversi rispetto a quelli del celebre collega.

Pressoché contemporaneo, inoltre, è l'auto-esilio delle due *star* nazionali dall'intero spettro massmediatico (opzione adottata dallo stesso Celentano in diversi momenti della sua carriera, seppur in maniera molto più episodica fino ai tempi recenti). Le loro voci, deprivate del corpo — o quanto meno della sua immagine — diventano sempre più acusmatiche, mettendo l'ascoltatore al cospetto di quella che Tagg definisce una *vocal persona*, ossia l'insieme di «any aspect of personality as shown to or perceived by others through the medium of either prosody or of the singing voice».[633] Se l'eclissi dell'immagine battistiana sarà totale, quella di Mina — altrettanto potente dal punto di vista semiotico — verrà mitigata dalle copertine dei dischi «dove apparirà in versione continuamente rielaborata e trasfigurata,

---

[627] Gundle, S. (2006), "Adriano Celentano and the Origins of Rock and Roll in Italy", *Journal of Modern Italian Studies*, 11(3), 367-386, p. 367.
[628] Prato, P. (2014), "Virtuosity and Populism. The Everlasting Appeal of Mina and Celentano", cit., p. 166.
[629] Ivi, p. 169.
[630] *Il cielo in una stanza / La notte* (Italdisc — MH-61, 1960).
[631] *I discorsi / La canzone di Marinella* (PDU / P.A. — 1003, 1968).
[632] Bratus, A. (2021), "Adattamenti, arrangiamenti, traduzioni: la cover come pratica di appropriazione culturale nella popular music italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta", in Locatelli, M. e Mosconi, E. (a cura di), *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, ebook, Milano, Mimesis, 234-285, p. 239.
[633] Tagg, P. (2012), *Music's Meaning*, cit., p. 344. Si veda anche Sala, E. (2019), "L'inconscio acustico della seconda voce di Milly", in Cecchi, A. (a cura di), *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, Roma, NeoClassica, 177-193, pp. 182-183.

quasi a voler sottolineare la pura virtualità della sua immagine corporea»,[634] senza perdere nulla del suo status di diva[635]. Ulteriore dato in comune tra Mina e Celentano è il loro esordio sul piccolo schermo: il 4 aprile 1959 entrambi partecipano al *Musichiere*, assieme ad altri interpreti, spuntando dal retro di un juke-box prima di cantare i rispettivi brani[636]. Ma è soprattutto a partire dal 1965 che l'immagine e i modelli performativi della "Tigre di Cremona" vengono resi iconici dalla TV,[637] attraverso i programmi televisivi da lei condotti (*Studio Uno*, *Sabato sera*, *Canzonissima* e *Milleluci*), le presenze in altre trasmissioni[638] e i numerosissimi spot pubblicitari che la vedono protagonista fino al 1970. Lo stesso Celentano ha già dal 1964 un programma tutto suo (*Adriano Clan*) e, diversamente da Mina, tornerà a essere conduttore televisivo in stagioni successive, con *Fantastico* (1987-1988), *Svalutation* (1992) e *Francamente me ne infischio* (1999). Oltre a consolidare la sua popolarità nel decennio in esame, questi appuntamenti faranno più volte notizia per le prese di posizioni del cantante-showman, dimostrando la sua capacità di giocare con il linguaggio e il ritmo del mezzo televisivo. All'insegna del gioco è anche l'approccio ai media di Mina, prima donna italiana a stabilire questo tipo di relazione: «Un gioco a cui la cantante decide perciò di sottrarsi nel momento in cui le appare insostenibile e non la diverte più, abbandonando improvvisamente il tavolo ("non gioco più"), lasciando sconcertati gli operatori dei media e i fan».[639] Ne è pienamente consapevole il figlio e collaboratore Massimiliano Pani:

---

[634] Spaziante, L. (2024), "Mina: strategie di presenza mediale, tra brand e audiovisivi", in Muggeo, G., Rigola, G. e Tomatis, J. (a cura di), *Mina. La voce del silenzio: Presenza e assenza di un'icona pop*, Milano, Il Saggiatore, ebook, 447-457, p. 447. Proprio dalla sua sala d'incisione di Lugano giungeranno le uniche immagini in video successive al ritiro, nel film documentario *Mina in studio* (2001).

[635] Mosconi, E. (2021), "Mina nel Paese delle meraviglie", in Locatelli, M. e Mosconi, E. (a cura di), *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, 119-154, p. 152. L'autrice enumera tre modalità di contatto tra cantante e pubblico: «Come voce acusmatica, nel caso della produzione discografica e dell'interpretazione di canzoni alla radio; come performer, nelle esibizioni riprese dai media audiovisivi (in particolare cinema e televisione); infine come divo, oggetto del pettegolezzo collettivo, di cui si nutrono rotocalchi e periodici. Ciascuna di queste modalità – che non esclude, anzi si intreccia, con le altre, e che si somma a possibili incontri live – mette in gioco aspetti specifici della comunicazione dell'interprete».

[636] Le esibizioni di Celentano e Mina sono disponibili, rispettivamente, su RaiPlay e YouTube: https://www.raiplay.it/video/2017/12/Celentano-a-Il-Musichiere-20c48109-86ae-43ad-b7d4-e606440a2799.html (ultimo accesso 7 marzo 2025); https://www.youtube.com/watch?v=k4JarGT0msk (ultimo accesso 7 marzo 2025).

[637] Sull'esperienza televisiva di Mina: Haworth, R. (2015), "Making a Star on the Small Screen: The Case of Mina and RAI", *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 3(1-2), 27-41; Barra, L. (2024), "Mille luci su Mina, mille luci su Mina! Doppia conduzione e voce solista in Milleluci", in Muggeo, G., Rigola, G. e Tomatis, J. (a cura di), *Mina. La voce del silenzio. Presenza e assenza di un'icona pop*, ebook, Milano, Il Saggiatore, 347-366; Mosconi, E. (2024), "Mina e Battisti insieme: due numeri uno a Teatro 10", in Muggeo, G., Rigola, G. e Tomatis, J. (a cura di), *Mina. La voce del silenzio. Presenza e assenza di un'icona pop*, ebook, Milano, Il Saggiatore, 329-346.

[638] Iconico il celebre duetto del 1972 con lo stesso Battisti a *Teatro 10*.

[639] Mosconi, E. (2024), "Mina e Battisti insieme: due numeri uno a Teatro 10", cit., p. 152.

> Lei ha fatto delle scelte coraggiose per l'epoca. [...] È stata il volto della televisione italiana femminile degli anni Sessanta e Settanta. Il sabato sera c'era Mina. E poi ha capito che la televisione stava andando in un'altra direzione [...] e ha detto, vabbè, allora faccio altro. Questo altro è stata la sua discografia. Per quello, non facendo serate e non facendo televisione, lei rispetto ad altri artisti si è potuta concentrare sulla discografia [...] e ha potuto anche inventarsi una discografia. Quindi [...] le riletture, no? *Mina canta i Beatles*, Battisti… *Sconcerto*... cioè ha fatto tanti esperimenti e poi ha fatto dei dischi di canzoni inedite.[640]

Più che alternativa alla sua precedente costruzione dell'immagine, la discografia di Mina contribuisce alla definizione di una personalità mediale assolutamente eccezionale, permettendole di ribaltare distinzioni e ruoli tradizionali in tutti i campi in cui agisce, offrendo «sia la possibilità di immaginare uno spazio utopico di rivalsa, rispetto ad un predominante potere maschile, sia di vedere riconosciute e legittimate le proprie attività quotidiane, i modi di comunicare, di vivere i sentimenti e la propria intimità».[641] Paradossalmente, questa stessa eccezionalità finisce per rendere virtualmente inimitabili i suoi caratteri più innovativi: «Mina non può essere un esempio proprio perché troppo lontana dalla media per rappresentare un *role model*, rimane a rappresentare un'utopia di indipendenza e cambiamento confinata all'interno dei media».[642]

Ruoli e distinzioni vengono ribaltati anche nel campo della produzione discografica, dove la centralità attribuita al medium fonografico si traduce nel coinvolgimento personale di Mina nell'industria attraverso la PDU (Platten Durcharbeitung Unternehmungen[643]). L'etichetta è fondata nel 1967 assieme al padre, Giacomo Mazzini, e intesa come strumento di autonomia non solo nella produzione ma anche nella distribuzione della propria discografia.[644] Il modello di Mina, in questo caso, verrà imitato da altre interpreti femminili — tra cui Ornella Vanoni con la Vanilla (1974) e Caterina Caselli con la Sugar (1989) — intenzionate ad affermarsi in un campo di cui abbiamo già saggiato la fortissima componente maschile. Da parte sua, Celentano è tra i primissimi volti noti della popular music italiana a mettersi in proprio dopo una manciata di dischi con Music e Jolly (entrambe affiliate alla SAAR di Walter Guertler), lanciando nel dicembre 1961 l'etichetta Clan Celentano. *Nomen omen*, essa si caratterizzerà per una gestione fortemente familiare e non certo idiosincratica rispetto al

[640] Massimiliano Pani, intervista personale, 24 gennaio 2025.
[641] Mosconi, E. (2024), "Mina e Battisti insieme: due numeri uno a Teatro 10", cit., p. 170.
[642] Bratus, A. (2021), "Adattamenti, arrangiamenti, traduzioni", cit., p. 246.
[643] Traducibile come "Società di lavorazione dischi".
[644] Sull'attività della PDU si veda: Vita, V. (2019), *Musica solida. Storia dell'industria del vinile in Italia*, Miraggi Edizioni, pp. 218-218.

mercato e ai suoi generi dominanti; cosa che peraltro non le impedirà, a distanza di cinquant'anni, di essere indicata addirittura come antesignana della discografia indie.[645] Ciò che più interessa, ai fini del presente discorso, è l'attenzione del "Molleggiato" alle reti sociali della produzione discografica, in chiave tanto gestionale quanto di processi creativi: per il produttore Alessandro Colombini, è il «divieto di Guertler di incidere i dischi con i musicisti che lo accompagnano dal vivo» il vero motivo della loro separazione.[646] Benché inquadrabile in un più complesso insieme di cause, ciò è comunque indizio di un'esigenza di controllo sulla propria produzione artistica i cui segni saranno riconoscibili anche quarant'anni dopo, nel caso a cui sono dedicati i prossimi paragrafi.

[645] È quanto sostiene il comunicato stampa MEI del 14 aprile 2012: «Nel 1962 usciva il primo disco del Clan di Celentano. […] Con quella incisione prendeva il via la storia della prima struttura indipendente del nostro Paese, ma anche la storia della discografia italiana "indie", anche se, in una sorta di preistoria, dal 1958 c'erano già state le etichette legate a Cantacronache, ovvero Italia Canta e DNG».
[646] Alessandro Colombini, intervista personale, 3 febbraio 2022.

Figure 8.5-8.10. *Mina Celentano* (1998), copertina fronte-retro, *credits*, stampa su CD.[647]













[647] L'edizione in digipack del 1998 include un booklet di 70 pagine (30 per l'LP in vinile) con fotografie di Mauro Balletti, per lo più scattate in studio di registrazione, e un racconto a fumetti ad opera di Gianni Ronco. Le immagini sono disponibili su *Discogs*: https://www.discogs.com/it/release/1394415-Mina-Celentano-Mina-Celentano/image/SW1hZ2U6MTY0NjM5MDM= (ultimo accesso 4 marzo 2025).

Tabella 8.4. *Mina Celentano*, tracklist.

Lato A	**durata**	**autori**
Acqua e sale	4:38	Giovanni Donzelli, Vincenzo Leomporro
Brivido felino	3:41	Paolo Audino, Stefano Cenci
Io non volevo	4:05	Adriano Celentano
Specchi riflessi	4:55	Giovanni Donzelli, Vincenzo Leomporro
Dolce fuoco dell'amore	4:35	Giulia Fasolino
Lato B	**durata**	**autore**
Che t'aggia di'	5:07	Adriano Celentano
Io ho te	4:50	Giovanni Donzelli, Vincenzo Leomporro
Dolly	5:38	Adriano Celentano, Marco Vaccaro
Sempre sempre sempre	4:42	Enrico Riccardi, Luigi Albertelli
Messaggio d'amore	2:35	Massimiliano Pani

Tabella 8.5. *Mina Celentano*, note di copertina.

data	titolo	interpreti	etichetta	studio di registrazione	produttore
1998	*Mina Celentano*	Mina Adriano Celentano	RTI 90011/90012 Clan Celentano, PDU[648]	Studi GSU Lugano Air Studio Galbiate (LC)	Clan Celentano PDU [Massimiliano Pani]

arrangiamenti	mix	master	batteria-percussioni	basso
Massimiliano Pani Adriano Celentano (traccia 6) Marco Vaccaro (traccia 8)	Carmine Di Adriano Celentano (traccia 8)		Alfredo Golino Maurizio Dei Lazzaretti	Massimo Moriconi

chitarre	tastiere	archi	fiati	cori
Paolo Gianolio Giorgio Cocilovo Massimo Varini Umberto Fiorentino	Danilo Rea Nicolò Fragile Massimiliano Pani			Emanuela Cortesi Stefano De Maco Giulia Fasolino Simonetta Robbiani Paul Rosette Moreno Ferrara Silvio Pozzoli Massimiliano Pani

8.3. *Mina Celentano* (1998): reti, clan e territori da marcare

PDU e Clan Celentano si ritrovano entrambe sotto l'ombrello produttivo e distributivo della RTI, società del gruppo Mediaset,[649] nel momento in cui nasce l'idea dell'album in coppia *Mina Celentano* (1998), qui assunto come ultimo esempio del legame tra reti sociali e modelli sistemici di creatività nella produzione discografica. È Massimiliano Pani, figlio di Mina e suo collaboratore in studio dal 1979, a ripercorrere la progettazione del disco, partendo proprio dal retroterra televisivo condiviso dai due interpreti:

[648] Distribuito da RTI Music Srl; realizzato da Pozzoli, RTI Music Srl; copyright fonografico Clan Celentano S.r.l., PDU S.a.; pubblicato da Luna Park, RTI Music, GSU S.A., Cambio Musica, Edizioni Musicali Ariston.
[649] Nel 1996 RTI acquisisce per cinque miliardi di lire la totalità delle azioni della PDU. Nel 1999 l'intero catalogo RTI e PDU sarà ceduto a Sony per venti miliardi. Si veda Armando Caruso, "La Fininvest compra Mina: 5 miliardi per i suoi dischi", *La Stampa*, 11 aprile 1996.

> Loro hanno fatto cose insieme in televisione, soprattutto ironiche [...] e si sono sempre detti: "Ma dai, sarebbe divertente fare una cosa insieme". A un certo punto invece hanno deciso di farlo e entrambi hanno deciso di affidare a me questo lavoro, il che mi fa molto piacere. È stato per me un grande onore perché ovviamente è un disco difficile da mettere insieme, perché sono due artisti difficili, diversi, enormemente diversi. Si fecero le prime riunioni a Lugano dove per fortuna entrambi, il loro coraggio artistico, non volevano fare il disco celebrativo, cioè allora "facciamo cinque successi di Mina, cinque successi di Celentano, con la grande orchestra." [...] Era la cosa che tutti si aspettavano e invece loro hanno convenuto che forse l'idea più forte era fare un disco di canzoni inedite,[650] che andasse sotto l'ombrellone dei ragazzi quell'estate lì [...] molto radiofonico, molto contemporaneo.[651]

Il carattere «radiofonico», su cui Pani insiste spesso durante la conversazione, si traduce nella ricerca di un aggiornamento stilistico e nella costruzione di un dominio comune e di stampo contemporaneo per due interpreti estremamente differenti e connotati. Tale obiettivo viene perseguito attraverso un reclutamento degli autori che segue criteri non così diversi da quello dei turnisti:

> Adriano è più personale nel suo mondo, [...] il suo mondo è ben preciso, mentre quello di Mina è più da interprete, è più aperto. Allora si è deciso di fare una cosa che fosse su un terreno comune che era più quello della canzone italiana. Ma di farlo molto radiofonico, quindi un po' più *funk*, un po' più *r&b*, andare in un'altra direzione [...] che strizzasse l'occhio al momento storico. [...] Io in quegli anni lì ascoltavo tutto quello che c'era di interessante di musica *black*: Janet Jackson, poi c'era Maxwell, poi c'erano diversi artisti che facevano un *r&b* bello, molto più bello di quello che poi c'è stato anni dopo. E quindi ho cercato di capire soprattutto le sonorità, perché poi le canzoni erano melodiche, quindi potevi tenere i suoni, il mondo poi un pochino cambiava. [...] L'idea è nata senza che ci fosse nemmeno un pezzo, poi ci si è messi a cercare i pezzi. In quel momento io producevo gli Audio 2, li ho chiamati e da lì è saltato fuori *Acqua e sale* che ha un po' fatto da traino al disco. E poi sono stati interpellati autori che già gravitavano nella PDU da noi, come anche autori che ha sentito Adriano e che hanno scritto per lui prima, e tutti hanno mandato qualcosa, poi il lavoro era di selezione. [...] Questo lavoro di selezione l'ha fatto sia il Clan Celentano che noi e poi si facevano degli ascolti insieme e loro due dicevano: "Ok questo mi piace, questo sì, questo no". Poi si sono trovati su dei pezzi che facevano contenti entrambi [...] e mi hanno affidato questo pacchetto di brani da arrangiare.[652]

[650] Fatta eccezione per *Specchi riflessi* e *Io ho te*, già pubblicate dagli Audio 2 che ne sono autori.
[651] Massimiliano Pani, intervista personale, 24 gennaio 2025.
[652] *Ibidem.*

In questa fase di selezione Mina e Celentano rivestono congiuntamente il ruolo di campo, giudicando l'ammissibilità delle canzoni proposte per il loro dominio comune. La scelta dei turnisti è invece operata in autonomia da Massimiliano Pani, il quale conferma in blocco i professionisti già coinvolti negli album precedenti: «I musicisti sono quelli di Mina, ma perché io ero e sono l'arrangiatore che cura le sue produzioni», dice, sottolineando il suo ruolo di produttore anche nel "non intervento" sui brani arrangiati da Celentano (*Che t'aggia di'*)[653] e da Marco Vaccaro (*Dolly*). La centralità della rete personale di Mina appare evidente sin dall'ovvia scelta di eleggere a *focus* della produzione gli studi GSU[654] di Lugano — a eccezione, come vedremo, di varie tracce vocali registrate da Celentano nel suo studio privato — e di ricorrere al suo nucleo di musicisti. Questo si consolida dalla prima metà degli anni Ottanta, allorché la cantante inizia a concentrarsi su una produzione discografica costante e ramificata in due filoni paralleli di inediti e cover (le riletture di cui parla Pani), rispettivamente indicati dagli intervistati come tendenti al *pop* e al *jazz*. La coerenza di tale produzione da una parte, la fidelizzazione dei collaboratori dall'altra, fanno di questa esperienza artistica un punto di osservazione privilegiato per le dinamiche sociali e musicali al centro di questa ricerca, anche per la sua trasversalità rispetto ai tre poli del *music world* nazionale.

La carriera di Mina alla RAI e il suo sodalizio con gli arrangiatori Gianni Ferrio e Victor Bach, anch'essi orbitanti attorno alle produzioni radiotelevisive, contribuiscono infatti a uno spostamento d'asse da Milano a Roma anche nella scelta dei musicisti, ai quali è richiesta soprattutto la capacità di trasporre la loro formazione jazz — intesa da Pani come capacità «di suonare tutto bene» — nell'ambito della canzone italiana e dei suoi idiomi stilistici. Il primo a entrare in gruppo in pianta stabile è il bassista romano Massimo Moriconi:

> Allora stavo in RAI e c'erano due orchestre a via Asiago, una sopra e una sotto, e Victor Bach fece una produzione con quella sotto. Me lo presentarono al bar e io: "Maestro, posso darle un mio…", non c'erano i CD, gli diedi proprio… [il disco[655]] dico, manco lo sentirà. Beh, dopo un mese mi chiamò dicendomi: "Sei libero per fa' un disco di Mina?"… Un momento che guardo l'agenda [ride]… Sì! Mi ha chiamato perché so' piaciuto, non perché ero amico o perché avevo fatto un favore.[656]

[653] Rivela Pani: «*Che t'aggia di'* lo ha fatto lui in verità, lui ha detto "no, la voglio solo chitarra". [...] Benissimo, perché quel pezzo lì nasce dalla sua fantasia ed era giusto lasciarlo così».
[654] Come chiarisce lo stesso Pani, gli studi saranno nuovamente ribattezzati PDU dopo che l'etichetta riacquisirà la vecchia sigla dalla Sony. Con quest'ultima denominazione ci si riferirà a essi nel corso del capitolo.
[655] Il riferimento è al suo primo album solista, *Bass In The Sky* (Lupus — LULM25001, 1982).
[656] Massimo Moriconi, intervista personale, 23 ottobre 2023.

Moriconi risponde all'identikit di musicista eclettico, strumentista a proprio agio su contrabbasso, basso elettrico e *fretless*, strumento iconico del jazz-rock soprattutto grazie a Jaco Pastorius ma all'epoca pressoché estraneo al pop italiano.[657] Tuttora collaboratore di Mina, egli sottolinea il rapporto di estrema fiducia instaurato dall'artista con la sua cerchia di musicisti — piuttosto ristretta rispetto alla mole di dischi prodotti — e sul grado di libertà espressiva e autonomia decisionale assicurato ai suoi collaboratori:

> È abitudine, consuetudine, anche lecita, anche sana, dopo che te fai un brano, andare dall'artista, dall'arrangiatore, dire: "Il basso va bene o pensate che devo cambia' qualcosa oppure gli diamo un'altra direzione?". Lo feci anche con lei e la risposta fu una fragorosa risata di un minuto. Dico: "Senti, se ho detto 'na barzelletta dimmela perché non l'ho capita". [...] "No, Massimo, è che te mi chiedi 'sta cosa ma sul disco c'è scritto: 'Massimo Moriconi, basso'. Quindi sei te che decidi ogni nota"[658]. [...] Massimiliano Pani [...] ci ha sempre presentato degli arrangiamenti, ma quasi sempre, quando io, Danilo [Rea], Ellade [Bandini] facciamo una variazione, dice: "Che figata così". Lui buttava il lavoro di tre giorni e faceva quello. Cioè, questo è meraviglioso, questa fiducia. […] Non c'è mai stato esercizio di potere, e ci sono sempre state delle attenzioni, dei regalini che ci ha fatto, delle telefonate per dire "ti voglio bene", cosa che non m'è mai successa con nessuno.[659]

Nel 1985 un altro bassista attivo in area romana, Giovanni Tommaso, fa da tramite per il reclutamento di Danilo Rea, il quale conferma sia la tendenza a inserire nel gruppo musicisti di formazione jazzistica, sia il doppio registro della produzione di Mina:

> Io sono stato chiamato perché il pianista si era ammalato e [Giovanni Tommaso] ha detto: "Ma io conosco un pianista che potrebbe fare questo tipo di lavoro". [...] Quindi anche là è una rete praticamente, è questione di rapporti. Io per esempio a Bologna non ci ho mai messo piede, non ho mai lavorato con quel tipo di musicisti. [...] Tutti i musicisti che hanno chiamato, insomma, che Mina ha chiamato, che Massimiliano ha chiamato, erano comunque molto eclettici, molto molto diversi da quelli appunto molto inquadrati che arrivavano. Ecco per esempio c'è il

[657] In quel periodo Moriconi lo utilizza, ad esempio, nel singolo di Scialpi *Rock and Rolling / Hallò Hallò* (RCA – BB 6650, 1983).
[658] In maniera pressoché identica si esprime Ellade Bandini (intervista personale del 23 maggio 2023): «Le chiedo: "Mina, come vuoi essere accompagnata in questo brano?"; "Ellade, nella copertina c'è scritto: 'alla batteria Ellade Bandini'. Devi essere soddisfatto tu di quello che hai fatto"». Allo stesso modo, Andrea Braido (intervista personale del 14 dicembre 2023): «Lei diceva: "I pezzi sono questi, questa è la stesura, proviamo a buttarne giù una". E spesso andava bene, cioè lei non ha mai esercitato un potere di tipo "qui voglio questo", no, però dirigeva comunque un minimo le cose».
[659] Massimo Moriconi, intervista personale, 23 ottobre 2023.

> musicista che arriva in sala di incisione, gli dai la partitura, gli accordi, le cose, l'arrangiatore scrive tutto, eccetera eccetera. [...] Massimiliano sì, scriveva, però poi ci lasciava un'enorme libertà di interpretazione, di movimenti, dei *fill*. Ovviamente un jazzista [...] si deve anche disciplinare, autodisciplinare e fare meno cose, perché insomma non è che tu devi prevaricare la voce. [...] Mina a un certo punto della sua carriera ha cominciato a fare dei dischi, a dividere la sua produzione in dischi fatti molto jazz, nel senso molto estemporanei, e là venivamo ovviamente chiamati noi jazzisti: quindi c'erano sempre Moriconi, c'era Bandini, c'era Golino, c'era Braido, insomma quelli… c'era Gibellini alla chitarra, grandissimo, poi c'era il grande Ambrosetti alla tromba; [e] dischi fatti in studio, [...] con mesi di registrazioni, sovraincisioni, eccetera. E ne abbiamo fatti tanti, però poi diciamo che a un certo punto siamo stati chiamati per lo più per i dischi, quelli estemporanei. [...] Non perché non ci fosse possibilità o si volesse risparmiare, ma perché per Mina il concetto di estemporaneità è di buona la prima, è fondamentale, insomma, nel senso che lei... lei è talmente brava, perfetta, che ha bisogno di musicisti che in un'ora trovino un'interpretazione da zero.[660]

> Mentre cantava, diceva: "Vai tu col solo". Poi magari veniva tagliato, però il musicista partiva col solo e lì è bellissimo perché è realmente come secondo me dovrebbe essere la musica sempre, cioè la registrazione dal vivo è una cosa fondamentale per un certo tipo di emotività. E io tutti gli altri dischi che poi ho fatto con lei, quelli per la Wind, *Mina in studio*, *Napoli secondo estratto*, *L'allieva*, li abbiamo suonati tutti insieme ed è tutta un'altra faccenda [...] e questa è una sua grande capacità emotiva.[661]

Un doppio registro è anche quello che riguarda le rispettive pratiche per i due filoni della produzione, soprattutto per quanto riguarda l'*interplay* e l'effettiva condivisione dello spazio e del momento performativo. Per gli album *pop*, come quello in esame, Moriconi ricorda la stesura delle basi ritmiche a partire dai provini: «Credo che l'abbia fatta Massimiliano [la voce], oppure c'era una voce guida».[662] Al contrario, «nella produzione dei dischi, diciamo quelli *live*, lei c'è sempre»,[663] dichiara Rea, parlando di «un'altra modalità di registrazione» e di un'esecuzione vocale fatta assieme alla band. Lo stesso pianista mette in evidenza la polarità degli approcci di Mina e Celentano desumendone le differenze proprio dalle rispettive reti personali:

[660] Danilo Rea, intervista personale, 15 febbraio 2025.
[661] Andrea Braido, intervista personale, 14 dicembre 2023.
[662] Massimo Moriconi, intervista personale, 23 ottobre 2023.
[663] Danilo Rea, intervista personale, 15 febbraio 2025.

> A giudicare anche dai collaboratori di Celentano, sono completamente diversi da quelli di Mina. Mina mira all'estemporaneità, insomma, invece Celentano mira, se possiamo dirlo, alla perfezione del prodotto. [...] Da quanto ne so quello fu un disco molto laborioso perché c'erano due teste pensanti, e molto pensanti, che secondo me agiscono in maniera diversa. Nel senso che Mina è una estemporanea, è una persona che vuole il feeling dell'attimo. E da quanto più o meno mi pareva di capire Celentano, nel lavoro di studio stava lì, gli venivano idee, ci ripensava. Quindi [...] dal punto di vista del modo di fare un disco in sala di incisione, credo che siano ben diversi.[664]

Facile ironizzare su come stavolta Celentano si ritrovi in un altro clan[665] e immaginare la negoziazione avvenuta già in fase di pre-produzione, con la proposta dei suoi tre brani inediti che ne fanno il principale autore dell'album assieme al duo Donzelli-Leomporro. Segni di un'esigenza di controllo sul processo creativo si possono leggere anche nella cura personale degli arrangiamenti di quei medesimi brani[666] e nella sua volontà di reincidere diverse tracce vocali nella completa solitudine del suo studio domestico. È questo un dettaglio difficilmente attribuibile a una mera «questione di comodità sua, perché lui magari si svegliava di notte e aveva voglia di mettersi lì a cantare un pezzo e si registrava da solo, faceva tutto da solo».[667] La stessa menzione dell'Air Studio[668] in copertina sancisce il definitivo ingresso dell'*home recording* ai vertici della classifica nazionale: in termini di autorialità, la registrazione fonografica si avvicina sempre più alla scrittura (e alla riscrittura), anticipando le proprietà dell'attuale *producer* e confermando ulteriormente il carattere sistemico, complesso e non lineare del percorso creativo.[669]

---

[664] *Ibidem.*
[665] Anche se, come ricorda Moriconi, per via della natura asincrona degli interventi in studio, egli non è certo «circondato» dai musicisti di Mina: «Noi non l'abbiamo visto. [...] È andato poi col fonico e con Mina quindi non credo che si sia trovato a disagio. Noi avevamo già fatto la base e siamo andati via». Resta comunque la diversità stilistica e professionale di un gruppo di lavoro con cui Celentano non ha mai collaborato prima.
[666] Nel caso di *Dolly* assieme al coautore Marco Vaccaro.
[667] Massimiliano Pani, intervista personale, 24 gennaio 2025.
[668] In precedenza il nome era apparso soltanto sulla copertina di *Joan Lui* (1985) assieme al Bach Studio di Milano. A partire da questo disco lo studio sarà menzionato in tutti gli album di Celentano.
[669] Bastick, T. (1982), *Intuition*, cit., p. 215.

8.4. Specchi riflessi e «giochi di intermittenze» a due voci

Non è soltanto l'*autorship*, ma la stessa mediazione tecnologica della voce[670] a essere territorio di confronto e negoziazione in *Mina Celentano*. Tanto più al cospetto della cantante più celebrata della storia della popular music italiana, la cui personalità fonografica viene costruita attraverso un *modus operandi* ben definito:

> Il metodo di lavoro di Mina è un metodo da musicista, non da cantante. La maggior parte dei cantanti con cui ho lavorato al di fuori di Mina amano fare diverse *take*, preferiscono fare diverse *take*, è una cosa che in qualche modo li conforta, cioè li mette al sicuro dall'angoscia di dire "ma potevo farlo meglio". [...] Mina invece lavora un po' da jazzista: il primo assolo di solito è quello più bello, è quello che contiene tutte le idee. Magari contiene anche qualche sbavatura, ma le idee ci sono, e di solito il jazzista lascia il primo solo, se mai fa le correzioni. Ecco, lei canta in questo modo. Lei arriva in studio che sa già esattamente cosa vuole fare. Non prova in studio, a differenza di altri cantanti che invece dicono: "Guarda, provo a farne una così, adesso provo a farne una diversa". Lei sa già quello che vuole fare. Fa la prima pista e poi ne fa un'altra, "di sicurezza", la chiamiamo noi. Di solito [...] si tiene la prima e si vanno solo a cambiare… non so, una parola che non ha detto giusta, oppure lei preferisce una frase detta nella seconda pista che nella prima. Però il canovaccio, la bozza principale è sempre la prima pista. Proprio lei l'approccia come un jazzista approccia il solo. Quindi deve dare l'emozione, deve arrivare alla pancia. Non è una questione di perfezione tecnica. Cioè, lei ha una grande tecnica, ma non le interessa. Quello che le interessa è la parte emotiva della sua voce, come arrivare al cuore. [...] Lei arriva in studio che ha già nella testa elaborato tutte le possibilità e ha scelto una strada. [...] Adriano invece gli piace pensarci su di più, per quello che alcune cose se l'è portate a Galbiate e se l'è fatte a casa.[671]

Nel caso di Mina, l'elaborazione della performance avviene quindi in una fase precedente, al di fuori dello studio, e presuppone una profonda assimilazione dei brani. Il momento della registrazione, al contrario, è segnato dall'urgenza di catturare quella che molti degli intervistati definiscono «estemporaneità»; un approccio che «è il terrore di tutti i tecnici del suono, perché lei arriva in studio, va di là e vuole cantare. Quindi tu devi aver messo già il microfono, aver controllato la linea, che tutto vada, che tutto funzioni, perché quella prima

[670] Il riferimento teorico è a Garda, M. (a cura di) (2023), *La mediazione tecnologica della voce*, Roma, Neoclassica.
[671] Massimiliano Pani, intervista personale, 24 gennaio 2025.

take di solito è buona».[672] Ma come per i musicisti, anche il rapporto con i fonici è segnato da fidelizzazione reciproca: concluso il lungo sodalizio con Nuccio Rinaldis (in cabina di regia dal 1971 al 1993) è Carmine Di a registrare la voce di Mina a partire da quell'anno, dopo una decennale esperienza all'estero e l'approdo al Cave Digital di Milano nel 1989:[673]

> Mentre ero lì sono stato contattato da Massimiliano nel 1993 e mi ha proposto di andare a lavorare per lui a Lugano. [...] Marti Jane Robertson ha fatto il mio nome perché lui era alla ricerca di nuovo ingegnere, perché quello storico di Mina [Rinaldis] era andato via e stava cercando praticamente una nuova situazione. [...] E da lì in poi è partito il sodalizio con Massimiliano e Mina e sono rimasto lì per un bel po' di tempo e ho fatto un bel po' di album con loro. [...] Sono rimasto con lui finché non hanno dismesso poi lo studio, lo studio storico che avevano lì a Lugano Paradiso. [...] Dopo la dismissione dallo studio abbiamo continuato il nostro rapporto di lavoro su base *freelance*. Io ho lavorato solo in digitale per quanto riguarda Mina e quello studio, perché sono arrivato proprio per gestire la parte digitale dello studio. Per la verità gestivo anche l'altra [...] però di analogico abbiamo fatto ben poco.[674]

Quest'ultimo passaggio è indicativo della diversificazione e dell'ibridità tecnologica percepite negli ambienti della produzione discografica nel corso degli anni Novanta:[675] «That the recording industry was, by the late 1990s, apparently operating in such a disorderly technological landscape and unable to control its use is certainly suggestive of a technological takeover of sorts».[676] In un così ampio spettro all'interno del quale coesistono prassi e strumenti variamente identificabili come "tradizionali" e "innovativi", la modalità di lavoro di Mina e la sua stessa visione della registrazione non sembrano subire modifiche sostanziali dalle nuove possibilità offerte dalla tecnologia digitale:

> Principalmente lei non ha tanta pazienza, perciò preferisce arrivare in studio quando già è tutto pronto. [...] Una volta che si è assicurata che l'arrangiamento è stato completato e tutto quanto, allora arriva e inizia a metterci la voce, in pratica. Non ci sono grandi prove, lei parte come un treno e va. Diciamo che in media facciamo più *take*, ma solo per fisime sue, principalmente, perché per me andava bene sempre anche la prima *take*. Però a volte ci sono degli abbellimenti,

[672] *Ibidem.*
[673] Nello studio di Mauro Paoluzzi egli registra, tra gli altri, gli album di Mango e Roberto Vecchioni dal 1990 al 1993.
[674] Carmine Di, intervista personale, 10 febbraio 2025. Per *Mina Celentano* il tecnico riferisce l'utilizzo di una console Amek Mozart 56 canali con filtri Neve, mentre Pro Tools è limitato alle sequenze di percussioni, batteria e tastiera.
[675] Si veda ad esempio Verna, P. (1995), "Budget Studio Gear Breaks Barriers", *Billboard*, 14 ottobre 1995, p. 1.
[676] Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods*, cit., p. 56.

> delle intenzioni magari che lei vorrebbe avere in modo diverso e allora ci prova con un paio di *take* ancora, diciamo che era così, e poi da queste *take* si sceglieva. Sceglieva lei per la verità, sceglieva i pezzi migliori, sottolineava delle varie parti che erano giuste e io poi le montavo insieme. In pratica questo era l'iter, diciamo una specie di *compilation* delle varie tracce che poi diventava una traccia singola, quella master che veniva utilizzata per il mix.[677]

Qui l'ingegnere del suono si riferisce al cosiddetto *composite*,[678] che attraverso la pratica del *sampling* permette di ottenere un'unica traccia composta da frammenti di differenti esecuzioni: una tecnica già consentita dal nastro magnetico ma che il mezzo digitale permette di gestire con molta più economia e facilità. Celso Valli, parlando del suo primo lavoro con Mina per il brano *Anche un uomo* (1978),[679] ricorda: «Fa due take, erano già molto buoni, molto e poi si fa lei il *comp*. Questa è bella, lei da sola si fa il *comp*, senza altri».[680]

Se la nuova *affordance* non stravolge affatto la prassi di Mina, essa si afferma nella produzione coeva in maniera trasversale rispetto ai generi, tanto che anche Fabrizio De André intende sfruttarla al massimo durante la lavorazione di *Anime salve* (1996): «Per come lui era, estremamente preciso, anche il suono della parola doveva essere perfetto. Cantava una, due, cinque, sei volte, per poi scegliere le frasi o le parole nella loro esecuzione migliore».[681] In termini di *forma mentis*, Celentano è forse più vicino al cantautore genovese che non a Mina, a giudicare dalla tendenza al perfezionismo riferita dai testimoni e manifestatasi nel rifacimento di intere parti vocali nella solitudine del suo studio casalingo; il quale, però, è ancora equipaggiato con strumenti analogici:

> Dopo un po', siccome lui aveva degli orari assolutamente assurdi, ha deciso di registrarsi da solo a casa sua e poi ci trasferiva praticamente il nastro: lui registrava in analogico, e ci trasferiva poi le piste e io le sovrapponevo al multipista digitale nostro. [...] Principalmente si era sempre in studio, tutti e due, però poi quando andava a casa, quando noi andavamo a casa tutti, lui continuava a casa sua, e poi ci faceva trovare la sorpresa la mattina dopo con delle nuove versioni che aveva fatto.[682]

---

[677] Carmine Di, intervista personale, 10 febbraio 2025. Già Marti Jane Robertson, nell'intervista del 20 novembre 2023, sosteneva: «A differenza di tutti gli altri, cantava il brano due volte. Una volta, poi due correzioncine e proprio se c'era qualcosa cantava una terza volta, ma tendenzialmente in due volte era fatta».
[678] Anche per le considerazioni su questa pratica, si rimanda a Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods*, cit., pp. 79-156.
[679] *Anche un uomo / Se il mio canto sei tu* (PDU – PA 1136, 1978).
[680] Celso Valli, intervista personale, 2 ottobre 2023.
[681] Paolo Iafelice, intervista personale, 12 giugno 2019. Già in Brusco, F. (2019), *Faber nella bottega di De Andrè. Musica, musicisti, produzione collettiva nell'opera del più grande cantautore italiano*, Roma, Arcana.
[682] Carmine Di, intervista personale, 10 febbraio 2025.

Facendo un passo indietro nella catena, gli accorgimenti richiesti dal digitale alle fasi di ripresa e di equalizzazione riguardano principalmente la dinamica, soggetta a un maggior rischio di distorsione.[683] Nel momento della ripresa, Mina e Celentano si muovono tra ambienti tecnologicamente eterogenei e rispettive *comfort zone* che trovano nei loro vecchi microfoni una sorta di feticcio:[684]

> Lei è affezionatissima a un microfono, vecchissimo, tra l'altro, microfono dei primi anni Sessanta, un Neumann U47.[685] Io mi preoccupavo spesso di fargli pulire la membrana, perché è talmente vecchio, quel microfono, che ogni tanto aveva bisogno di un po' di manutenzione, ma lei assolutamente, tuttora, non canta in nessun altro microfono se non quello. Ed è quello e basta, nel senso che proprio quel microfono lì è un U47, che è il suo, non ce ne sono altri. Gli altri U47 non vengono usati, viene usato solo quello, e basta. Diciamo, per quanto riguarda la ripresa, è una ripresa semplicissima, normalissima… lei chiaramente è molto dinamica, ma è anche vero che è molto brava a gestire la dinamicità della sua voce… perciò io non dovevo fare troppi smanettamenti. Una volta che ho impostato il suono, poi seguivo principalmente il livello per ottenere il massimo possibile sul digitale e basta, quella era la mia funzione, in pratica. Poi magari la aiutavo in determinati punti dove lei dava delle intenzioni particolari, molto soffiate, o che so io, che normalmente non si sarebbero sentite; allora in quel caso io tiravo su il *fader* per farle sentire meglio, tutti degli abbellimenti che a lei piacciono e che comunque effettivamente danno un'emotività diversa ascoltando il pezzo. [...] Era proprio un fatto di interpretazione principalmente, di quanto lei spinge la voce in determinati punti e di quanto invece l'attenua o la sussurra in altri. A livello di frequenze non cambia niente per la verità, nel senso che io una volta che imposto il suono rimane quello. Lei ha una voce molto squillante e nonostante l'età è molto limpida e non c'è granché da fare a livello di equalizzazioni, a parte attenuare un po' le medie frequenze e accentuare un po' i 10 kHz, lassù in alto per dare un po' di aria in più. Il resto poi fa parte della sua performance, del suo atto interpretativo. [...] Sul digitale dovevi stare molto attento ai livelli, perché la dinamica ai tempi non era granchè, perciò molto spesso bastavano dei transienti molto veloci per far *clippare* il canale nel registratore. Perciò, almeno io usavo spesso compressori *limiter* per avere più livello, più segnale, sulla pista principalmente, perché l'escursione dinamica era troppo ampia, e per evitare appunto di avere troppi fruscii in giro, praticamente io tiravo il segnale su tramite l'utilizzo di compressori, *limiter*. Principalmente questa era la differenza, mentre con l'analogico ovviamente tu potevi dargli un un bel po' di birra senza che andasse in distorsione. Tra l'altro la distorsione analogica

[683] Secondo quanto già spiegato da Renato Cantele nel capitolo precedente.
[684] Gli intervistati, a proposito di feticci, ricordano anche la vecchia sedia utilizzata da Mina per gli ascolti sin dalla fine degli anni Sessanta.
[685] Celentano invece utilizza per tutta la lavorazione il suo Neumann U87.

> è molto graduale, con il digitale invece la senti in modo abbastanza fastidioso e immediato, perciò dovevo veramente stare molto attento ai livelli del digitale.[686]

L'utilizzo di tecnologie *vintage* nelle produzioni degli anni Novanta, peraltro, non è prerogativa delle «immarcescibili glorie» formatesi in età analogica, né ha un mero valore feticistico. Bennett cita ad esempio il caso del microfono AKG C-12 e dei *vintage limiters* con i quali viene registrata la voce di Alanis Morissette in *Jagged Little Pill* (1995), osservando che «not only is this in itself a critique of determinism (otherwise, why would recordists and workplaces choose to look 'backwards' when making technological choices?), but it also points to a kind of iconification of recording technologies»:[687]

> Il microfono, sempre quello, sempre il suo, un U47 FET, quindi neanche un valvolare, proprio un U47 FET usava, cantava seduta. E poi Massimiliano mi chiedeva di utilizzare, c'era un riverbero che era il suo, e purtroppo non mi ricordo se era una simulazione di un AMT *plate* o se era proprio un AMT che loro avevano lì alla PDU a Lugano.[688]

Le differenze più sostanziali tra i due interpreti in questione vanno ricercate a monte, nel momento performativo e nell'intenzione che essi danno ai brani del disco, quasi tutti cantati in duo, tranne *Io ho te* e *Dolly*. Nella prima è notevole il modo in cui Mina personalizza l'attacco del ritornello (1:31) rispetto alla versione degli Audio 2,[689] scandendo la parole "ma" e "io" con un leggero ritenuto prima di intonare il *la5* ("ho") tra due glissati: il sonogramma (Figura 8.11) rende evidente l'ampio vibrato laringeo su "te", tipico della sua emissione vocale ed esso stesso connotazione di genere musicale e di tecnica canora,[690] oltre che della resa emotiva cui mira l'artista. Nell'ultimo *refrain* (3:35), dopo il climax del solo di chitarra, Mina raddoppia la sua voce all'unisono — è l'unico caso di *double-tracking*[691] in tutto l'album — ottenendo una linea vocale di particolare spessore (Figura 8.13) e accentuando la coda dell'ultimo "te", evidenziato nel riquadro bianco del sonogramma. Una conferma di quanto rivela ancora Marti Jane Robertson:

---

[686] Carmine Di, intervista personale, 10 febbraio 2025.
[687] Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods*, cit., p. 69.
[688] Marti Jane Robertson, intervista personale, 20 novembre 2023.
[689] *Io ho te* (EMI – 79592-2, PDU – 79592-2, 1995).
[690] Malaway, V. (2020), *A Blaze of Light in Every Word*, cit., p. 38.
[691] La sovraincisione di una performance virtualmente identica alla prima da parte di uno stesso esecutore.

> Una cosa ricordo, che per me è stata anche qui una lezione di un valore infinito. [...] È stato proprio Massimiliano che mi ha fatto capire l'emozione che può dare una voce; mi ha fatto capire l'importanza di tutti i finali, il vibrato, il modo in cui un vibrato può chiudere una voce, un piccolo respiro, sospiro, esitazione. E queste cose succedono spessissimo nei finali delle righe, delle varie righe. Quindi quando si andava a mixare, ancora non su ProTools, diciamo in analogico però con il banco automatizzato, potevo fare queste cose, non era necessario farlo in tempo reale. Alla fine di ogni riga la sua voce veniva seguita, veniva alzata, in modo da catturare tutte le emozioni di quello che lei esprimeva spesso in queste chiusure. Per me è stata una cosa che faccio sempre e che insegno ai miei ragazzi. È incredibile, vai a sentire e tutta quella cosa lì è spesso nei finali.[692]

Nel *continuum* tra «wetness» e «dryness»,[693] Celentano si pone invece molto più vicino al secondo estremo nella sezione pseudo-rap di *Dolly* (2:24), della quale il sonogramma di Figura 8.15 mostra la differente resa sonora rispetto alla strofa cantata (Figura 8.14). Con una soluzione tipica della mediazione tecnologica in ambito rap, la sua grana sussurrata e ariosa viene portata in primo piano nella *sound-box* per suggerire intimità tra il cantante e l'ascoltatore[694] e rafforzare la sincerità di un testo anch'esso tipico del Celentano più profetico, ambientalista e apocalittico.

Nei brani cantati in coppia, a parte il divertissement di *Che t'aggia di'*, i due interpreti si dividono le strofe intonandole su due ottave diverse, per poi ricongiungersi nei ritornelli, quasi sempre però a distanza d'ottava. Come a voler assicurare il massimo spazio alle due voci e alle loro rispettive gamme frequenziali, lasciando ai coristi il compito di armonizzare sullo sfondo della *sound-box*. Un'unica parziale eccezione si ha nel brano *Specchi riflessi*, in cui, sulla falsariga della prima versione registrata dagli Audio 2[695] — anch'essa prodotta da Massimiliano Pani con diversi musicisti del suo *entourage* — Mina e Celentano procedono per seste nella ripetizione del primo *refrain* (Figure 8.16-8.17) dopo il consueto andamento a ottave parallele fino al verso «in un gioco di intermittenze e di vuoti strani», che interrompe i cori sullo sfondo lasciando i due da soli sul proscenio. È interessante notare come, in quel

---

[692] Marti Jane Robertson, intervista personale, 20 novembre 2023.
[693] Malaway, V. (2020), *A Blaze of Light in Every Word*, cit., p. 128. Per quanto riguarda il contesto produttivo italiano si veda Bratus, A. (2023), "La voce oltre il frame: tecnologia, scrittura e produzione sonora nelle prassi produttive della canzone italiana attuale", in Garda, M. (a cura di), *La mediazione tecnologica della voce*, Roma, Neoclassica.
[694] Si vedano: Moore, A. F. (2012), *Song Means*, cit., p. 187; Lacasse, S. (2010), "The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing", in Bayley, A. (a cura di), *Recorded Music: Performance, Culture, and Technology*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 225-251. p. 234.
[695] Dall'album *Audio 2* (PDU – CD 30030, 1993).

punto specifico, all'aderenza al testo discografico di riferimento — dimostrata nell'armonizzazione delle due voci — faccia da contraltare una direzione opposta nell'arrangiamento e nel missaggio.

Figure 8.11-8.12. *Io ho te*, sonogramma e trascrizione (1:31). Il riquadro esemplifica i glissati ("ho") e i vibrati ("te") caratteristici della vocalità di Mina.

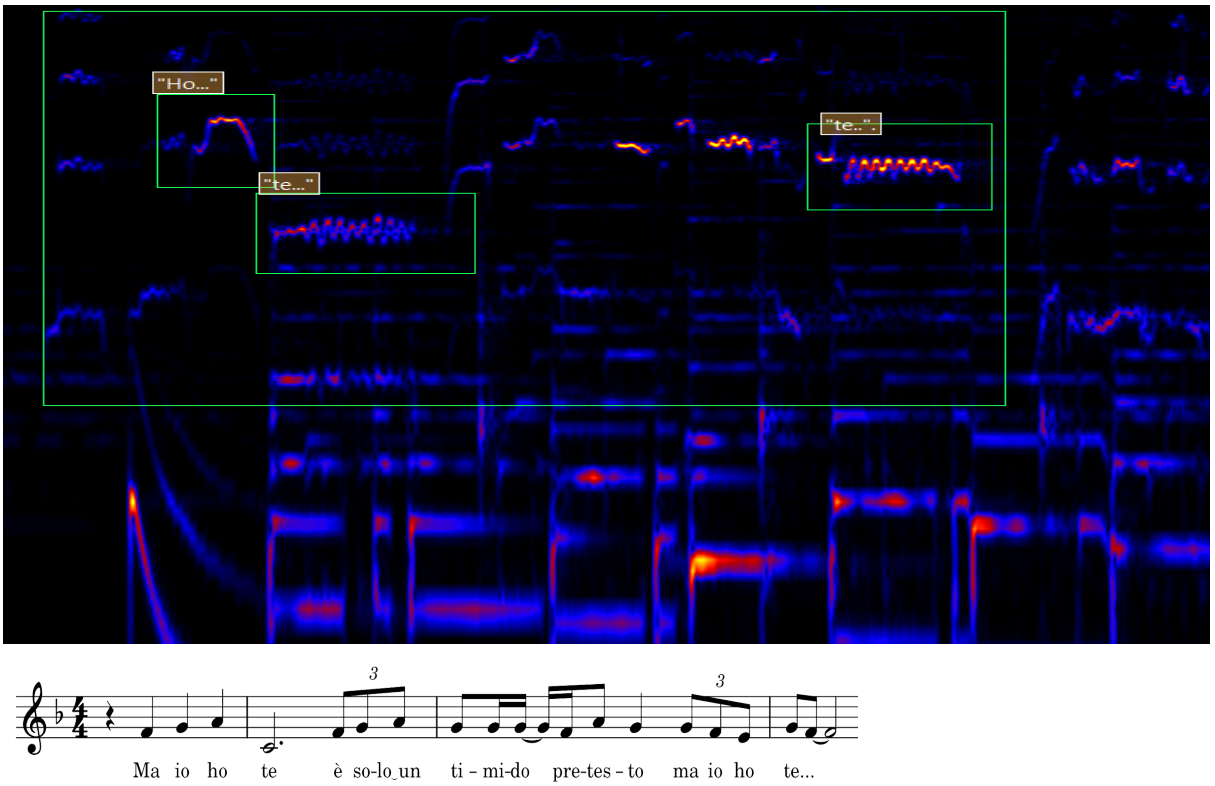


Figura 8.13. *Io ho te*, sonogramma (3:35-4:00). Il riquadro bianco mostra il vibrato sull'ultimo "te", raddoppiato in *double tracking*, le cui formanti risultano particolarmente prevalenti sugli armonici superiori.

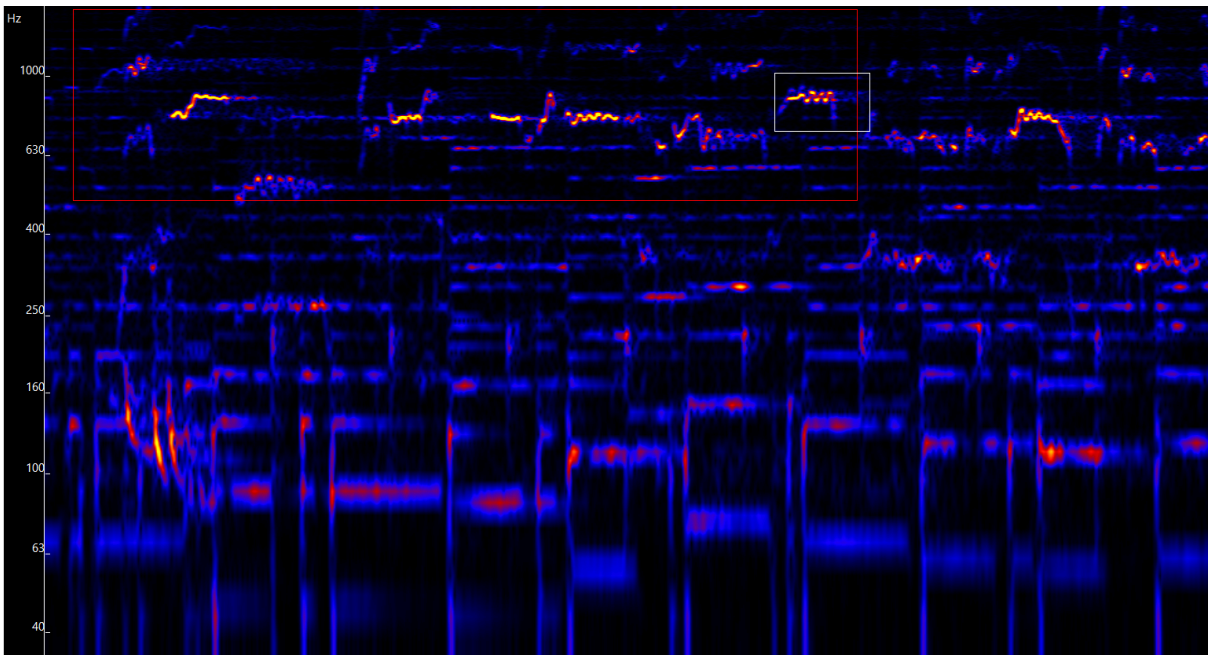


Figura 8.14. *Dolly*, sonogramma (0:12-0:20). Nel riquadro la voce di Celentano, compressa e lontana dal primo piano durante la prima strofa.

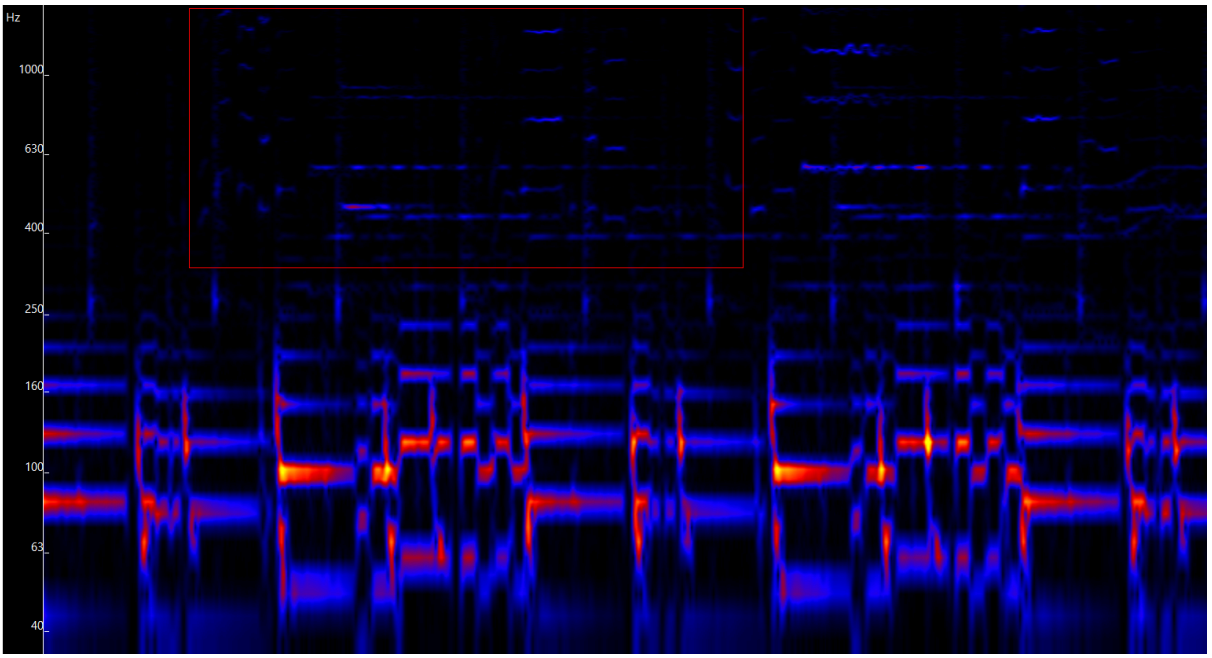


Figura 8.15. *Dolly*, sonogramma (2:24-2:36). Il riquadro indica in questo caso il parlato durante la sezione *rap*.

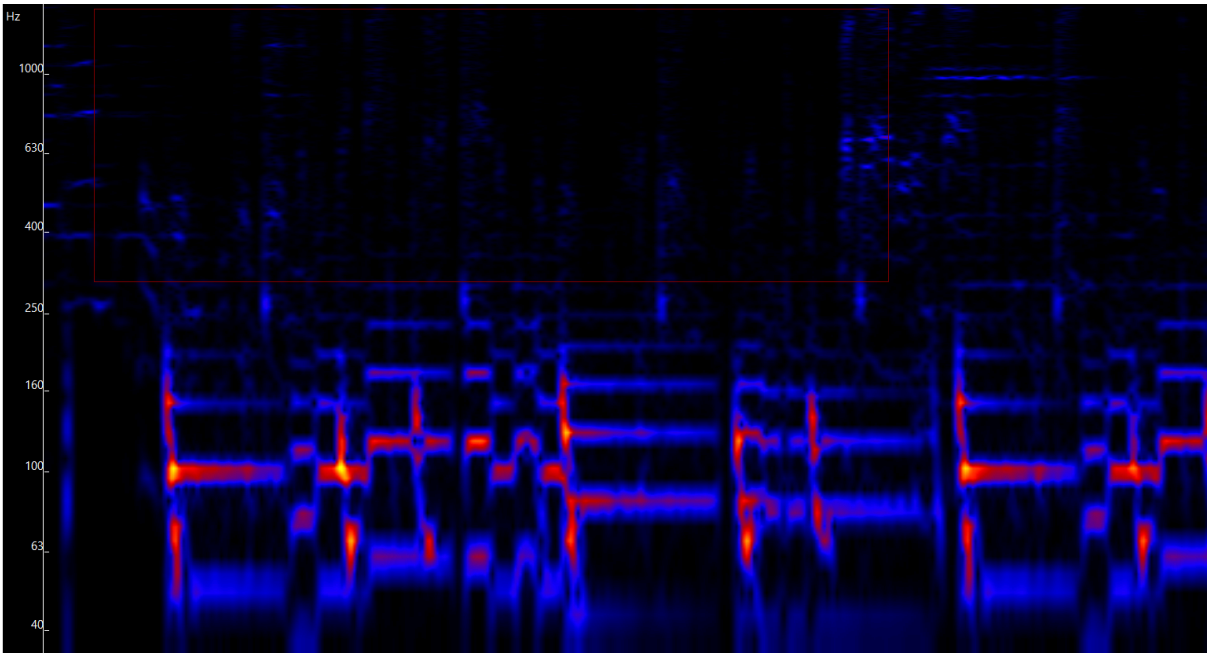
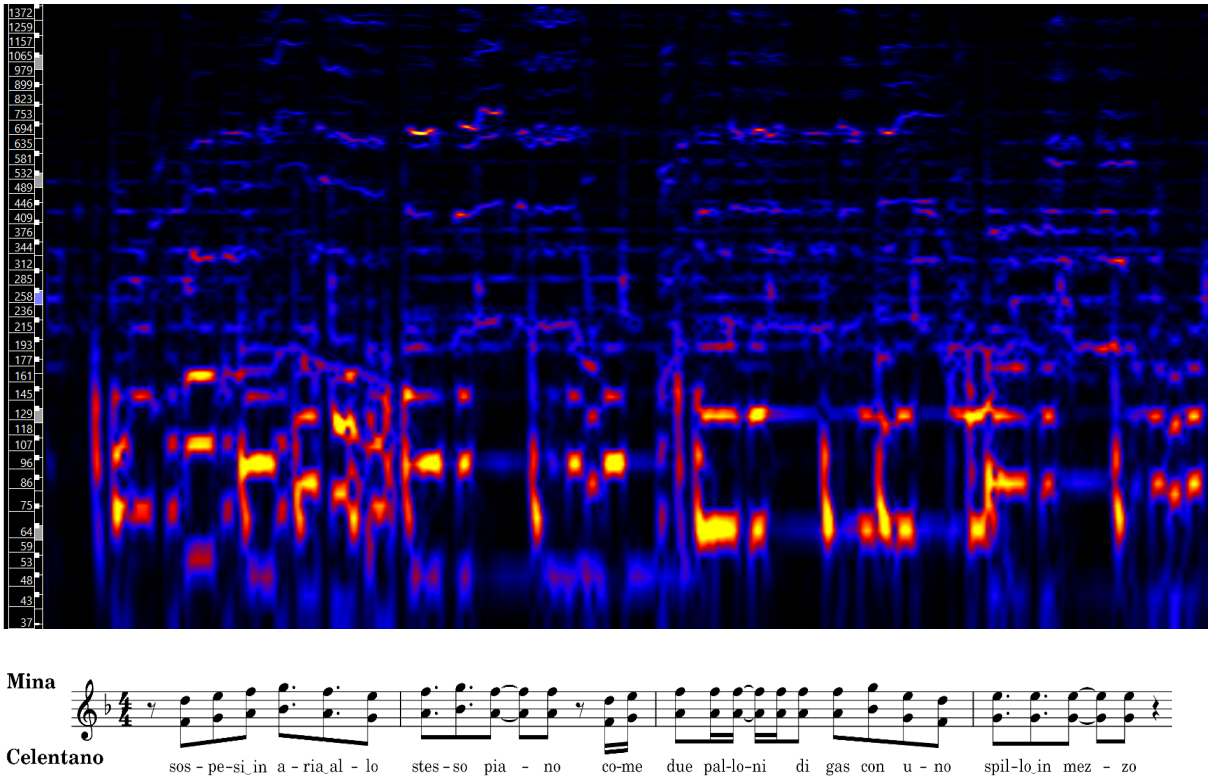


Figure 8.16-8.17. *Specchi riflessi*, sonogramma (1.33).



Come già accaduto per l'album di Lucio Battisti, è possibile misurare la cifra stilistica di questo disco proprio attraverso il confronto con i brani editi in precedenza. Nella versione di Mina e Celentano, *Specchi riflessi* esprime pienamente la direzione *contemporary r&b* di Massimiliano Pani sin dall'introduzione strumentale, che nella traccia degli Audio 2 (Figure 8.18 e 8.19) era caratterizzata da un mix di chitarre acustiche e interventi melodici di vibrafono su un canovaccio armonico ideato per lanciare la progressione di quinte discendenti della strofa:

Figura 8.18. *Specchi riflessi* (Audio 2), trascrizione delle prime otto battute di introduzione.

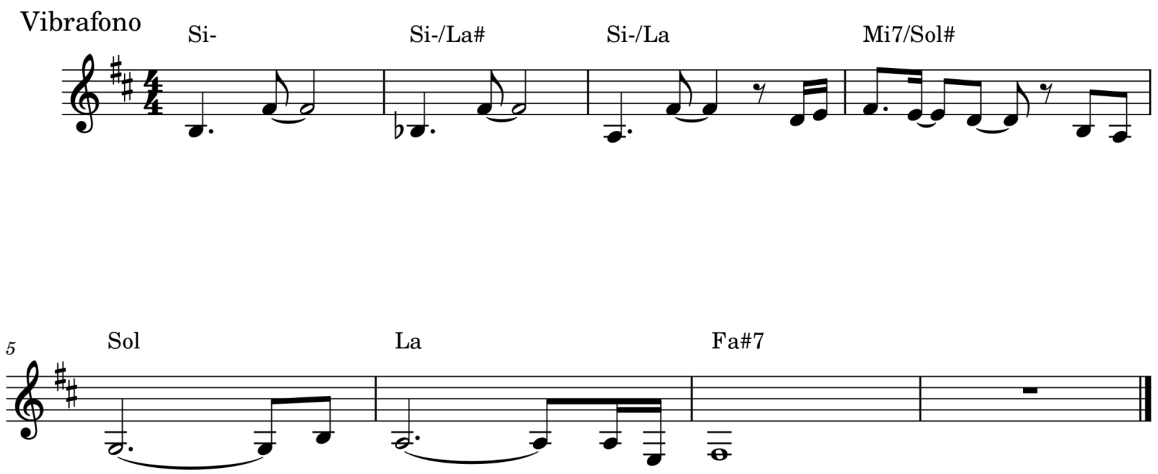


Figura 8.19. *Specchi riflessi* (Audio 2), sonogramma (0:00-0:12).

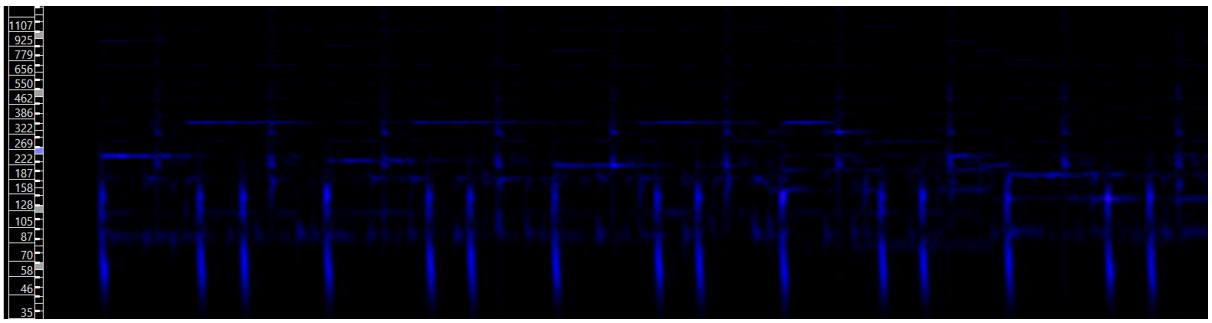
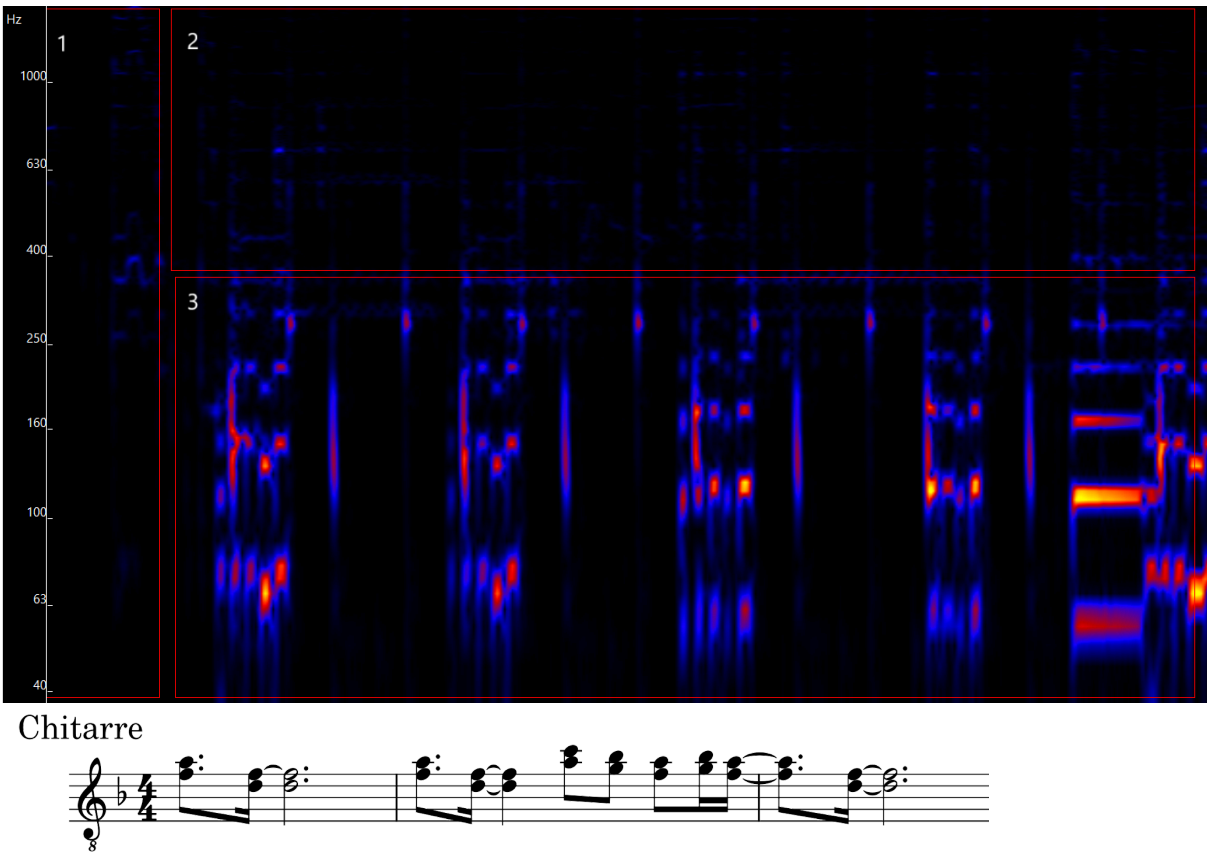


Figure 8.20-8.21. *Specchi riflessi* (*Mina Celentano*, 1998), sonogramma e trascrizione (0:00-0:15). Le sezioni isolano l'attacco di chitarra ritmica con *wah wah* (1), le chitarre armonizzate per terze (2) e la base ritmica di batteria e *synth*, per una netta ripartizione degli strumenti tra le due fasce frequenziali sopra e sotto i 400 Hertz.



Nel 1998 lo stesso Pani opta invece per una *vamp* accordale (due battute di Re minore e due di Si bemolle maggiore) introdotta da Paolo Gianolio con una chitarra elettrica estremamente funk, ricca di *ghost notes* e *wah wah* (Figura 8.20, riquadro 1). Seguono altre due chitarre armonizzate per terze e nettamente divise tra i due canali stereofonici (Figura 8.20, riquadro 2),[696] sostenute dal ritmo regolare della batteria di Alfredo Golino e dalla linea di basso suonata al *synth* da Nicolò Fragile. Queste ultime sono rese particolarmente presenti da un missaggio che enfatizza la fascia sotto i 200Hz (Figura 8.20, riquadro 3). I riferimenti a Janet Jackson e Maxwell, esplicitati dal produttore, possono essere colti agevolmente riascoltando i rispettivi album pubblicati nel periodo in esame. Della prima riecheggiano ad esempio le linee di basso di *You*, i cori in background di *My Need* e l'intro di *Can't Be Stopped*, tutte

[696] Per esigenza di spazio i sonogrammi riprodotti sintetizzano entrambi i canali, non essendoci particolari trattamenti stereofonici da mostrare in questa sede.

incluse nell'album *The Velvet Rope* (1997).[697] Di Maxwell si possono riconoscere le influenze ascoltando *The Urban Theme* e *Welcome* da *Maxwell's Urban Hang Suite* (1996).

Ennesima traduzione degli stimoli internazionali all'interno della canzone italiana, questa scelta stilistica e radiofonica è premiata dal sensazionale riscontro commerciale dell'album: «Un disco un po' per tutti i gusti, è stato un successo clamoroso tant'è che la FIMI lo ha premiato come disco di maggior vendita nella storia della discografia italiana».[698] Sebbene non "celebrativo" nel suo repertorio e nelle intenzioni degli interpreti, esso lo sarà per il riconoscimento di pubblico e per l'ulteriore attestazione della statura dei due artisti. Pur con numeri meno roboanti, Mina bisserà l'*exploit* l'anno successivo con l'LP *Olio*, ancora ispirato al panorama *r&b* contemporaneo, il cui primato in classifica sarà conteso proprio da Adriano Celentano con *Io non so parlar d'amore*.[699] Dopo averlo avviato quarant'anni prima dal retro di un juke-box in bianco e nero, sono ancora loro a chiudere simbolicamente il secolo breve della popular music italiana.

Questo caso di studio dimostra come l'emergere di nuovi generi nel mainstream musicale italiano degli anni Novanta abbia ridefinito le relazioni tra continuità storica e innovazione stilistica senza determinare cesure, in un panorama eterogeneo dal punto di vista tanto culturale quanto tecnologico. Il successo di quest'opera congiunta assume un significato a maggior ragione emblematico: pur in presenza di soluzioni stilistiche aggiornate, esso verte soprattutto sul capitale simbolico accumulato sin dal 1958 dai due artisti, storicizzati come «immarcescibili glorie» eppure capaci di accompagnare — se non ancora condurre — gli sviluppi della canzone italiana nel mercato discografico di fine millennio. Non una mera persistenza della memoria, bensì un segno del più ampio processo di riconfigurazione dei campi e dei domini musicali nazionali.

Frutto di un contesto segnato dalla crescente convergenza tra studio di registrazione professionale e *home recording*, l'album invita a riflettere sulla trasformazione dei modelli sistemici di creatività in studio, anche e soprattutto in altri rami della discografia, a partire dalle ex periferie del rock indipendente che nello stesso decennio balzano in vetta alle classifiche. Non più regolato dall'inderogabile filtro all'ingresso di un'infrastruttura centralizzata, l'accesso alle tecnologie di registrazione si apre a platee di artisti e produttori

[697] In Italia, l'album raggiunge l'undicesima posizione in classifica proprio durante la lavorazione di *Mina Celentano*: https://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1998.htm (ultimo accesso 8 marzo 2025).
[698] Massimiliano Pani, intervista personale, 24 gennaio 2025.
[699] "Gli album più venduti del 2000", *Hit Parade Italia*, https://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe2000.htm (ultimo accesso 8 marzo 2025).

molto più ampie, indebolendo il controllo tradizionale dell'industria discografica sulla produzione musicale e diffondendo nuove istanze estetiche che oggi si direbbero "dal basso".

Questo processo decentralizzato, in cui il confine tra spazio professionale e personale si dissolve, impone una trasformazione nei modelli creativi e nelle stesse reti sociali di cui si è osservato lo sviluppo lungo trentacinque anni di storia. Alla vigilia del terzo millennio la registrazione non è più soltanto un momento collettivo di interazione, ma diventa un processo modulare, frammentato e potenzialmente dilatato nel tempo. Ma se possiamo concordare con Latour nell'attribuire alla tecnologia un ruolo attivo nei processi di associazione e ri-associazione delle realtà sociali,[700] le tante intersezioni tra continuità e innovazione — tra «modern records» e «maverick methods» —[701] incontrate in questo e negli altri casi, certificano contro ogni tentazione deterministica la centralità dell'*agency* umana.

[700] Latour, B. (2005), *Reassembling the Social*, cit.
[701] Il riferimento è ancora a Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods*, cit.

Conclusioni (a mo' di *bonus track*)

Per una storia orale della discografia italiana

Ho aperto questo lavoro ricordando il programma *33 giri – Italian Masters*, meritevole se non altro di aver portato agli occhi e alle orecchie del pubblico televisivo ciò che della realizzazione di un disco resta solitamente nascosto: il laboratorio in cui esso prende forma, i retroscena della sua elaborazione, i materiali provvisori scartati dal missaggio finale. Tracce rimaste in *mute* ma ancora in memoria, come le voci dei tanti attori protagonisti di quelle creazioni collettive, in attesa di essere riproposte all'ascolto.

Restituire volume alla loro coralità ha fatto più volte emergere l'idea di una possibile storia sociale della discografia italiana, ricostruita dall'interno, se non proprio dal basso, capace perciò di restituire i processi e le relazioni quotidiane che hanno dato forma a un patrimonio culturale condiviso. Per la loro risonanza all'interno di questa ricerca e per le aperture che suggeriscono, tali voci indicano un orizzonte metodologico in cui si congiungono etnografia e storia orale.[702] Da un lato si avverte l'esigenza di considerare lo studio di registrazione come luogo cruciale di produzione di senso e di includere «this part of the popular music production chain (and perhaps not only that of popular music) as a fundamental step in the production of meaning attached to records».[703] Dall'altro lato, la natura retrospettiva di questo sguardo, la conseguente impossibilità di inserirsi direttamente nei flussi di lavoro e il carattere intenzionale delle testimonianze — udibili perché sollecitate dalla ricerca — richiamano le coordinate della storia orale, «ricostruzione storiografica basata

[702] Un ottimo punto di partenza per lo studio delle metodologie della storia orale è offerto da: Contini, G. e Martini, A. (1993), *Verba manent. L'uso delle fonti orali per la storia contemporane*a, Roma, NIS, 1993; Casellato, A. (2016), "Il mestiere della storia orale. Stato dell'arte e buone pratiche", *Archivio Trentino*, 1, 75-102; Portelli, A. (2018), *Storie orali*, Roma, Donzelli Editore. Per una panoramica storica sulla disciplina, si rimanda inoltre a: Bonomo, B. (2013), *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica*, Roma, Carocci, pp. 43-82. Si veda, infine, il sito dell'AISO, Associazione Italiana di Storia Orale: https://www.aisoitalia.org/ (ultimo accesso 29 agosto 2025).

[703] Bratus, A. (2024), "Making Tracks as a Recursive Problem-Solving Process", cit., p. 30.

(anche) su fonti orali, cioè su racconti e memorie personali raccolti attraverso la realizzazione di interviste».[704]

Come in musica, la pratica dell'ascolto si è rivelata indispensabile anche per i tanti incontri personali su cui si fonda questo studio, rendendo la loro dimensione pienamente dialogica. L'intervista, del resto, non è mai una trasmissione lineare di informazioni, ma piuttosto un campo di forza in cui il narratore e il ricercatore agiscono con schemi diversi, talvolta divergenti. Non di rado l'incontro, complice il continuo confronto tra le varie testimonianze, ha prodotto piccole trasformazioni della memoria, innescando processi di autoriflessione che in alcuni casi hanno contribuito a fare del testimone un biografo di se stesso. È quanto accaduto con Ellade Bandini e Massimo Moriconi, due musicisti estremamente connessi dai loro percorsi professionali, con i quali io stesso ho potuto intessere rapporti più stretti rispetto agli altri interlocutori: entrambi hanno dato avvio alle rispettive autobiografie a seguito delle nostre conversazioni, chiedendomi di collaborare nella raccolta e nella sistemazione delle loro memorie.[705] Questi e altri momenti[706] hanno confermato, se mai ce ne fosse bisogno, l'importanza di una relazione tra intervistatore e intervistato che vada ben oltre il momento di interlocuzione; hanno altresì mostrato la centralità dei soggetti in grado di fare da ponte tra i nodi di una rete in cui lo stesso ricercatore deve cercare di immergersi.[707]

D'altro canto non sono mancate interazioni più complesse, con quei testimoni che si sono mostrati sorpresi dal tema della ricerca, quando non perplessi riguardo il loro coinvolgimento personale. C'è chi ha chiesto — più o meno categoricamente — di evitare la registrazione in video; altri hanno scelto legittimi momenti di conversazione *off record*, durante i quali hanno potuto condividere storie e opinioni non meno preziose di quelle pubblicate su queste pagine. Un solo soggetto ha gentilmente rifiutato l'incontro, esprimendo il desiderio di recidere ogni legame con il mondo della produzione discografica e motivando così il proprio diniego: «La mia esperienza credo sia ormai fuori tempo, uno dei tanti motivi per cui oggigiorno non la reputo interessante». È uno di quei casi in cui anche un'intervista non realizzata può dare informazioni significative.

---

[704] Bonomo, B. (2013), *Voci della memoria*, cit., p. 13.
[705] Per il batterista ferrarese, è di prossima uscita *L'Elliade. Vita epica di un batterista*, Roma, Arcana.
[706] Preziosissima, soprattutto durante il primo anno di lavoro, la mia partecipazione al gruppo di ricerca DALM (Dialogic Approaches to Living Music), in seno al Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona.
[707] Colgo l'occasione per sottolineare il ruolo del professor Alessandro Bratus come mediatore nell'incontro con alcuni intervistati. In particolare, con Natale Massara si è avuta una conversazione a tre impostata da subito alla massima fiducia e disponibilità.

Da questa trama di memorie prende forma un racconto che si dipana nell'intersezione tra pubblico e privato, tra referenzialità dei fatti e necessità di autonarrazione, talvolta persino di costruzione identitaria, specie per quei soggetti che più raramente trovano spazio nelle ricostruzioni storiografiche e nelle cronache di settore. Inevitabilmente soggettivi, i loro ricordi alimentano la memoria collettiva: non soltanto resoconti di eventi e pratiche legate allo studio di registrazione, ma anche costruzione di reputazioni, trasmissione di saperi professionali, consolidamento di identità condivise ben oltre le pareti insonorizzate delle sale d'incisione. In questa prospettiva l'uso delle fonti orali non si limita a colmare le lacune di quelle bibliografiche, ma diventa piuttosto uno strumento privilegiato per comprendere come la visione personale dei narratori possa inquadrare processi sociali più ampi e come la stessa ricerca finisca per regolare il rapporto tra chi racconta e chi ascolta. È proprio la tensione tra memoria e storia, tra narrazione e interpretazione, a rendere tali fonti imprescindibili per restituire dall'interno le dinamiche dei mondi musicali qui esplorati.

Un'altra tensione da tenere ben presente è quella tra la registrazione dell'intervista (in formato audio e/o video) e la sua trascrizione, processo che trasforma materiali audiovisivi in testo scritto, quindi in una rappresentazione del dialogo secondo logiche e grammatiche diverse da quest'ultimo, con inevitabile effetto trasformativo: «Pretendere che la trascrizione possa sostituire il documento originale ai fini di un'analisi scientifica è come pensare di poter fare storia dell'arte solo sulle fotografie, o critica letteraria solo sulle traduzioni».[708] Di questo si è ovviamente tenuto conto nella restituzione delle testimonianze, bilanciando per quanto possibile la fedeltà alla "performance orale"[709] con gli interventi necessari per assicurarne un'adeguata leggibilità. Un'operazione di trasparenza che è essa stessa una forma di fedeltà. Resta tuttavia indispensabile mettere a disposizione del lettore i documenti originali, non solo per la gran mole di contenuti rimasti fuori dal testo per mere ragioni di spazio, ma soprattutto perché non diventino anch'essi tracce nascoste o ancor peggio silenziate.[710]

Per l'approfondimento di alcuni temi comuni, l'incrocio di differenti memorie e versioni alternative ha dato modo di verificare non tanto l'attendibilità — nel senso di aderenza ai fatti — quanto la varietà delle diverse posizioni, nelle quali si rispecchia l'importanza delle reti sociali e del loro capitale simbolico. Citando ancora Portelli, il valore aggiunto delle fonti orali risiede «nella loro capacità di informarci, più ancora che sugli avvenimenti, sul loro significato. [...] Non solo sui fatti, ma su quello che essi hanno voluto dire per chi li ha vissuti

[708] Portelli, A. (2018), *Storie orali*, Roma, Donzelli Editore, p. 1.
[709] *Ibidem.*
[710] Le registrazioni integrali delle interviste sono disponibili, su richiesta, al seguente link: https://gofile.me/5K6Sa/HDJ6iaKvu

e li racconta».[711] Nello sguardo su ciò che è stato si riflette ciò che avrebbe potuto essere. In tale complessa dinamica non va mai dimenticata la distanza temporale rispetto agli oggetti della ricerca: ammesso che questi possano considerarsi immutabili, non è così per la loro memoria. I ricordi risentono immancabilmente dei processi storici successivi, ragion per cui «con le fonti orali non si tratta solo o tanto di ricostruire i fatti attraverso il testimone e la sua memoria, ma di analizzare anche e soprattutto i processi di trasformazione della memoria».[712]

Quest'ultima reagisce in maniera sempre cangiante, anche quando il resoconto appare reiterato rispetto a precedenti testimonianze rilasciate dal medesimo soggetto: nei vari casi in cui è stato possibile proseguire il confronto si è potuto constatare come uno stesso argomento possa essere trattato con registri e profondità variabili, proprio come una performance che attualizza un testo, producendo storia mentre la racconta. Curiosamente, ciò che Contini osserva in merito alle società rurali in via di scomparsa risuona nei toni con cui questa particolare stagione di produzione musicale viene narrata da molti suoi testimoni, tra nostalgia e consapevolezza: «Quando si tratti di mondi vicini alla sparizione come il mondo contadino, le persone hanno spesso la percezione dell'importanza della realtà che hanno vissuto».[713] Sarà così anche per i protagonisti dell'epoca digitale?

Transizioni e ibridità

La domanda rimette in gioco la concezione della tecnologia come *gatekeeper*, filtro all'ingresso per un campo esteso nel tempo ma circoscritto nella pratica. Se in epoca analogica lo studio di registrazione rappresenta uno spazio altamente specializzato, accessibile solo tramite una fitta rete di relazioni professionali, il digitale e l'*home recording* — teste d'ariete di una più complessa ristrutturazione dell'industria discografica globale — hanno contribuito a cambiare le carte in tavola. Le barriere non sono state abbattute ma si sono certamente abbassate. Forse, più semplicemente, è stato possibile aggirarle, decentralizzando la produzione e mettendo in discussione il monopolio degli spazi professionali.

[711] Portelli, A. (2018), *Storie orali*, cit., p. 4.
[712] Contini, G. (2003), "Il problema storiografico delle fonti orali e il ruolo dell'intervistatore", *Archivi per la storia. Rivista dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana*, gennaio-giugno 2003, Modena, Mucchi Editore, p. 24.
[713] Ivi, p. 30.

Le reti sociali che ruotano attorno a questi ultimi si ridefiniscono di conseguenza: smantellati i tradizionali circuiti di turnisti e produttori, emergono nuove categorie professionali (lo stesso termine "produttore" assume nuovi significati applicandosi a figure dalle funzionalità mutevoli). Né spariscono i mondi musicali: plasmati da modalità di collaborazione sempre più a distanza, essi ruotano su assi per lo più virtuali, senza che ciò annulli la rilevanza di quelle proprietà su cui si è basata l'analisi di rete qui esposta. Ne consegue che sarebbe assolutamente interessante applicare anche alla produzione discografica del XXI secolo le metodologie adottate per quella precedente, anche per testarne l'efficacia.

Ci si guardi bene dal generare nuove opposizioni binarie. Il percorso tracciato in queste pagine ha cercato di sottolineare come il confronto tra analogico e digitale non vada letto semplicemente in termini di avvicendamento tra regimi tecnologici, ma piuttosto come una transizione complessa che ridisegna i confini stessi della produzione discografica, del lavoro in studio e delle forme di legittimazione estetica. L'analogico ha rappresentato per decenni un sistema di continuità materiale, fondato su supporti fisici la cui scarsità e la cui "resistenza" sono parte integrante del processo creativo: il nastro magnetico come deposito fragile ma tangibile di idee musicali; lo studio di registrazione come spazio sociale e relazionale in cui si sedimentano pratiche, competenze e gerarchie; la centralità del gesto corporeo — su corde, tasti o cursori — come misura concreta dell'agentività umana. Con l'avvento del digitale questi codici non scompaiono ma vengono rielaborati all'interno di un nuovo paradigma. La possibilità di manipolare il suono con estrema flessibilità, di moltiplicare le tracce senza i vincoli imposti dal supporto fisico, di intervenire in post-produzione fino a ridefinire radicalmente l'identità stessa della performance, ha aperto scenari di sperimentazione inattesi e pressoché illimitati.

Nel ripercorrere questo passaggio, le voci dei protagonisti rivelano sentimenti discordanti. Possibile, e naturale, pensare quanto essi siano influenzati dall'età, dal ruolo, dal successo avuto in passato e dell'attuale *status* professionale. Spesso le parole sono segnate dalla sensazione di aver perduto per sempre quel contatto considerato "autentico" con la pratica performativa e con gli stessi spazi tipici dell'epoca analogica:

> Entrare in studio, in tutte le occasioni, dalla prima all'ultima, è sempre stato come entrare in un tempio: c'era un rispetto assoluto, e poi l'odore stesso delle macchine, degli strumenti acustici, creava un'atmosfera magica. Nasceva tutto da zero, oggi è molto diverso, non ha niente a che vedere con gli studi di allora, con quelle apparecchiature costosissime.[714]

[714] Pietro Pellegrini, intervista personale, 15 gennaio 2022.

> Lo studio di registrazione era una fornace, un punto dove l'artista dava la traccia, spiegava cosa voleva dire in quel brano e indicava ai musicisti quello che lui voleva tirare fuori, il suo obiettivo finale. E poi ognuno di loro andava, lo seguiva, provavano, suonavano, si riunivano, riascoltavano, parlavano, e piano piano prendeva forma questo brano. [...] Quando andavo negli *home studios* a mixare, sentivo dei suoni… Mi mettevo le mani nei capelli, perdevo più tempo a cercare di renderli interessanti che non a mixare.[715]

> Lavorando in analogico, se durante il brano uno sbagliava bisognava ripetere tutto da capo, quindi bisognava arrivare molto preparati, cosa che noi facevamo per poter registrare la base tutti insieme su cui poi mettere i vari strumenti, i solisti. [...] Diversamente da oggi, che con il digitale si fa tutto in modo più veloce, anche magari falsato, in qualche modo. Allora, o lo facevi tu o non lo facevi.[716]

> Io non ho mai avuto molta simpatia per i dischi che si fanno pezzettino per pezzettino. Per me la band è sempre stata la musica, senza una band è meglio che sia uno solo. Cioè, una chitarra e una voce possono dare tantissimo; un arrangiamento fatto in due mesi, ecco, mi sembra un pericolo, sempre. Mentre io, con una band, *one, two, three, four* e partivamo, era una cosa emozionantissima, era una cosa bellissima. E secondo me vera, perché non c'erano finte, ecco, sul disco ognuno dava quello che sapeva dare.[717]

Lo stesso passaggio tra le due epoche tecnologiche non viene mai legato a un momento preciso e definitivo, bensì rievocato come un difficile processo di distacco da una *comfort zone* per adeguarsi a una conversione sempre più inevitabile:

> Mi ricordo ancora quando il digitale, da parte mia almeno, veniva guardato con sospetto, perché eravamo abituati al nastro magnetico. Eravamo a cavallo… prima del Duemila. [...] Io mi ricordo che verso la fine degli anni Novanta avevamo una scatoletta che si chiamava *Sound Tools*, su cui si poteva registrare, aveva un po' le caratteristiche del *Pro Tools* di oggi. E mi ricordo che però, ogni tanto, le cose registrate scomparivano, perché… boh? Si cancellava qualcosa [ride], succedeva qualcosa. Io non ho mai saputo perché il nastro magnetico registri i suoni, non me lo sono mai chiesto, perché preferisco pensare alla musica come qualcosa di più totale, più spirituale. Però mi sono abituato fin da ragazzo a vedere i nastri magnetici, quello mi dà l'idea di qualcosa che non si cancella. Si cancella se tu sbagli, è successo qualche volta che per errore qualcuno abbia cancellato completamente dei nastri, però comunque se non lo fai

[715] Piero Bravin, intervista personale, 25 settembre 2023.
[716] Lino Vairetti, intervista personale, 22 luglio 2025.
[717] Ron, intervista personale, 13 giugno 2024.

> volutamente, lì registri e la musica rimane. E invece nel giro di pochissimi anni, perché stiamo parlando di due-tre anni, le cose sono cambiate totalmente.[718]

La maggior parte dei protagonisti condivide un simile sguardo nostalgico, rimpiangendo la scomparsa di quel mondo. Indicativo il fatto che a prendere le difese dell'*home recording* sia un jazzista, meno legato degli altri al lavoro in studio, del quale ha già lamentato gli ancor più stringenti filtri d'accesso per il suo genere musicale d'elezione:[719]

> Adesso che cosa può accadere? Che ti spediscono una cosa e tu ci metti il pianoforte sopra. Ecco, per esempio Gegè Telesforo mi ha spedito un brano, me l'ha spedito a casa e devo dire che è stato molto interessante perché io quel brano là non l'ho dovuto fare nel giro di due ore. [...] Il lavoro del musicista in sala di incisione è molto stressante perché tu alla fine devi produrre, non devi sbagliare, se in un'esecuzione magari gli altri non sbagliano e tu fai casino, tu rovini l'esecuzione anche degli altri. È una cosa psicologica, infatti si dice che molti musicisti professionisti in quell'ambito hanno problemi digestivi, gastriti e cose varie perché è uno stress molto concentrato. Quindi adesso se ti spediscono delle cose a casa c'è questa opportunità che non è sbagliata. [...] Da casa con la calma, l'attimo che vuoi, senza il giudizio di nessuno, da solo, tu sovrincidi, riascolti, [...] diventa un lavoro di cesello nel quale tu scrivi il tuo arrangiamento e quindi scegli le tue note, [...] quindi diventi l'arrangiatore. [...] Devo dire che ho ottenuto dei risultati ottimi in questo modo, scavalcando i problemi che ti derivano appunto dal fatto che quando tu sei in uno studio che costa mille euro al giorno devi comunque produrre, anche velocemente.[720]

In un verso o nell'altro, esaminate in parallelo agli oggetti sonori e alle pratiche sociali che portano alla loro realizzazione, le voci dei testimoni permettono di mettere in discussione — seppur, direi, in controluce — ogni lettura deterministica della tecnologia. Come osserva Bennett in riferimento al panorama discografico degli anni Ottanta, «commercially successful records of the era were not all made using the then latest technologies nor did commercial record production comfortably align with the rate of technological development»;[721] viceversa, «some past recording technologies are lauded, iconicized and routinely applied to contemporary recording sessions. [...] By the 1990s, technologies that were by then considered 'vintage' were routinely applied to commercial recording sessions».[722]

[718] Lucio Fabbri, intervista personale, 7 febbraio 2023.
[719] Si veda la sua testimonianza a p. 132.
[720] Danilo Rea, intervista personale, 15 febbraio 2025.
[721] Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods*, cit., p. 37.
[722] Ivi, p. 69.

Tali osservazioni trovano riscontro diretto anche in queste pagine, nelle quali si è cercato di mettere in luce l'approccio ibrido e artigianale spesso privilegiato da artisti, musicisti e ingegneri del suono. Lo si scorge in trasparenza negli esperimenti di Lucio Battisti nel "cinema dei preti" della Ricordi, nelle «sequenze suonate a mano» sui primi campionatori,[723] nell'uso congiunto di microfoni vintage e banchi digitali per registrare la voce di Mina. I processi di produzione discografica non dovrebbero essere considerati come una progressione tecnologica lineare, ma piuttosto come una complessa interazione tra valori culturali, preferenze estetiche e pratiche lavorative. È la pratica, situata in uno specifico contesto culturale, professionale ed economico, a trasformare le tecnologie in strumenti dotati di significato. Analogici o digitali che siano, essi agiscono sempre come parte di un assemblaggio socio-tecnico in costante ridefinizione; nondimeno, "abilitano"[724] pratiche e scelte creative, attraverso un'*agency* materiale[725] che contribuisce alle decisioni concrete cristallizate nell'artefatto discografico. Gli attori della produzione in studio, a loro volta, li interpretano e li sperimentano; non di rado, ne sovvertono le potenzialità. Anche nella memoria dei testimoni, il timone della macchina resta nelle loro mani.

This must be the place

Se la produzione discografica è stata indagata come rete di relazioni, l'analisi dei suoi spazi di insediamento rivela un ulteriore livello di complessità e reclama nuove metodologie, a partire da quelle della geografia urbana.[726] Un nuovo mutamento di prospettiva che consente di inquadrare la musica — all'interno di un quadro più ampio di forze sociali — sia come parte della spazializzazione delle relazioni umane, sia come sua conseguenza. All'interno

[723] Cfr. Fio Zanotti, p. 237.
[724] Il verbo *to enable* è costantemente associato alle diverse tecnologie di studio in Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods*, cit.
[725] Gell, A. (1998), *Art and Agency*, cit.; Pels, D., Hetherington, K. e Vandenberghe, F. (2002), "The Status of the Object", cit.; Latour, B. (2005), *Reassembling the Social*, cit.; Verbeek, P.P. (2005), *What Things Do*, cit.; Burtscher, A. *et al.* (a cura di) (2009), *Biografie di oggetti, storie di cose,* cit.; Shove, E., Pantzar, M. e Watson, M. (2012), *The Dynamics of Social Practice*, cit.; Volonté, P. (2017), "Il contributo dell'Actor-Network Theory alla discussione sull'agency degli oggetti", cit.
[726] Per le cui applicazioni in campo musicale si rimanda a: Swiss, T., Sloop, J. e Herman, A. (a cura di) (1998), *Mapping the Beat*, cit.; Whiteley, S., Bennett, A. e Hawkins, S. (a cura di) (2004), *Music, Space, and Place*, cit.; Leyshon, A., Matless, D. e Revill, G. (a cura di) (1998), *The Place of Music*, cit.; Connell, J. e Gibson, C. (2002), *Soundtracks: Popular Music, Identity, and Place*, cit.; Krims, A. (2007), *Music and Urban Geography*, cit; Cohen, S. (2012), "Live Music and Urban Landscape: Mapping the Beat in Liverpool", *Social Semiotics*, 22(5), 587-603.

delle dinamiche di rete su cui ci si è a lungo soffermati, le città non sono mai sfondi neutri, influendo anch'esse nella configurazione dei *network* e delle loro pratiche musicali. Ognuno dei poli produttivi — Milano, Roma, Bologna, ma anche centri relativamente minori come Napoli, Firenze o Torino — ha storicamente elaborato una propria costellazione di studi, etichette, professionalità, dando vita a specifici mondi musicali, pur sistemicamente compresi nel più ampio *music world* nazionale secondo il principio di olarchia.[727] Le città funzionano come incubatori di creatività ma altresì come dispositivi di selezione: nel concentrare risorse e opportunità lasciano spesso ai margini periferie e province, generando migrazioni artistiche verso i centri di produzione.

Sono due i piani complementari su cui si incontrano musica e città. Da un lato la prima rappresenta la seconda, contribuendo alla costruzione di un *urban ethos* collettivo, inteso non come rappresentazione particolare della città, ma piuttosto come un insieme di possibilità, «always having discernable limits as well as common practices. It is not a picture of how life is in any particular city. Instead, it distills publicly disseminated notions of how cities are generally».[728] Un immaginario, diffuso in larga parte attraverso i media, che può certamente plasmare le rappresentazioni di alcune città particolari. Dall'altro lato, la musica è essa stessa plasmata dalle pratiche delle reti sociali urbane, che ne definiscono possibilità di produzione, circolazione e consumo all'interno dei rispettivi ecosistemi:

> Production, in a Marxist sense, does not simply occur at the workplace, or even simply in some sort of life cycle consisting of work, sustenance, and reproduction; rather, it can be taken as a sum of human activity, all of which, of course, has to be produced, and reproduced, at all times. So music both represents the city under changing regimes of accumulation and also functions within the developing spatial practices of new urban working populations. Thus an adequate approach to music and urban geography must be partially hermeneutic and partially music-analytical, in the latter being flexible enough to capture what it is about music that may be symptomatic (which may or may not involve pitch).[729]

Un'ennesima dicotomia teorica affiora dalla letteratura sul rapporto tra musica e geografia urbana, contrapponendo *space* e *place*. Lo spazio è letto come forza astratta e coercitiva, legata ai processi di globalizzazione e omogeneizzazione capitalistica; il luogo (*place*) diventa a sua volta sfera di resistenza e riappropriazione, nella quale le comunità

[727] Si veda ancora Koestler, A. (1975), *The Ghost in the Machine,* cit.
[728] Krims, A. (2007), *Music and Urban Geography*, cit., p. 7.
[729] Ivi, p. xxxviii.

ricostruiscono identità, significati e legami simbolici con i propri contesti locali: «The struggle for place in the concrete is a struggle against power and the hegemony of abstractions».[730] In questa prospettiva, il luogo si fa modello di una creatività liberatoria in opposizione alle pressioni uniformanti dello spazio. Questi due blocchi concettuali, già in passato discussi nell'ambito della geografia culturale,[731] si mostrano tuttavia sempre più porosi: nel momento in cui le politiche di accumulazione capitalistica trasformano lo spazio urbano, esse producono di riflesso luoghi dotati di valore simbolico e identitario. Osservati in una simile prospettiva, gli studi di registrazione si pongono a cavallo della soglia: da un lato rispondono a logiche spaziali sovralocali, legate ai flussi di capitale, alle politiche industriali e alla razionalizzazione tecnica del lavoro culturale. Dall'altro, sono luoghi attraversati da memorie, pratiche, affettività e identità condivise: teatri di negoziazioni estetiche, simboli di appartenenza a un determinato mondo. Un tratto che, apparentemente, viene a mancare nel contesto dell'*home recording*, in cui l'intimità diventa fin troppo esclusiva; almeno, così pare finché non si contestualizzano le relazioni sociali in un altro paradigma sempre più virtuale.

Scalando il campo in ottica globale, del resto, l'intero *music world* italiano assume i tratti di un *place*, un contesto locale che si confronta con le logiche multinazionali dell'industria discografica. Verso le quali la ricerca ha mostrato moti alterni di resistenza e di sudditanza. Già negli anni Sessanta, la dipendenza tecnologica e culturale dall'area anglosassone mostra la forza dello *space*, riflettendosi su una percezione della nostra popular music come antiquata, in ritardo, con malcelato complesso di inferiorità verso i contesti inglesi e americani. Tuttavia, alle sempre più numerose produzioni italiane all'estero si sarebbero presto contrapposti espliciti tentativi di emancipazione e di concorrenza: Stone Castle e Fonoprint fungono anche da veicoli per un nuovo *ethos*, un'immagine dell'Italia lontana dagli stereotipi. «A different Italy full of things», come recita l'articolo con cui lo studio di Carimate annuncia la propria apertura su *Billboard*.[732]

Sul fronte estetico, la stessa scena cantautorale degli anni Settanta, e in altra misura il *progressive* e il *folk*, assumono una funzione di resistenza simbolica contro i dominanti modelli musicali anglosassoni. Ma in generale, dagli anni Ottanta, l'influenza dello *space* sembra farsi più pervasiva, portando molte produzioni italiane ad allinearsi alle logiche internazionali: è ciò che si deduce, ad esempio, quando Renato Cantele fa riferimento alle sonorità di Nik Kershaw e quando Massimiliano Pani si ispira esplicitamente alla *black music*

[730] Dirlik, A. (1998), "Globalisation and the Politics of Place", *Development*, 41(2), 7-13, p. 12.
[731] Lefebvre, H. (1974), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos; Massey, D. (1994), *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press. Si veda inoltre quanto già citato da Krims a p. 108.
[732] *Billboard*, 89(22), 15 gennaio 1977, p. 52.

radiofonica di fine anni Novanta. In quest'ultima fase, subordinazione e resistenza si alternano sulla scena, incarnate dall'opposizione tra *major* e *indie*: l'Italia come *place* non è solo vittima delle forze dello *space* ma le assorbe e le rielabora, trasformando la tensione tra locale e globale in una risorsa di differenziazione culturale.

Nel contesto storico qui analizzato, quindi, le scelte logistiche — registrare a Roma o a Milano, in un grande studio o in una struttura indipendente — non sono mai neutre, ma riflettono risorse economiche, orientamenti stilistici e perfino precise posture politiche. Esse mostrano i segni di quell'emergerenza del *place* che Krims concepisce come un risvolto del più ampio cambiamento nell'ordine spaziale della produzione capitalistica:

> "Space" was supposed to refer to the objective, large-scale and relatively impersonal forces that shape our geographic environment, whereas "place" was supposed to refer to the more intimate, affective localization. But what reality remains in such a distinction, when suddenly the global forces of spatial reorganization demand that cultural products and practices be saturated with the symbolic content of place? In particular, how does one celebrate the affective power of place in popular music, when the spatial forces of global reorganization demand, in many cases, that music be tagged with a presumably "resistant" locality?[733]

La distinzione rischia quindi di collassare di fronte alla trasformazione delle città e dei sistemi produttivi, oltre che dei cambiamenti nelle forme di accumulazione e distribuzione del grande capitale. Un fenomeno, peraltro, storicamente rilevante nello stesso periodo al centro di questa ricerca. La mappatura dei poli di produzione discografica italiani tra 1965 e 1999, in effetti, mostra che la localizzazione non è mai un semplice effetto collaterale dei grandi processi economici, bensì una componente strutturale della rete. Milano, ad esempio, non è solo spazio — centro finanziario e industriale del Paese — ma anche luogo, dotato di un *urban ethos* produttivo riconoscibile: capitale discografica con infrastrutture proprietarie, studi tecnicamente avanzati, etica del lavoro e un sistema di relazioni che facilita l'inserimento di artisti e turnisti nel circuito professionale. Questo capitale simbolico diventa parte integrante del valore del prodotto musicale, ben prima che il marketing culturale faccia della "località" un marchio. Allo stesso modo, Bologna rappresenta dalla seconda metà degli anni Settanta un caso emblematico di come la metamorfosi della rete coincida con un nuovo immaginario culturale legato al territorio: un microcosmo riconoscibile che viene esplicitamente richiamato nelle interviste, quasi a certificarlo con ennesimo riferimento

[733] Krims, A. (2007), *Music and Urban Geography*, cit., pp. 38-39.

all'autenticità. Forse è il caso di parlare di una saturazione simbolica del luogo, non necessariamente in termini di resistenza: piuttosto sembra trattarsi di una convergenza tra logiche di mercato, identità professionale e immaginario urbano, che non può non rinviare al concetto di convenzione.[734]

I casi di studio analizzati mostrano anch'essi come il luogo sia decisivo per la costruzione del significato. Battisti e Mina, a un certo punto della loro parabola artistica, scelgono consapevolmente di ritirarsi dalle scene per concentrare la loro carriera nello studio, trasformandolo da spazio tecnico standardizzato a luogo in cui esercitare il proprio controllo sul processo creativo. In entrambi i casi, il *place* è il risultato di un'operazione strategica di posizionamento all'interno del campo culturale, che non è in contraddizione con le logiche di globalizzazione evocate da Krims. I dati quantitativi dell'analisi di rete confermano ulteriormente questa tendenza: le concentrazioni di legami e la centralità di certi nodi urbani non si dissolvono con l'avanzare del periodo; al contrario si rafforzano segnalando come la localizzazione rimanga una risorsa fondamentale, anche nell'era della crescente mobilità tecnologica e professionale.

In breve, più che celebrare un'idea romantica di *place*, occorre riconoscere che al suo interno le forze globali e le scelte locali convivono e si co-producono reciprocamente. Per cogliere appieno la complessità di questi processi, è auspicabile che la ricerca futura faccia sempre più ricorso ad approcci etnografici comparati. L'*urban ethnomusicology*[735] ha mostrato l'efficacia di osservare le pratiche musicali nei loro contesti urbani concreti, combinando analisi partecipata, interviste e mappatura dei luoghi di produzione e fruizione. Un confronto sistematico tra città italiane e contesti internazionali permetterebbe di verificare quali dinamiche siano specifiche del caso italiano e quali invece rispondano a logiche transnazionali. Allo stesso tempo, un'attenzione micro-urbana ai singoli studi di registrazione potrebbe restituire un'ulteriore e inedita topografia della musica italiana del secondo Novecento. Esaminare nel dettaglio i singoli poli cittadini, magari in epoche delimitate della loro storia, potrebbe essere un passo successivo per mettere meglio a fuoco l'*urban ethos* di ognuno di essi, illuminando di riflesso il modo in cui il *musicking* partecipa agli aspetti più ampi del cambiamento sociale.

---

[734] Si veda la prima esposizione del concetto e la sua distinzione da quello di *habitus*, p. 22-23.

[735] Per una panoramica essenziale sull'etnomusicologia urbana, si vedano: Titon, J. (1992), "Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 36(3), 315-322; Turino, T. (2008), *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press; Reyes, A. (2012), "Urban Ethnomusicology: A Brief History Of An Idea", *Urban People / Lidé města*, 2012, 14(2), 193-206.

E qualcosa rimane…

L'indagine qui condotta ha inteso restituire un quadro della produzione discografica italiana nel periodo in cui la registrazione analogica ha plasmato non solo l'estetica musicale, ma anche le reti professionali e le pratiche di collaborazione che costituiscono il tessuto della creatività in studio. Attraverso l'integrazione di *social network analysis*, mappature geostoriche, modelli sistemici di creatività e indagine etnografica retrospettiva, è stato possibile restituire visibilità a quei mondi musicali in cui gli artefatti fonografici prendono forma. I risultati mettono in luce l'evoluzione della rete discografica nazionale, oscillante tra fasi di espansione e condensazione, e la centralità di alcuni nodi — etichette, studi di registrazione, figure professionali — come intermediari di creatività e circolazione culturale. Emergono inoltre squilibri e disparità strutturali, ad esempio sul piano di genere, che confermano quanto la produzione discografica sia anche uno specchio delle dinamiche di potere della società in cui è immersa.

Rimangono, giocoforza, numerose tracce aperte e meritevoli di future attenzioni. Innanzitutto, ripercorrendo le memorie dei protagonisti, colpisce il loro vissuto professionale come lavoratori dell'industria discografica. Le cinquanta interviste condotte hanno avuto spesso occasione di toccare questioni salariali,[736] di organizzazione del lavoro in studio — i famosi turni orari da cui il termine "turnista" — e di inquadramento sindacale dei vari operatori.[737] Questioni che non mancano di toccare tasti dolenti, riattivando frizioni tra le

[736] Sulle paghe per i turnisti il discorso meriterebbe un approfondimento sistematico, in modo da completare i dati parziali ottenuti dalle interviste. Gianni Dall'Aglio (15 novembre 2023) ricorda: «Quando è nato il Clan, ogni incisione c'era la tariffa del sindacato milanese, che era una tariffa standard, andava a tre ore. Per tre ore tu prendevi una paga, superata la terza ora avevi un extra, c'era un'eccedenza nella notturna. Ora per noi tutto questo non contava, perché essendo dentro il Clan noi prendevamo una paga. Mariano [Detto] ci aveva detto: "Ok, io vi faccio lavorare tanto, però dovete farmi degli sconti". Allora, fai conto, se la paga era ventimila lire per tre ore, allora, noi prendevamo 10 mila lire. Però facevamo un turno la mattina, il turno alla sera e il turno al pomeriggio, per cui prendevamo 30 mila lire e mio padre in quel tempo prendeva 50 mila lire al mese». Silvano Chimenti (8 gennaio 2022), storico turnista RCA, riferisce della situazione negli studi di via Tiburtina a fine anni Sessanta: «Alla RCA le prime paghe erano di 8-9 mila lire a turno. Ogni turno era di tre ore, dalle 9 alle 12 e così via. Questo fino ai primi anni Settanta, poi ci furono aumenti perché nel frattempo arrivò Antonio Ferrelli, che era un socio dell'Unione Musicisti di Roma. Arrivammo a fine anni Settanta a 30-40 mila, poi a metà anni Ottanta 100 mila lire lorde presso l'UMR. Facendo due o tre turni, quando eri nella lista di quelli nominati… il lavoro era tanto, cambiavo macchina ogni quattro mesi!».

[737] Piero Bravin, intervista personale, 25 settembre 2023: «Addirittura io come fonico nel 1968 ho dovuto fare in un anno 165 giorni di sciopero perché erano i metalmeccanici a scioperare. Noi eravamo configurati metalmeccanici perché la branca maggiore della discografia era lo stampaggio dei dischi, ed era fonomeccanica».

varie categorie di professionisti e pervenendo raramente a prese di posizione condivise.[738] In attesa di prossime ricerche su questo tema specifico, le dichiarazioni fin qui raccolte richiamano l'attenzione sul funzionamento generale di un'industria culturale all'epoca fiorente, sulla necessità di sane interazioni con la rete e sul rapporto tra arte e capitale:

> Una volta i contratti erano di tre album. Quindi l'industria non ti lasciava libero di arricchirti subito ma si prendeva il tempo per accompagnarti e farti crescere e quindi tutti noi quando abbiamo cominciato la lotta era avere un contratto solo di tre album. Se no l'industria ti faceva fare dei contratti 3+2, cioè tutta la carriera, senza darti la possibilità di sfruttare il successo: eri sempre una loro proprietà. Negli anni Ottanta poi la cosa è cambiata. Sai che c'è questo detto nel mondo della musica: il primo album si capisce chi sarai, il secondo è meglio passare al terzo, in genere il secondo fa schifo. È vero, se ci pensi. Nel secondo, se nel primo hai avuto un po' di successo, fai i sogni nel cassetto, che era meglio se nel cassetto ci restavano, perché di solito sono idee del cazzo. Poi diventi presuntuoso abbastanza da pensare di poter fare le cose da solo senza ascoltare gli altri. Poi arriva il terzo che nel frattempo hai avuto tempo di crescere, di misurare gli errori, avere bravi collaboratori e produttore. Però adesso fanno contratti per un singolo, se non va bene ciccia, se va bene altri due singoli. [...] Era il mondo di una volta, i turnisti erano pagati poco e in più c'erano i caporali, che portavano i turnisti e gli prendevano il 50% dei soldi. Il compenso dei turnisti, allora era di 4200 lire all'ora, con un minimo di tre ore, a fine anni Sessanta inizio Settanta, però c'erano alcuni produttori, di cui non farò il nome, che chiamavano i turnisti e da loro si facevano dare il 50%. Però erano anche tempi in cui, nel '69, quando suonavo al night, la mia paga per cinque o sei ore di lavoro al giorno era di 9000 lire se andava male, 12 mila se andava bene. Campavi però dovevi pagare le rate degli strumenti. E dietro c'era un caporalato, fatto da un'industria che vendeva centinaia di migliaia di copie. [...] Poi gli anni Ottanta sono stati gli anni della ricchezza di chi faceva musica. In Italia in realtà i soldi veri si facevano durante le serate, perché l'80% erano in nero… erano feste di piazza, pagate dai comitati di quartiere, coi soldi in busta di plastica… ma questo per tutti, era così.[739]

[738] Claudio Bazzari, intervista personale, 23 novembre 2023: «Una lotta sindacale che però ha fruttato esattamente il contrario di quello che volevamo ottenere, era il fatto di fare delle sovrapposizioni sui brani. Io magari facevo la chitarra acustica e poi mi dicevano, adesso fai l'elettrica che arpeggia o che appoggia, o devi fare il solo. E allora si diceva, ma scusa, se vogliono due chitarre che chiamino due chitarristi e paghino due turni. Però cosa succedeva? Noi gli abbiamo detto chiami due chitarristi, se no se vuoi fare la sovrapposizione allo stesso chitarrista gli paghi due turni. E quindi il risultato è che poi l'arrangiatore preferiva avere solo te perché sapeva che suonavi bene l'acustica e l'elettrica e quindi noi chitarristi venivamo odiati da tutti, prendevamo sempre il doppio turno perché [...] facevamo la sovrapposizione. Quindi non era sfociata in quello che volevamo noi, cioè chitarra al lavoro, la persona in più».

[739] Mauro Pagani, intervista personale, 11 febbraio 2021.

Altrettanto necessario sarebbe integrare l'approfondimento sulle condizioni lavorative e salariali con le questioni di genere, su cui l'indagine delle reti ha potuto soltanto aprire uno spiraglio, indicando la natura endemica di certe disparità attraverso il confronto con i dati relativi alla situazione attuale. Conforta il fatto che, anche in Italia, certi meccanismi di esclusione e di iniquità economica stiano ricevendo un sempre più accurato monitoraggio, capace di portare a galla le dinamiche interne all'industria musicale.[740] Altre disparità, visibili dalla cartografia diacronica degli studi di registrazione, vanno ad alimentare gli storici conflitti sociali tra nord e sud, centro e periferia. Per saggiarne la portata, sarebbe certamente utile ampliare il *corpus* da cui è partita questa ricerca, allargando il campo oltre i territori del *mainstream* e ipotizzando nuovi criteri di rappresentatività affinché si profilino ulteriori reti.

Restano poi in sospeso decine di storie personali, tutte degne di ascolto e lettura. Altre voci soggettive e memorie da riattivare su 35 anni di produzione musicale e di storia sociale nazionale. Altri testimoni desiderosi di condividere i momenti e gli incontri che per ognuno di loro hanno aperto le porte dello studio di registrazione; le relazioni con gli altri protagonisti della stessa avventura; i confronti con gli artisti durante la realizzazione di album destinati a restare nella storia; la consapevolezza di aver vissuto una stagione resa immortale non solo dai solchi di un vinile; i sogni realizzati e quelli incompiuti. Nel frattempo, la speranza è di aver ricomposto un quadro che non si limiti a rappresentare un panorama immobile né a fotografare una parabola storica, ma che sia anzi in grado di restare in movimento, facendo il pendolo tra dati quantitativi e testimonianze qualitative, spazio urbano e memoria professionale, *agency* umana e *affordance* materiale. Restituire l'idea di un processo corale e storicamente situato è l'unico modo per superare le opposizioni binarie, le storicizzazioni lineari, le letture idealizzate della creatività e della produzione artistica. Di fronte alla perpetua trasformazione delle pratiche produttive, questo studio invita a leggere nella loro storia non un capitolo chiuso ma una continua riscrittura da ripensare e aggiornare alla luce delle attuali possibilità tecnologiche, sociali e culturali.

Non è che l'ennesima traccia aperta, un'eco del passato che continua a risuonare. D'altronde, è quanto accade da sempre alla musica registrata, che è per sua natura processo più che oggetto. Ogni disco — ci si consenta di chiamarlo ancora così — è al tempo stesso archivio e promessa: conserva ciò che è stato, ma racchiude in sé il riverbero di quel che ancora può accadere.

---

[740] Micalizzi, A. (2021), *Women in music. Analisi socio-culturale del gender gap nell'industria musicale*, Milano, Franco Angeli; Paraciani, R. (2023), "No Country for Women. Women Working in the Italian Music Industry", *Italian Sociological Review*, 13(2), 243-262.

Bibliografia

Amabile, T. (1983), *The Social Psychology of Creativity*, New York, Springer-Verlag.

Amabile, T. (1996), *Creativity in Context*, Boulder, Westview Press.

Amabile, T. (2001), "Beyond Talent: John Irving and the Passionate Craft of Creativity", *American Psychologist*, 56(4), 333–336.

Assante, E. (2023), *Lucio Battisti*, Milano, Mondadori.

Auslander, P. (1999), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London-New York, Routledge.

Bailin, S. (1988), *Achieving Extraordinary Ends: An Essay on Creativity*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.

Barabási, A.L. (2003), *Linked*, New York, Plume.

Barra, L. (2024), "Mille luci su Mina, mille luci su Mina! Doppia conduzione e voce solista in Milleluci", in Muggeo, G., Rigola, G. e Tomatis, J. (a cura di), *Mina. La voce del silenzio: presenza e assenza di un'icona pop*, ebook, Milano, Il Saggiatore, pp. 347-366.

Barker, H. e Taylor, Y. (2007), *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, New York-London, Norton.

Barthes, R. (1988), "La morte dell'autore", in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 51-56.

Bastian, M., Heymann, S., e Jacomy, M. (2009), "Gephi: An Open Source Software for Exploring and Manipulating Networks", *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media*, 3(1), 361-362. https://doi.org/10.1609/icwsm.v3i1.13937 (ultimo accesso 22.09.2023).

Bastick, T. (1982), *Intuition: How We Think and Act*, Chichester UK, John Wiley and Sons.

Bates, E. (2012), "What Studios Do", *Journal on the Art of Record Production*, 7. http://arpjournal.com/content/issue-5 (ultimo accesso 16 giugno 2024).

Bates, E. (2013), "Popular Music Studies and the Problems of Sound, Society and Method", *IASPM Journal*, 3(2), 15-32. https://doi.org/10.5429/613 (ultimo accesso 4 luglio 2025).

Bates, E. (2016), *Digital Tradition: Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*, New York, Oxford University Press.

Bayton, M. (1990), "How Women Become Musicians", in Frith, S. e Goodwin, A. (a cura di), *On Record*, New York, Pantheon.

Bayton, M. (2006), "Women Making Music: Some Material Constraints", in Bennett, A., Shank, B. e Toynbee, J. (a cura di), *The Popular Music Studies Reader*, London-New York, Routledge.

Bazin, A. (1957), "De la politique des auteurs", *Cahiers du Cinéma*, 70, aprile 1957, 2-11.

Becker, H.S. (1974). "Art as Collective Action", *American Sociological Review*, 39(6), 767–776.

Becker, H.S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.

Becker, M. (2007), *C'era una volta la RCA. Conversazioni con Lilli Greco*, Roma, Coniglio Editore.

Bennett, A. (1999), "Subcultures or Neo-Tribes?", *Sociology*, 33(3), 599-617.

Bennett, A. e Peterson, R. (2004), *Music Scenes*, Nashville, Vanderbilt University Press.

Bennett, J. (2011), "Collaborative Songwriting: The Ontology of Negotiated Creativity in Popular Music Studio Practice', *Journal on the Art of Record Production*, 5.

Bennett, J. (2012), "Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams", in Collins, D. (a cura di), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, Farnham, Ashgate, 139-169.

Bennett, S. (2018), *Modern Records, Maverick Methods: Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*, New York-London, Bloomsbury Publishing.

Bennett, T. *et al.* (2009), *Culture, Class, Distinction*, London, Routledge.

Berselli, E. (1991), "L'ultima recita dei partiti", *Il Mulino*, 40(6), novembre-dicembre 1991, 1031-1044.

Bertrando, P. (1980), *Bologna rock. La prima esperienza di rock italiano: testi, interviste, documenti, dal Movimento '77 agli Skiantos*, Milano, Edizioni Re Nudo.

Bianchi, F., Gaudenzi, F. e Pasqua, D. (2022), *Storie di ordinaria fonia. Dagli studi RCA alle grandi produzioni live*, Chiugiana, Bertoni.

Bickle, A. (2020), *Fundamentals of Graph Theor*y, American Mathematical Society. https://www.perlego.com/book/1666974/fundamentals-of-graph-theory-pdf (ultimo accesso 06.09.2023).

Bizzarro, N. e Bratus, A. (2013), "A lighter shade of place: la 'scena' nella popular music contemporanea", *Lo Squaderno*, 28, 42-45.

Blondel, V.D., Guillaume, J.L., Lambiotte, R. e Lefebvre, E. (2008), "Fast Unfolding of Communities in Large Networks", *Journal of Statistical Mechanics: Theory and Experiment*, 2008(10).

Boden, M. (2004), *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Psychology Press.

Bonomo, B. (2013), *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica*, Roma, Carocci.

Borgatti, S.P., Everett, M.G. e Johnson, J. (2012), *Analysing Social Networks*, London, Sage.

Borgna, G. (1985), *Storia della canzone italiana*, Roma-Bari, Laterza.

Born, G. (1995), *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-garde*, Berkeley, University of California Press.

Born, G. (2005), "On Musical Mediation", *Twentieth-Century Music*, 2(1), 7-36.

Born, G. (2010a), "For a Relational Musicology", *Journal of the Royal Music Association*, 135(2), 205-243.

Born, G. (2010b), "The Social and the Aesthetic", *Cultural Sociology*, 4(2), 171-208.

Born, G. (2010c), "Listening, Mediation, Event", *Journal of the Royal Music Association*, 135(1), 79-89.

Born, G. (2011), "Music and the Materialisation of Identities", *Journal of Material Culture*, 16(4), 376-388.

Born, G. (2013), "On Music and Politics", *Proceedings of the British Academy*, 185, 55-64.

Born, G. (2015), "Mediation theory", in Shepherd, J. e Devine, K. (a cura di), *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, New York, Routledge, 359-368.

Bottero, W. e Crossley, N. (2011), "Worlds, Fields and Networks", *Cultural Sociology*, 5(1), 99-119.

Bourdieu, P. (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de "Trois études d'ethnologie kabyle"*, Librairie Droz.

Bourdieu, P. (1977), *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1980a), "The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods", *Media, Culture & Society*, 2(3), 261-293.

Bourdieu, P. (1980b), *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1984), *Distinction*, London, Routledge.

Bourdieu, P. (1993), *The Field of Cultural Production*, New York, Columbia University Press.

Bourdieu, P. (1996), *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Cambridge, Polity Press.

Bourdieu, P. (2000), *Pascalian Meditations*, Cambridge, Polity Press.

Bransford, J.D., e Stein, B.S. (1984), *The Ideal Problem Solver*, New York, W.H. Freeman.

Branzaglia, C., Pacoda, P. e Solaro, A. (1992), *Posse italiane. Centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*, Firenze, Tosca.

Bratus, A. (2011), "Scene through the Press: Rock Music and Underground Papers in London, 1966-73", *Twentieth-Century Music*, 8(2), 227-252.

Bratus, A. (2014), "Le forme della canzone come sistema. Piani, cicli, moduli e processi", in Careri, E. e Ruberti, G. (a cura di), *Le forme della canzone.* Atti del convegno, Napoli, Biblioteca Nazionale - Casa Murolo, 17-18 maggio 2013, Lucca, LIM, 45-66.

Bratus, A. (2017), "Lucio Battisti", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-battisti_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso 31 agosto 2025).

Bratus, A. (2021), "Adattamenti, arrangiamenti, traduzioni: la cover come pratica di appropriazione culturale nella popular music italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta", in Locatelli, M. e Mosconi, E. (a cura di), *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Milano, Mimesis, 183-216.

Bratus, A. (2023), "La voce oltre il frame: tecnologia, scrittura e produzione sonora nelle prassi produttive della canzone italiana attuale", in Garda, M. (a cura di), *La mediazione tecnologica della voce*, Roma, NeoClassica, 99-104.

Bratus, A. (2024), "Making Tracks as a Recursive Problem-Solving Process: Towards an Ethnography of Recording Studio Practices in Popular Music Cultures", in Giuriati, G. e Facci, S. (a cura di), *Ethnography of Recording Studios*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 30-51.

Brunelli, M. e Piccinni, M.L. (2007), "Pirate Gold: Music Counterfeiting in Italy", *Jane Intelligence Review*, 19(6), 40-42.

Brusco, F. (2019), *Faber nella bottega di De Andrè. Musica, musicisti, produzione collettiva nell'opera del più grande cantautore italiano*, Roma, Arcana.

Brusco, F. (2020), *Guccini. Frammenti di un discorso musicale*, Milano-Udine, Mimesis.

Brusco, F. (2022), *La voce del padrone. Suoni e racconti dallo studio di registrazione*, Milano, Jaca Book.

Brusco, F. (2025), "RCA Italiana", *Deumm Online*, New York, Répertoire International de Littérature Musicale. https://deumm.org/deu/stable/594523 (ultimo accesso 4 settembre 2025).

Buchanan, D., Bobby, D. e McCalman, J. (1988), *Getting in, Getting on, Getting out and Getting back*, in Bryman, A. (a cura di), *Doing Research in Organisations*, London, Routledge, 53-67.

Burnard, P. (2012), *Musical Creativities in Practice*, Oxford, Oxford University Press.

Burtscher, A. *et al.* (a cura di) (2009), *Biografie di oggetti, storie di cose*, Milano, Mondadori.

Buscombe, E. (1973), "Ideas of authorship", *Screen*, 14(3), 75-85.

Campo, A. (1996), *Nuovo? Rock? Italiano! Una storia (1980-1996)*, Milano, Giunti.

Capra, F. e Luisi, P.L. (2014), *The Systems View of Life: A Unifying Vision*, Cambridge, Cambridge University Press.

Carrera, A. (2014), *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta ad oggi*, Città di Castello, Odoya.

Casamassima, P. (2014), *Lucio Battisti*, De Ferrari Editore.

Casellato, A. (2016), "Il mestiere della storia orale. Stato dell'arte e buone pratiche", in *Archivio Trentino*, 1, 75-102.

Castelli, L. (2005), "Dall'underground all'overground", in Vignola, J. (a cura di), *1994-2004. Dieci anni di rock italiano*, Roma, Arcana, 11-68.

Cerchiari, L. (2014), *Il disco. Musica, tecnologia e mercato dal positivismo al web*, Città di Castello, Odoya.

Ceri, L. (2008), *Pensieri e parole. Lucio Battisti: una discografia commentata*, Roma, Coniglio Editore.

Cesareo, L., Pastore, A. e Ugolini, C. (2015), "Pirate or Subscriber? An exploratory study on Italian consumers' music habits", *Sinergie: Italian Journal of Management*, 33(96), giugno 2015, 155-173.

Chambers, I. (2018), *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Milano, Mimesis.

Cherven, K. (2013), *Network Graph Analysis and Visualization with Gephi*, Birmingham, Packt.

Cherven, K. (2015), *Mastering Gephi Visualization*, Birmingham, Packt.

Christianen, M. (1995), “Cycles in symbol production? A new model to explain concentration, diversity, and innovation in the music industry”, *Popular Music*, 14(1), 55-93.

Citron, M. (1993), *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press.

Clark, R. (1981), *Province del rock’n’roll. Geografie dell’arcipelago giovanile*, Ancona, Il lavoro editoriale.

Clark, A. (2008), *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, New York, Oxford University Press.

Clarke, J. *et al.* (1993), “Subcultures, Cultures and Class”, in Hall, S. e Jefferson, T. (a cura di), *Resistance Through Rituals*, London, Routledge, 9-79.

Club Tenco Sanremo (1976), *Atti del Primo Congresso della nuova canzone, Sanremo 26-29 luglio 1975*, Sanremo, Amministrazione comunale e Azienda autonoma di Soggiorno e Turismo.

Cogan, J. e Clark, W. (2003), *Temples of Sound: Inside the Great Recording Studios*, San Francisco, Chronicle.

Cohen, S. (1991), *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Oxford University Press.

Cohen, S. (1997), “Men Making a Scene: Rock Music and the Production of Gender”, in Whiteley, S. (a cura di), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, Routledge, 17-36.

Cohen, S. (2007), *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Aldershot, Ashgate, 2007.

Cohen, S. (2012), “Live Music and Urban Landscape: Mapping the Beat in Liverpool”, *Social Semiotics*, 22(5), 587-603.

Coleman, J.S. (1988), “Social Capital in the Creation of Human Capital”, *American Journal of Sociology*, 94(1), Supplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure, S95-S120.

Coleman, J. (1988), “Free Riders and Zealots: The Role of Social Networks”, *Sociological Theory*, 6(1), 52-7.

Colombo, F. (2012), *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Roma-Bari, Laterza.

Connell, J. e Gibson, C. (2002), *Soundtracks: Popular Music, Identity, and Place*, New York, Routledge.

Conti, J. (2014), “You can call them, if you like, Emotions. The (Un)Orthodox Songs of Lucio Battisti”, in Fabbri, F. e Plastino, G. (a cura di), *Made In Italy: Studies in Popular Music*, London-New York, Routledge, 110-122.

Conti, J. (2016), “Politique des Chant-Auteurs: French Auteur Theory and Italian Canzone d’Autore Compared”, in Marc, I. e Green, S. (a cura di), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, New York, Routledge, 37-50.

Conti, J. (2017), “Hip Hop in Italy”, in Horn, D., Shepherd, J. e Prato, P. (a cura di), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. XI: Genres: Europe*, London-New York, Bloomsbury, 386-387.

Contini, G. e Martini, A. (1993), *Verba manent. L’uso delle fonti orali per la storia contemporanea*, Roma, NIS.

Contini, G. (2003), “Il problema storiografico delle fonti orali e il ruolo dell’intervistatore”, *Archivi per la storia. Rivista dell’Associazione Nazionale Archivistica Italiana*, gennaio-giugno 2003, Modena, Mucchi Editore, 23-34.

Cook, N. (2018), *Music as Creative Practice*, New York, Oxford University Press.

Cook, S.C. e Tsou, J.S. (1994), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Chicago, University of Illinois.

Cotto, M. (a cura di) (2007), *Un altro giorno è andato. Francesco Guccini si racconta a Massimo Cotto*, Giunti, Milano.

Crainz, G. (2013), *Il paese reale. Dall’assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Roma, Donzelli.

Crossley, N, e Emms, R. (2016), “Mapping the Musical Universe: A Blockmodel of UK Music Festivals 2011–13”, *Methodological Innovations*, 1(1). https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2059799116630663 (ultimo accesso 19 settembre 2023).

Crossley, N. (2011), *Towards Relational Sociology*, London, Routledge.

Crossley, N. (2013a), “Interactions, Juxtapositions and Tastes”, in Depelteau, F. e Powell, C. (a cura di), *Conceptualising Relational Sociology*, London, Palgrave.

Crossley, N. (2015a), *Networks of Sound, Style and Subversion: The Punk and Post-Punks Musical Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield 1976-1980*, Manchester, Manchester University Press.

Crossley, N. (2015b), “Body Techniques and Music Worlds: The Embodiment of Musicking”, *Cultural Sociology*, 9(4), 471-492.

Crossley, N. (2015c), “Relational Sociology and Culture: A Preliminary Framework”, *International Review of Sociology* 25(1), 65-85.

Crossley, N. (2015d), “Music Worlds and Internal Goods”, *Cultural Sociology*, 9(1), 38-55.

Crossley, N. (2019), *Connecting Sounds, The Social Life of Music*, Manchester University Press.

Crossley, N. *et al.* (2014), *Social Networks and Music Worlds*, London, Routledge.

Crossley, N. *et al.* (2015), *Social Network Analysis for Ego-Nets*, London, Sage.

Csikszentmihalyi, M. (1988), “Society, Culture and Person: A Systems View of Creativity”, in Sternberg, R. (a cura di), *The Nature of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 325-338.

Csikszentmihalyi, M. (1990), “The Domain of Creativity”, in Runco, M.A. e Albert, R.S. (a cura di), *Theories of Creativity*, London, Sage, 190-212.

Csikszentmihalyi, M. (1997), *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York, Harper Collins.

Csikszentmihalyi, M. (1999), “Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity”, in Sternberg, R. (a cura di), *Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 313-335.

Csikszentmihalyi, M. (2014), *The Systems Model of Creativity*, Dordrecht, Springer.

Cucco, P. (1970), “L’autobiografia di Lucio Battisti”, in *Sogno*, 50 (12 dicembre 1970), 8-11; 51 (19 dicembre 1970), 10-13; 52 (26 dicembre 1970), 44 segg.

D’Amato, F. (2009a), *Musica e industria. Storia, processi, culture e scenari*, Roma, Carocci.

D’Amato, F. (2009b), “Culture e operatori dell’industria fonografica italiana”, in Santoro, M. (a cura di), *La cultura come capitale. Consumi, produzioni, politiche, identità*, Milano-Bologna, Il Mulino, 141-165.

Dacey, J. e Lennon, K. (1998), *Understanding Creativity: The Interplay of Biological*, *Psychological, and Social Factors*, San Francisco, CA, Jossey Bass.

De Angelis, E. (1969), “La Canzone d’Autore. Luigi Tenco: un utile ritorno”, *L’Arena*, 13 dicembre 1969.

De Luigi, M. (2008), *Storia dell’industria fonografica in Italia*, Milano, Musica e dischi.

DeLanda, M. (2006), *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, London, Continuum.

Deleuze, G. e Parnet, C. (2006), *Dialogues II*, New York, Columbia University Press.

Deregibus, E. (2003), *Francesco De Gregori. Quello che non so lo so cantare*, Firenze, Giunti.

Dirlik, A. (1998), "Globalisation and the politics of place", *Development*, 41(2), 7-13.

Dockwray, R. e Moore, A.F. (2010), "Configuring the sound-box 1965–1972", *Popular Music*, 29(2), 181-197.

Dorfles, G. (1970), *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Torino, Einaudi.

Doro, R.A. (2013), "La radio dalla stagione delle radio libere agli anni Novanta. Sviluppo e consumo culturale nella società italiana", in Anania, F. (a cura di), *Consumi e mass media*, Bologna, Il Mulino 2013, 83-128.

Dubuisson, S. e Hennion, A. (1995), "Le design industriel, entre création, technique et marché", *Sociologie de l'Art*, 8, 9-30.

Dunbar, R. (1992), "Neocortex Size as a Constraint upon Group Size in Primates", *Journal of Human Evolution*, 22(6), 469-493.

Durkheim, E (2016), *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Il Saggiatore (ed. originale *De la division du travail social*, Paris, Félix Alcan, 1893).

Eckstein, L. (2009), "Torpedoing the Authorship of Popular Music: A Reading of Gorillaz' Feel Good Inc.", *Popular Music*, 28(2), 239-255.

Fabbri, F. (1981), *Una teoria dei generi musicali: due applicazioni*, Relazione presentata alla Prima Conferenza Internazionale della IASPM, Amsterdam, 1981. https://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Teoria_dei_generi.pdf (ultimo accesso 4 luglio 2025).

Fabbri, F. (2008), *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino.

Fabbri, F. (2014), "And the Bitt Went On", in Fabbri F. e Plastino, M. (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, London-New York, Routledge, 41-55.

Farías, I. (2015), "Städtisches Leben von und mit Schadstoffen. Materielle Intimität als Einschränkung Urbaner Dingpolitik", *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge*, 69, 70-83.

Farías, I. e Bender, T. (a cura di) (2009), *Urban Assemblages: How Actor–Network Theory Changes Urban Studies*, London, Routledge.

Farías, I. e Wilkie A. (2016), *Studio Studies: Operations, Topologies & Displacements.* London, Routledge.

Feld, S. (1981), “The Focused Organisation of Social Ties”, *American Journal of Sociology*, 86, 1015-1035.

Feldman, D., Csikszentmihalyi, M. e Gardner, H. (1994), *Changing the World: A Framework for the Study of Creativity*, Westport, Praeger.

Festuccia, F. (2010), *Do re mi fa sol tabù. La censura nella musica italiana dal dopoguerra a Morgan*, Roma, Sovera Edizioni.

Finnegan, R. (1989), *The Hidden Musicians*, Cambridge, Cambridge University Press.

Fiorini, L. (2006), *Mogol e Battisti. Pensieri e parole*, Discovery Edition.

Frasca, S. (2023), *Mixed by Erry. La storia dei fratelli Frattasio*, Napoli, Ad Est dell’Equatore.

Freeman, L.C. (2004), *The Development of Social Network Analysis: A Study in the Sociology of Science*, Vancouver, Empirical Press.

Frith, S. e McRobbie, A. (1990), “Rock and Sexuality”, in Frith, S. e Goodwin, A. (a cura di), *On Record*, New York, Pantheon.

Fulton, J. e Paton, E. (2016), “The Systems Model of Creativity”, in McIntyre P., Fulton, J., e Paton, E. (a cura di), *The Creative System in Action: Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave MacMillan, 27-46.

Gabrielli, P. (2011), *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*, Bologna, Il Mulino.

Galanti, R. (1980), “I fatturati si sgonfiano ma il mercato regge”, *Musica e dischi*, dicembre 1980, p.1.

Galli Della Loggia, E. *et al.* (a cura di) (1980), *Il trionfo del privato*, Bari, Laterza.

Galton, F. (1869), *Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences*, London, Watts and Co.

Garda, M. (a cura di) (2023), *La mediazione tecnologica della voce*, Roma, NeoClassica.

Garratt, S. e Steward, S. (1984), *Signed, Sealed and Delivered: True Life Stories of Women in Pop*, London, Pluto Press.

Gaspari, M. (2009), *Penso che un “mondo” così non ritorni mai più. Vita in canzone*, Milano, Baldini & Castoldi.

Gell, A. (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.

Gentile, F. (1973), “Fabrizio De Andrè. Un disco da leggere”, *Ciao 2001*, 5(48), 2 dicembre 1973, 33-35.

Ghione, P. e Grispigni, M. (1998), *Giovani prima della rivolta*, Roma, Manifestolibri.

Giachetti, D. (2002), “Tre riviste per i ‘ragazzi tristi’ degli anni Sessanta”, *L’impegno*, 12(2), 97-101.

Gibson, I. (2005), “Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City”, *Built Environment: Music and the City*, 31(3), Alexandrine Press, 192-207.

Giddens, A. (1979), *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis,* London, MacMillan Press.

Ginsborg, P. (2006), *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi.

Ginsborg, P. e Asquer, E. (2011), *Berlusconismo. Analisi di un sistema di potere*, Roma-Bari, Laterza.

Gordon, W.J.J. (1961), *Synectics: The Development of Creative Capacity*, New York, Harper & Row.

Gould, G. (1983), “What the Recording Process Means to Me”, *High Fidelity*, gennaio 1983, p. 57.

Greimas, A.J. (1987), “Actants, Actors, and Figures”, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 106-120.

Grispigni, M. (2018), “S’avanza uno strano lettore. La stampa giovanile prima del ‘68”, in Grispigni, M. e Ghione, P. (a cura di), *Giovani prima della rivolta*, Roma, Manifestolibri, 55-72.

Gross, J., Yellen, J. e Anderson, M. (a cura di) (2018), *Graph Theory and its Applications*, Boca Raton, CRC Press.

Gruber, H.E. (1988), “The Evolving System Approach to Creative Work”, *Creativity Research Journal*, 1, 27-51.

Guaitamacchi, E. (2009), *Mille canzoni che ci hanno cambiato la vita*, Milano, Rizzoli.

Guccini, F. (2010), *Non so che viso avesse. Quasi un’autobiografia*, Milano, Mondadori.

Guglielmi, F. (2013), *Noi conquisteremo la luna. Scritti sulla new wave italiana 1980-1985*, Roma, Rave Up Books.

Guibert, G. (2012), “La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l’analyse des courants musicaux”, in Dorin. S. (a cura di), *Sound Factory: Musique et logiques de l’industrialisation*, Seteun/Uqbar, Saffré, 93-124.

Gundle, S. (2006), “Adriano Celentano and the Origins of Rock and Roll in Italy”, *Journal of Modern Italian Studies*, 11(3), 367-386.

Haworth, R. (2015), “Making a Star on the Small Screen: The Case of Mina and RAI”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 3(1-2), 27-41.

Hebdige, D. (1988), *Subculture: The Meaning of Style*, London, Routledge.

Hennessey, B.A. e Amabile, T. (2010), “Creativity”, *Annual Review of Psychology*, 61, 569-598.

Hennion, A. (1989), “An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music”, *Science, Technology and Human Values*, 14(4), 400-424.

Hennion, A. (1993), *La passion musicale*, Paris, Métailié.

Hennion, A. (2003), *Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music*, in Clayton, M., Herbert, T. e Middleton, R. (a cura di), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London, Routledge, 80–91.

Hennion, A., Méadel, C. e Libbrecht, L. (1993), “In the Laboratories of Desire: Advertising as an Intermediary between Products and Consumers”, *Réseaux*, 1(2), 169-192.

Hesmondhalgh, D. (2005), “Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above”, *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21-40.

Hill, J. (2018), *Becoming Creative: Insights from Musicians in a Diverse World*, Oxford, Oxford University Press.

Home, M. (2004), *The recording studio: rise and fall of an institution.* http://www.stereosociety.com/recordingstudio (ultimo accesso 15 febbraio 2024).

Horning Schmidt, S. (2013), *Chasing Sound: Technology, Culture and the Art of the Studio Recording from Edison to the LP*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.

Hosokawa, S. (1984), “The Walkman Effect”, *Popular Music*, 4, 165-180.

Isaksen, S.G., Dorval, K.B. e Treffinger, D.J. (2000), *Creative Approaches to Problem Solving: A Framework for Change*, Buffalo, Creative Problem Solving Group.

Ivic, D. (2010), *Storia ragionata dell’hip hop italiano*, Arcana, Roma.

Jacob, M.J. e Grabner, M. (2010), *The Studio Reader: On the Space of Artists*, Chicago, University of Chicago Press.

Kanter, R.M. (1977a), “Some Effects of Proportions on Group Life”, *American Journal of Sociology*, 82(5), 965-990.

Kanter, R.M. (1977b), *Men and Women of the Corporation*, New York, Basic Books.

Kealy, E.R. (1979), “From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music”, *Work and Occupations*, 6(1), 3-29, Center for the Study of Social Intervention, Yeshiva University.

Keller, P. (2014), “Ensemble Performance: Interpersonal Alignment of Musical Expression”, in Fabian, D., Timmers, R. e Schubert, E. (a cura di), *Expressiveness in Music Performance*, Oxford, Oxford University Press, 260-282.

Kelley, S. (2001), “Demonstrative Concepts and Experience”, *Philosophical Review*, 110, 397-420.

Kendall, G. (1999), “Pop Music: Authenticity, Creativity and Technology”, *Social Alternatives*, 18(2), 25-28.

Kerrigan, S. (2013), “Accommodating Creative Documentary Practice within a Revised Systems Model of Creativity”, *Journal of Media Practice*, 14(2), 111-127.

Knorr Cetina, K. (1995), “Laboratory Studies: The Cultural Approach to the Study of Science,” in Jasanoff, S. (a cura di), *Handbook of Science and Technology Studies*, Los Angeles, Sage.

Koestler, A. (1975), *The Ghost in the Machine*, London, Pan Books.

König, D. (1936), *Theorie der Endlichen und Unendlichen Graphen*, New York, Chelsea.

Krempel, L. (2011), “Network Visualisation”, in Scott, J. e Carrington, P.J. (a cura di), *The Sage Handbook of Social Network Analysis*, London, Sage Publications.

Krims, A. (2007), *Music and Urban Geography*, Milton Park, Taylor and Francis.

La Rochelle, R. (2001), “Il disco e le multinazionali”, in Nattiez, J.J. (a cura di), *Enciclopedia della Musica: Novecento*, Torino, Einaudi, 820-833.

La Via, S. (2011), “De André ‘trovatore’ e la lezione di Brassens”, in Guastalla, G. e Marrucci, M. (a cura di), *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato,* Atti del Convegno di Studi (Siena 19-20 aprile 2010), *Semicerchio*, 44, 68-105.

La Via, S. (2014a), “Principi e modelli formali della canzone d’autore”, in Careri, E. e Ruberti, G. (a cura di), *Le forme della canzone.* Atti del convegno, Napoli, Biblioteca Nazionale - Casa Murolo, 17-18 maggio 2013, Lucca, LIM, 3-44.

La Via, S. (2014b), “Il passacaglio tetracordale come tòpos poetico-musicale transculturale. Usi antichi e moderni a confronto (secc. XVI-XVII e XX-XXI)”, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XX(1-2), 27-96.

Lacasse, S. (2000), “Listen to My Voice: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression”, tesi di dottorato, University of Liverpool.

Lacasse, S. (2010), "The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing", in Bayley, A. (a cura di), *Recorded Music: Performance, Culture, and Technology*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 225-251.

Latour, B. (1992), "Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artefacts", in Bijker, W.E. e Law, J. (a cura di), *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, Cambridge MA, MIT Press, 225-258.

Latour, B. (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press.

Lauro, T. e Turrini, L. (1995), *Emozioni. Lucio Battisti: vita, mito, note*, Milano, Zelig.

Law, J. (a cura di) (1991), *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, London, Routledge.

Law, J. e Hassard, J. (1999), *Actor-Network Theory and After*, Oxford, Blackwell.

Lefebvre, H. (1974), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.

Leyshon, A., Matless, D. e Revill, G. (a cura di) (1998), *The Place of Music*, New York, Guilford.

Lewis, D. (1969), *Convention*, Cambridge MA, Harvard University Press.

Lin, N. (2001), *Social Capital: A Theory of Social Structure and Action*, Cambridge, Cambridge University Press.

Linson, A. e Clarke, E. (2017), "Distributed Cognition, Ecological Theory and Group Improvisation", in Clarke, E. e Doffman, M. (a cura di), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, 52-69.

Littleton, K. e Mercer, N. (2012), "Communication, Collaboration, and Creativity: How Musicians Negotiate a Collective Sound", in Hargreaves, D., Miell, D. e MacDonald R. (a cura di), *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance, and Perception*, New York, Oxford University Press, 233-241.

Locatelli, M. (2021), "L'invenzione del pop", in Locatelli, M. e Mosconi, E. (a cura di), *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Milano-Udine, Mimesis, 108-150.

Lopes, P. (2002), *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge, Cambridge University Press.

Luhmann, N. (1990), *Essays on Self-Reference*, New York, Columbia University Press.

Luhmann, N. (1998), *Love as Passion: The Codification of Intimacy*, Stanford, Stanford University Press.

Lyotard, J.F. (1979), *La condition postmoderne,* Paris, Les éditions de minuit.

MacKinnon, D. W. (1978), "What Makes a Person Creative?", in Id. (a cura di), *In Search of Human Effectiveness*, New York, Universe Books, 178-186 (già pubblicato in *Saturday Review*, 10 febbraio 1962, 15-17).

Magaudda, P. (2009), "Processes of Institutionalisation and 'Symbolic Struggles' in the 'Independent Music' Field in Italy", *Modern Italy*, 14(3), 295-310.

Malaway, V. (2020), *A Blaze of Light in Every Word: Analyzing the Popular Singing Voice*, New York, Oxford University Press.

Martin, P. (2004), "Culture, Subculture and Social Organisation", in Bennett, A. e Kahn-Harris, K. (a cura di), *After Subculture*, Houndmills, Palgrave-Macmillan, 21-35.

Martin, P. (2005), "The Jazz Community as an Art World", *Jazz Research Journal*, 2(1), 5-13.

Martin, P. (2006a), *Music and the Sociological Gaze*, Manchester, Manchester University Press.

Martin, P. (2006b), "Musicians Worlds", *Symbolic Interaction*, 29(1), 95-107.

Marwell, G. e Oliver, P. (1993), *The Critical Mass in Collective Action*, Cambridge, Cambridge University Press.

Marziano, A. (1992), "Sul mercato '91 l'ombra della recessione", *Musica e dischi*, 48(539), febbraio 1992, 20-23.

Massey, D. (1994), *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press.

McIntyre, P. (2004), *Creativity and Cultural Production: A Study of Contemporary Western Popular Music Songwriting*, tesi di dottorato, Sydney, Macquarie University.

McIntyre, P. (2006), "Paul McCartney and the Creation of 'Yesterday': The Systems Model in Operation", *Popular Music*, 25(2), 201-219.

McIntyre, P. (2008a), "Rethinking Creativity: Record Production and the Systems Model", *Proceedings of the 3rd Art of Record Production Conference 1 Queensland University of Technology*, Brisbane, Dec. 2007.

McIntyre, P. (2008b), "The Systems Model Of Creativity: Analyzing The Distribution Of Power In The Studio", *Journal on the Art of Record Production*, 3, 2008. https://www.arpjournal.com/asarpwp/the-systems-model-of-creativity-analyzing-the-distribution-of-power-in-the-studio/ (ultimo accesso 13 giugno 2024).

McIntyre, P. (2011), “Rethinking the Creative Process: The Systems Model of Creativity Applied to Popular Songwriting”, *Journal of Music, Technology & Education*, 4, 77-90.

McIntyre, P. (2012), *Creativity and Cultural Production: Issues for Media Practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

McIntyre, P. (2016a), “General Systems Theory and Creativity, in McIntyre et al. (a cura di), *The Creative System in Action Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave Macmillan, 13-26.

McIntyre, P. (2016b), “Songwriting as a Creative System in Action”, in McIntyre et al. (a cura di), *The Creative System in Action Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave Macmillan, 47-59.

McIntyre, P., Fulton, J. e Paton, E. (a cura di), *The Creative System in Action Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave Macmillan.

McIntyre, P. e Thompson, P. (2021), *Paul McCartney and His Creative Practice: The Beatles and Beyond*, London, Palgrave Macmillan.

McIntyre, P. *et al.* (2018), *Educating for Creativity within Higher Education Integration of Research into Media Practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 79-93.

McPherson, M., Smith-Lovin, L. e Cook, J. (2001), “Birds of Feather: Homophily in Social Networks”, *Annual Review of Sociology*, 27, 415-444.

Mead, G.H. (1967), *Mind, Self and Society*, Chicago, Chicago University Press.

Mednick, S.A. (1962), “The Associative Basis of the Creative Process”, *Psychological Review*, 69(3), 220-232.

Melis, E. (2016), *Storia della Rca. La grande pentola*, a cura di Angiolini Melis, A. e De Bartolo, E., Civitella in Val di Chiana, Zona.

Micalizzi A. (2021), *Women in music. Analisi socio-culturale del gender gap nell’industria musicale*, Milano, Franco Angeli.

Milgram, S. (1967), “The Small World Problem”, in Carter, G. (a cura di), *Empirical Approaches to Sociology*, Boston, Pearson, 111-118.

Modugno, S. (1966), “La linea verde”, *Big*, 2(42), 19 ottobre 1966, 8-11.

Monteleone, F. (1994), “Radio pubblica ed emittenti commerciali dal 1975 al 1993”, in Castronovo, V. e Tranfaglia, N. (a cura di), *La stampa italiana nell’età della tv*, Roma-Bari, Laterza, 173-206.

Monteleone, F. (2013), *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia.

Moore, A.F. (2002), “Authenticity as Authentication”, *Popular Music,* 21(2), 209-223.

Moore, A.F. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Ashgate.

Moreno, J. (1934), *Who Shall Survive?*, New York, Beacon Press.

Moreno J. (1951), *Sociometry, Experimental Method and the Science of Society: An Approach to a New Political Orientation*, New York, Beacon House.

Moreno, J. e Jennings, H.H. (1938), "Statistics of Social Configurations", *Sociometry*, 1.

Moretti, F. (2013), *Distant Reading*, London, Verso.

Morreale, E. (2009), *L'invenzione della nostalgia: Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli.

Mosconi, E. (2021), "Mina nel Paese delle meraviglie", in Locatelli, M. e Mosconi, E. (a cura di), *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 119-154.

Mosconi, E. (2024), "Mina e Battisti insieme. Due numeri uno a Teatro 10", in Muggeo, G., Rigola, G. e Tomatis, J. (a cura di), *Mina. La voce del silenzio: presenza e assenza di un'icona pop*, ebook, Milano, Il Saggiatore, 329-346.

Murdoch, J. (1997a), "Towards a Geography of Heterogeneous Associations", *Progress in Human Geography*, 21, 321-337.

Murdoch, J. (1997b), "Inhuman/Non Human/Human: Actor-Network Theory and the Prospects for a non-dualistic and Symmetrical Perspective on Nature and Society", *Environment and Planning D: Society and Space*, 15, 731-756.

Negus, K. e Pickering, M. (2004), *Creativity, Communication and Cultural Value*, London, Sage.

Neri, M. (2010), *Lucio Battisti. Discografia mondiale*, Roma, Coniglio Editore.

Osborne, R. (2012), *Vinyl: A History of the Analogue Record*, Farnham, Ashgate.

Paraciani, R. (2023), "No Country for Women. Women Working in the Italian Music Industry", *Italian Sociological Review*, 13(2), 243-262.

Pels, D., Hetherington, K. e Vandenberghe, F. (2002), "The Status of the Object: Performances, Mediations, and Techniques", *Theory, Culture & Society*, 19(5/6), 1-21.

Perkins, D. (1981), *The Mind's Best Work*, Cambridge MA, Harvard University Press.

Petrie, D. (1991), *Creativity and Constraint in the British Film Industry*, London, MacMillan.

Peverini, P. (2024), *Bruno Latour in the Semiotic Turn: An Inquiry into the Networks of Meaning*, New York, Springer.

Piccone Stella, S. (1993), *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico italiano*, Milano, Franco Angeli.

Pilati, A. (2002), "La pubblicità dei mezzi di comunicazione", in Castronovo, V. e Tranfaglia, N. (a cura di), *La stampa italiana nell'età della tv. Dagli anni Settanta a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 287-311.

Pintor, G. (1975), "De Gregori non è nobel, è rimmel", *Muzak*, 1(1), gennaio 1975. www.rimmelclub.it/pag54.htm (ultimo accesso 29 novembre 2024).

Plastino, G. (a cura di) (2016), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, il Saggiatore.

Plastino, G. (2023), *Rumore rosso. Patti Smith in Italia: rock e politica negli anni Settanta*, Milano, Il Saggiatore.

Pope, R. (2005), *Creativity: Theory, History, Practice*, New York, Routledge.

Portelli, A. (2018), *Storie orali*, Roma, Donzelli Editore.

Prato, P. (2014), "Virtuosity and Populism. The Everlasting Appeal of Mina and Celentano", in Fabbri, F. e Plastino G. (a cura di), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, New York-London, Routledge, 162-171.

Prior, N. (2008), "Putting a Glitch in the Field", *Cultural Sociology*, 2(3), 301-319.

Prior, N. (2011), "Critique and Renewal in the Sociology of Music", *Cultural Sociology*, 5(1), 121-138.

Prior, N. (2013), "Bourdieu and the Sociology of Music Consumption", *Sociology Compass*, 7(3), 181-193.

Prior, N. (2014), "The Plural iPod", *Poetics*, 42, 22-39.

Rendina, C. (2010), *L'oro del Vaticano*, Newton Compton.

Reyes, A. (2012), "Urban Ethnomusicology: A Brief History Of An Idea", *Urban People / Lidé města*, 2012, 14(2), 193-206.

Rimmer, M. (2010), "Listening to the Monkey", *Ethnography*, 11(2), 255-283.

Rimmer, M. (2012), "Beyond Omnivores and Univores", *Cultural Sociology*, 6(3), 299-318.

Romano, M. e Giaccio, P. (1981), *Francesco De Gregori. Un mito*, Roma, Lato Side.

Rossini Favretti, R. (2000), "Progettazione e costruzione di un corpus di italiano scritto – CORIS/CODI", in Id. (a cura di), *Linguistica e informatica. Corpora, multimedialità, percorsi di apprendimento*, Roma, Bulzoni, 9-56.

Runco, M.A. (1993), "Giftedness as Critical Creative Thought", in Colangelo, N., Assouline, S. e Ambroson, D.L. (a cura di), *Talent Development: Proceedings from the 1993 Henry B.*

and Jocelyn Wallace National Research Symposium on Talent Development, vol. 2, Dayton, Ohio Psychology Press, 239-249.

Runco, M.A. e Pritzker, S. (1999), *Encyclopedia of Creativity*, San Diego, Academic Press.

Runco, M.A. e Okuda, S.M. (1991), "The Instructional Enhancement of the Ideational Originality and Flexibility Scores of Divergent Thinking Tests", *Applied Cognitive Psychology*, 5, 435-441.

Rusak, H. (2023), *Women, Music and Leadership*, New York-London, Routledge.

Sala, E. (2019), "L'inconscio acustico della seconda voce di Milly", in Cecchi, A. (a cura di), *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, Roma, NeoClassica, 177-193.

Salvatore, G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato: arte e linguaggio della canzone moderna*, Roma, Castelvecchi.

Salvatori, D. (1994), *Storia dell'hit parade*, Gremese.

Santoro, M. (2002), "What is a 'Cantautore?': Distinction and Authorship in Italian (Popular) Music", *Poetics*, 30(1/2), 111-132.

Santoro, M. (2006), "The Tenco Effect. Suicide, San Remo, and the Social Construction of the Canzone d'Autore", *Journal of Modern Italian Studies*, 11(3), 342-366.

Santoro, M. (2010), *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Bologna, Il Mulino.

Saraceno, C. (1992), "Studi: verso tempi migliori?", *Musica e dischi*, 48(544), luglio-agosto 1992, 70.

Savage, M. (2006), "The Musical Field", *Cultural Trends*, 15(2/3), 159-174.

Savella, S. (2017), *Povera patria. La canzone italiana e la fine della Prima Repubblica*, Roma, Arcana.

Sawyer, K. (2000), "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood and the Aesthetics of Spontaneity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 149-161.

Sawyer, K. (2003), *Group Creativity: Music, Theatre, Collaboration*, New York, Routledge.

Sawyer, K. (2012), *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, Oxford, Oxford University Press.

Schön, D. (1983), *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books.

Scott, A.J. (2000), *The Cultural Economy of Cities*, London, Sage.

Scott, G., Leritz, L.E. e Mumford, M.D. (2004), "The Effectiveness of Creativity Training: A Quantitative Review", *Creativity Research Journal*, 16, 361-388.

Scott, J. (2017), *Social Network Analysis: A Handbook*, London, Sage.

Scott, J. e P.J. Carrington (2011), *The Sage Handbook of Social Network Analysis*, London, Sage.

Seddon, F. (2012), "Empathetic Creativity in Music Making", in Odena O. (a cura di), *Musical Creativity: Insights from Music Education Research*, Farnham, Ashgate, 133-147.

Shank, B. (1994), *Dissonant Identities: the Rock 'n' Roll Scene in Austin*, Hanover, Wesleyan University Press.

Shibutani, T. (1955), "Reference Groups as Perspectives", *American Journal of Sociology*, 60(6), 562-569.

Shove, E., Pantzar, M. e Watson, M. (2012), *The Dynamics of Social Practice: Everyday Life and How it Changes*, London, Sage.

Shuker, R. (2016), *Understanding Popular Music Culture*, London, Routledge.

Silva, F. e Ramello, G. (1999), *Dal vinile a Internet. Economia della musica tra tecnologia e diritti*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli.

Simmel, G. (1955), *Conflict and the Web of Group Affiliations*, New York, Free Press.

Simonton, D.K. (2003), "Creative Cultures, Nations and Civilisations: Strategies and Results" in Paulus, P. e Bernard N. (a cura di), *Group Creativity: Innovation Through Collaboration*, Oxford, Oxford University Press, 304-325.

Sisto, N. (1982), *C'era una volta il beat. Gli anni Sessanta della canzone italiana*, Roma, Lato Side.

Small, C. (1998), *Musicking*, Middletown, Wesleyan University Press.

Spaziante, L. (2007), *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci.

Spaziante, L. (2024), "Mina: strategie di presenza mediale, tra brand e audiovisivi", in Muggeo, G., Rigola, G. e Tomatis, J. (a cura di), *Mina. La voce del silenzio: presenza e assenza di un'icona pop*, ebook, Milano, Il Saggiatore, 447-457.

Spivey, N.N., (1997), *The Constructivist Metaphor: Reading, Writing, and the Making of Meaning*, San Diego-London, Academic Press.

Stefanel, R. (2007), *Ma c'è qualcosa che non scordo. Lucio Battisti, gli anni con Mogol*, Roma, Arcana.

Sternberg, R. (a cura di) (1999), *Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press.

Sternberg, R. e Lubart, T. (1991), "An Investment Theory of Creativity and its Development", *Human Development*, 34, 1-32.

Sternberg, R. e Lubart, T. (1992), "Buy Low and Sell High: An Investment Approach to Creativity", *Current Directions in Psychological Science*, 1(1), 1-5.

Sternberg, R. e Lubart, T. (1999), "The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms", in Sternberg, R. (a cura di), *The Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 3-15.

Strauss, A. (1978), "A Social World Perspective", *Studies in Symbolic Interaction*, 1, 119-128.

Straw, W. (1991), "Systems of Articulation, Logics of Change", *Cultural Studies*, 53, 368-388.

Swiss, T., Sloop, J. e Herman, A. (a cura di) (1998), *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Malden MA, Blackwell.

Tagg, P. (2012), *Music's Meaning. A Modern Musicology For Non Musos*, Larchmont (NY), Mass Media Music Scholar's Press.

Tarli, T. (2005), *Beat italiano. Dai capelloni a Bandiera gialla*, Roma, Castelvecchi.

Taylor, T.D. (2001), *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*, New York-London, Routledge.

Théberge, P. (1989), "The 'Sound' of Music: Technological Rationalisation and the Production of Popular Music", *New Formations*, 8, 99-111.

Théberge, P. (2004), "The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making", *Social Studies of Science*, 34(5), 759-781.

Thompson, P. (2016), "Scalability of the Creative System in the Recording Studio", in McIntyre et al. (a cura di), *The Creative System in Action Understanding Cultural Production and Practice*, London, Palgrave Macmillan, 74-86.

Thompson, P. (2019), *Creativity in the Recording Studio: Alternative Takes*, London, Palgrave Macmillan.

Thornton, S. (1995), *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press.

Thrift, N. (1996), *Spatial Formations*, London, Sage.

Thrift, N. (2000), "Actor-Network Theory", in Johnston, R.J., Gregory, D., Pratt, G. e Watts, M. (a cura di), *The Dictionary of Human Geography*, Oxford, Blackwell, 5-6.

Tick, J. e Tsou, J. (2016), *Women in music*, Oxford University Press. https://web.archive.org/web/20161106013319/http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Women_in_music (ultimo accesso 15 ottobre 2023).

Titon, J. (1992), "Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 36(3), 315-322.

Tomatis, J. (2010), "Vorrei trovar parole nuove. Il neologismo 'cantautore' e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta", *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 1(2), 1-23.

Tomatis, J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, eBook, Milano, Il Saggiatore.

Toynbee, J. (2000), *Making popular music. Creativity and Institution*, Londra, Arnold.

Turino, T. (2008), *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press.

Verbeek, P.P. (2005), *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press; ed. or. (2000), *De Daadkracht der Dingen: Over Techniek, Filosofie en Vermogeving*, Amsterdam, Boom.

Verna, P. (1995), "Budget Studio Gear Breaks Barriers", *Billboard*, 14 ottobre 1995, p. 1.

Vita, V. (2019), *Musica solida. Storia dell'industria del vinile in Italia*, Torino, Miraggi Edizioni.

Volonté, P. (2017), "Il contributo dell'Actor-Network Theory alla discussione sull'agency degli oggetti", *Politica & Società*, 1/2017, Il Mulino, 31-58.

Volpi, A. (2013), *Musica, politica e carta stampata. Dal beat al parco Lambro*, Ospedaletto, Pacini Editore.

Wallas, G. ([1926]1976), "Stages in the Creative Process", in Rothenberg, A. e Hausman, C. (a cura di), *The Creativity Question*, Durham NC, Duke University Press, 69-73.

Wallas, G. (1926), *The Art of Thought*, London, J. Cape.

Warner, W.L. e Lunt, P.S. (1941), *The Social Life of a Modern Community*, New Haven, Yale University Press.

Wasserman, S. e Faust, K. (1994), *Social Network Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.

Watts, D. (1999), *Small Worlds*, New Jersey, Princeton University Press.

Watts, D. (2004), *Six Degrees*, London, Vintage.

Weisberg, R. (1993), *Creativity: Beyond the Myth of Genius*, New York, W.H. Freeman.

Weisberg, R. (2006), *Creativity: Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention and the Arts*, Hoboken.

White, H.C. (1963), *An Anatomy of Kinship*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.

White, H.C. (1970), *Chains of Opportunity*, Cambridge MA, Harvard University Press.

White, H.C. (1993), *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*, Boulder, Westview Press.

White, H.C. (2008), *Identity and Control*, Princeton, Princeton University Press.

Whiteley, S. (1997), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, London-New York, Routledge.

Whiteley, S. (2013), *Women and Popular Music*, London-New York, Routledge.

Whiteley, S., Bennett, A. e Hawkins, S. (a cura di) (2004), *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot, Ashgate.

Williams, A. (2010), "Pay Some Attention to the Man Behind the Curtain. Unsung Heroes and the Canonization of Process in the Classic Albums Documentary Series", *Journal of Popular Music Studies*, 22, 166-179. https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2010.01234.x (ultimo accesso 02.07.2025).

Wolff, J. (1981), *The Social Production of Art*, London, Red Globe Press.

Zagorski-Thomas, S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press.

Zak, A. (2001), *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*, London, University of California Press.

Zembylas, T. e Niederauer M. (2018), *Composing Processes and Artistic Agency: Tacit Knowledge in Composing*, Routledge.

Zoppo, D. (2018), *Il nostro caro Lucio. Storia, canzoni e segreti di un gigante della musica italiana*, Milano, Hoepli.

Sitografia

Popular Music, *Equinox Publishing*. www.equinoxpub.com/journals/index.php/JAZZ (ultimo accesso 13 settembre 2023).

Montalbetti, C. (2012), "Lucio Battisti - La canzone del sole", *Il blog di Cesare Monti*, 10 marzo 2012.

https://cesaremonti.blogspot.com/2012/03/lucio-battisti-la-canzone-del-sole.html (ultimo accesso 14 agosto 2025).

www.anzca.net/conferences/past-conferences/159.html pp. 1–16 (ultimo accesso 7 settembre 2025).

Discogs. https://www.discogs.com/ (ultimo accesso 7 settembre 2025).

Hit Parade Italia. https://www.hitparadeitalia.it/index.html (ultimo accesso 7 settembre 2025).

Discografia nazionale della canzone italiana, Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi. http://discografia.dds.it/ (ultimo accesso 7 settembre 2025).

Appendice

Indice degli intervistati

1	Bandini, Ellade	batterista	23 maggio 2023, 15 settembre 2023
2	Banfi, Aldo	tastierista	15 marzo 2023
3	Battaglia, Dodi	chitarrista, cantante, autore	29 gennaio 2025
4	Bazzari, Claudio	chitarrista	23 novembre 2023
5	Biancani, Maurizio	tecnico del suono, studio manager	16 marzo 2023, 21 aprile 2023
6	Biondini, Juan Carlos detto Flaco	chitarrista, autore	21 aprile 2020
7	Braido, Andrea	chitarrista	14 dicembre 2023
8	Bravin, Piero	tecnico del suono	25 settembre 2023
9	Camagna, Maurizio	tecnico del suono	16 novembre 2023
10	Cantele, Renato	tecnico del suono	1 ottobre 2024, 25 gennaio 2025
11	Casetta, Simone	assistente di studio	25 gennaio 2022
12	Chimenti, Silvano	chitarrista	8 gennaio 2022
13	Chiodo, Cesare	bassista, studio manager	30 novembre 2023
14	Colombini, Alessandro	produttore	3 febbraio 2022, 7 febbraio 2022
15	Cortesi, Emanuela	corista	29 luglio 2025
16	Dall’Aglio, Gianni	batterista, autore	15 novembre 2023, 21 agosto 2024
17	De Rienzo, Gigi	bassista, arrangiatore, produttore	18 ottobre 2023
18	Di, Carmine	tecnico del suono	10 febbraio 2025
19	Donnarumma, Paolo	bassista	16 gennaio 2022

20	Fabbri, Lucio	violinista, autore, studio manager	7 febbraio 2023
21	Fix, Robert	sassofonista, tecnico del suono, studio manager	22 aprile 2024
22	Guccini, Francesco	cantautore	8 aprile 2020
23	Harris, Mark	tastierista, arrangiatore	30 aprile 2019
24	Iafelice, Paolo	tecnico del suono	12 giugno 2019
25	Jermano, Rosario	percussionista	7 febbraio 2022
26	Kooperman, Deborah	chitarrista	17 aprile 2020
27	Marangolo, Antonio	sassofonista, percussionista, arrangiatore	2 giugno 2020
28	Massara, Natale	sassofonista, arrangiatore, autore	9 ottobre 2024
29	Moriconi, Massimo	bassista, contrabbassista	23 ottobre 2023, 4 giugno 2024
30	Pagani, Mauro	violinista, flautista, pluristrumentista, autore, produttore, studio manager	11 febbraio 2021, 15 giugno 2024
31	Pani, Massimiliano	produttore	24 gennaio 2025
32	Paoluzzi, Mauro	chitarrista, batterista, produttore, studio manager	20 febbraio 2022
33	Pellegrini, Pietro	tecnico del suono, produttore	15 gennaio 2022
34	Radius, Alberto	chitarrista, autore, studio manager	8 gennaio 2022
35	Rea, Danilo	pianista	15 febbraio 2025
36	Reverberi, Gian Piero	arrangiatore, autore	12 ottobre 2023, 12 agosto 2024
37	Riccò, Stefano	tecnico del suono	28 novembre 2023
38	Robertson, Marti Jane	tecnico del suono	20 novembre 2023
39	Ron (Cellamare, Rosalino)	cantautore	13 giugno 2024
40	Rossi, Luca	assistente di studio	1 febbraio 2022
41	Rustici, Corrado	chitarrista, produttore	10 ottobre 2023
42	Spinosa, Massimo	bassista, tecnico del suono	6 giugno 2019, 25 gennaio 2022, 8 febbraio 2023
43	Spiridioni, Marcello	tecnico del mastering	13 novembre 2023
44	Stalteri, Arturo	pianista	9 ottobre 2023

45	Tanica, Rocco	tastierista, arrangiatore, autore	17 novembre 2023
46	Tempera, Vince	pianista, tastierista, arrangiatore	15 giugno 2020, 3 marzo 2023
47	Vairetti, Lino	chitarrista, cantante, autore	22 luglio 2025
48	Valli, Celso	pianista, arrangiatore	2 ottobre 2023
49	Vandelli, Maurizio	cantante, chitarrista, autore	10 giugno 2024
50	Zanotti, Fio	pianista, tastierista, arrangiatore	29 novembre 2023, 28 gennaio 2025

Discografia (album inclusi nel *corpus*)

anno	titolo	artista	etichetta	codice
1965	*Studio Uno*	Mina	Ri-Fi	RFL-LP 14010
1965	*Gian Burrasca*	Rita Pavone	RCA	PML 10380
1965	*Voglio amarti così*	Los Indios Tabajaras	RCA	LPM 10170
1965	*Il secondo LP di Bobby Solo*	Bobby Solo	Ricordi	MRL 6045
1965	*Caldo*	Ornella Vanoni	Ricordi	MRL 6042
1965	*Canti della libertà*	Milva	Fonit Cetra	LPS 35027
1965	*Non mi dir*	Adriano Celentano	Clan Celentano	ACC-S/LP- 40002
1965	*I Canti della Grande Guerra*	Coro del CAI di Padova	Durium	PR 77099
1965	*Ai miei amici di Ciao Amici*	Ricky Gianco	Jaguar	JGR 74002
1965	*The Rokes*	The Rokes	ARC	SA 4
1965	*Luigi Tenco*	Luigi Tenco	Jolly	LPJ 5045
1965	*Pino Donaggio*	Pino Donaggio	Columbia	QPX 8079
1965	*Edoardo Vianello allo Studio A*	Edoardo Vianello	RCA	S2
1965	*Equipe 84*	Equipe 84	Vedette	VPA 8051
1965	*Musica per innamorati*	Nico Fidenco	RCA	APML 10399
1965	*Gino Paoli allo Studio A*	Gino Paoli	RCA	S1
1965	*Dino*	Dino	ARC	SA 2
1965	*Nozze d'argento con la canzone*	Luciano Tajoli	Jolly	JLP 330020
1965	*Ti ruberò*	Bruno Lauzi	CGD	FC 5023
1965	*L'amore*	Don Backy	Clan Celentano	ACC /S/LP 40005
1966	*Gianni Tre*	Gianni Morandi	RCA	PML 10412
1966	*Studio Uno 66*	Mina	Ri-Fi	RFL LP 14016
1966	*Io ho in mente te*	Equipe 84	Ricordi	MRL 6053
1966	*Adamo*	Adamo	La voce del padrone	QELP 8152
1966	*Stasera Rita*	Rita Pavone	RCA	APML 10404
1966	*I Giganti*	I Giganti	Ri-Fi	RFM-LP 14801
1966	*Riderà*	Little Tony	Durium	MS A 77141
1966	*Romantico*	Nini Rosso	Durium	SPL. A 6004
1966	*La vostra Rita*	Rita Pavone	RCA	S 10
1966	*Casco d'oro*	Caterina Caselli	CGD	FG 5029
1966	*Carmen*	Carmen Villani	Bluebell	BB/RD 101
1966	*I Ragazzi del Sole*	I Ragazzi del Sole	Jolly	LPJ 5068
1966	*Tenco*	Luigi Tenco	RCA	S 3
1966	*Mina n. 2*	Mina	Ri-Fi	RFL LP 14018
1966	*Endrigo*	Sergio Endrigo	Cetra	LPB 35032
1966	*Un ragazzo di strada*	I Corvi	Ariston	0152/LP
1966	*The best records in the world*	I Camaleonti	Kansas	DMK 007

1966	*Per quelli come noi*	Pooh	Vedette	VRM 36033
1966	*Che mondo strano*	The Rokes	RCA	SA 15
1966	*1999*	Lucio Dalla	ARC	SA 16
1967	*Sabato sera Studio Uno '67*	Mina	Ri-Fi	RFL LP 14023
1967	*Per quando noi non ci saremo*	Nomadi	EMI-Columbia	CPSQ 530
1967	*Ci vuole poco*	Rita Pavone	RCA	S 24
1967	*Sabato sera*	Rocky Roberts	Durium	MS A 77163
1967	*Diamoci del tu*	Caterina Caselli	CGD	FG 5033
1967	*Ornella Vanoni*	Ornella Vanoni	Ariston	AR 10016
1967	*I'll go crazy*	New Dada	Bluebell	BB LP 37
1967	*Portami tante rose*	I Camaleonti	Kansas	DMK 008
1967	*I miei giorni*	Bruno Lauzi	Ariston	ARLP 0187
1967	*The Primitives (Blow up)*	The Primitives	ARC	SA 22
1967	*Folk Beat n. 1*	Francesco Guccini	EMI	PSQ 027
1967	*Vol. 1*	Fabrizio De André	Bluebell	BB LP 39
1967	*Svampa canta Brassens v. 2*	Nanni Svampa	Durium	CR PR 30169
1967	*Fra noi*	Iva Zanicchi	Ri-Fi	RFL LP 14019
1967	*Gianni Quattro*	Gianni Morandi	RCA	PML 10428
1967	*Fred Bongusto*	Fred Bongusto	Ri-Fi	RFM-LP 14803
1967	*San Francisco*	Bobby Solo	Ricordi	MRP 9037
1967	*Dalida*	Dalida	Barclay - RCA	SIB 30
1967	*Senza luce*	Dik Dik	Ricordi	MRP 9035
1967	*Dedicato a mio padre*	Mina	Ri-Fi	PLDA 5001
1968	*Tutti morimmo a stento*	Fabrizio De André	Bluebell	BB LP 32
1968	*Patty Pravo*	Patty Pravo	ARC	ALP 11009
1968	*Vengo anch'io no tu no*	Enzo Jannacci	ARC	ALP 11007
1968	*Io per lei*	I Camaleonti	CBS	CBS 63350
1968	*Senza orario senza bandiera*	New Trolls	Cetra	LPX 3
1968	*Dolcemente*	Orietta Berti	Polydor	SLPHM/D 184 181
1968	*Sua Eccellenza Mal dei Primitives*	Mal	RCA	PSL 10439
1968	*Ai miei amici cantautori*	Ornella Vanoni	Ariston	AR 10020
1968	*Tango*	Milva	Ricordi	SMRL 6058
1968	*Ore d'amore*	Fred Bongusto	RCA	PSL 10434
1968	*L'asse d'equilibrio*	Giorgio Gaber	Ri-Fi	RFL 14027
1968	*Canzonissima '68*	Mina	PDU	Pld A.5005
1968	*Sylvie Vartan*	Sylvie Vartan	RCA	LSP 10205
1968	*Casa bianca*	Don Backy	Clan Celentano	ACC 40009
1968	*La tramontana*	Antoine	Vogue	LPJ 5089
1968	*Adriano Rock*	Adriano Celentano	Clan Celentano	BF.LP.501
1968	*Il ragazzo che sorride*	Al Bano	La voce del padrone	SPSQ 064

1968	*I Nomadi*	I Nomadi	Columbia	SCPSQ 545
1968	*Gianni 5*	Gianni Morandi	RCA	PSL 10432
1968	*Vol. 3*	Fabrizio De André	Bluebell	BB LPS 33
1969	*Lucio Battisti*	Lucio Battisti	Ricordi	SMRL 6063
1969	*Mal dei Primitives*	Mal	RCA	PSL 10442
1969	*I discorsi*	Mina	PDU	Pld. A. 5004
1969	*Concerto per Patty*	Patty Pravo	ARC	ALPS 11013
1969	*Mina For You*	Mina	PDU	Pld. A. 5006
1969	*Le Quattro Stagioni di Don Backy*	Don Backy	Amico	DB LP 7001
1969	*Pensando a te*	Al Bano	La voce del padrone	QELP 8188
1969	*Lisa dagli occhi blu*	Mario Tessuto	CGD	N 9704
1969	*Love letters*	The Guitar Men	Ariston	AR 10040/LP
1969	*Anna Identici*	Anna Identici	Ariston	AR 10034
1969	*Le idee di oggi per la musica di domani*	Stormy Six	First	FR 50001
1969	*Amicizia*	Herbert Pagani	Mama	PM/LP 1969
1969	*Agostino Ferrari ovvero Nino Ferrer*	Nino Ferrer	Riviera	RIV LP 80005
1969	*The Showmen*	The Showmen	RCA	PSL 10436
1969	*I Nuovi Angeli*	I Nuovi Angeli	Durium	MSA 77214
1969	*Quelli*	Quelli	Ricordi	SMRP 9053
1969	*Nada*	Nada	RCA	TSL 10444
1969	*Un sorriso*	Milva	Ricordi	SMRL 6066
1969	*Memorie*	Pooh	Vedette	VPA 8083
1969	*Bugiardo più che mai... più incosciente che mai*	Mina	PDU	Pld.A. 5009
1970	*Gianni 6*	Gianni Morandi	RCA	PSL 10452
1970	*Io sì. Ai miei amici cantautori n. 2*	Ornella Vanoni	Ariston	AR/LP/12014
1970	*Caro Theodorakis... Iva*	Iva Zanicchi	Ri-Fi	RFL ST 14042
1970	*Georges Moustaki in italiano*	Georges Moustaki	Polydor	2445 001
1970	*Domenico Modugno*	Domenico Modugno	RCA	PSL 10468
1970	*Patty Pravo*	Patty Pravo	RCA	PSL 10461
1970	*Gianni 7*	Gianni Morandi	RCA	PSL 10482
1970	*Vent'anni*	Massimo Ranieri	CGD	FGS 5079
1970	*Dies Irae*	Formula 3	Numero Uno	ZSLN 55010
1970	*Douce France*	Fausto Papetti	Durium	ms A 77249
1970	*Hair - Cast italiano*	Ronnie Jones	RCA	PSL 10479
1970	*Quando tu mi spiavi in cima a un batticuore...*	Mina	PDU	Pld. A. 5030
1970	*La vita amico è l'arte dell'incontro*	Sergio Endrigo, Vinicius De Moraes, Giuseppe Ungaretti	Cetra	LPB 35037
1970	*Canzoni di Edith Piaf*	Milva	Ricordi	RI-S 830011
1970	*La mia gente*	Enzo Jannacci	RCA	ALPS 11021

1970	*ID*	Equipe 84	Ricordi	SMRL 6072
1970	*La buona novella*	Fabrizio De André	Produttori Associati	PA LPS 34
1970	*Emozioni*	Lucio Battisti	Ricordi	SMRL 6079
1970	*Il forestiero*	Adriano Celentano	Clan Celentano	BFML-LP 700
1970	*Anonimo Veneziano* [colonna sonora]	Stelvio Cipriani	CAM	SAG 9031
1971	*Amore e non amore*	Lucio Battisti	Ricordi	SMRL 6074
1971	*Concerto Grosso per i New Trolls*	New Trolls	Cetra	LPX 8
1971	*Di vero in fondo*	Patty Pravo	RCA	6323 004 L
1971	*Sacco e Vanzetti* [colonna sonora]	Ennio Morricone	RCA	443 013
1971	*Collage*	Orme	Philips	6323 007 L
1971	*...E fu subito Aznavour*	Charles Aznavour	Barclay	BRC LP 60020
1971	*Formula 3*	Formula 3	Numero Uno	ZSLN 55013
1971	*L'uomo*	Osanna	Fonit	LPX 10
1971	*Cantando con gli amici*	Gigliola Cinquetti	CGD	FGL 5086
1971	*Caro Aznavour*	Iva Zanicchi	Ri-Fi	RDZ-ST 14203
1971	*Memories*	Santo & Johnny	PA	PA-CAN LPS 707
1971	*Le due facce dell'amore*	Gino Paoli	Durium	ms AI 77275
1971	*Opera Prima*	Pooh	CBS	S 64592
1971	*Bravo Pravo*	Patty Pravo	RCA	PSL 10491
1971	*Non al denaro non all'amore né al cielo*	Fabrizio De André	PA	PA/LP 40
1971	*Mina*	Mina	PDU	Pld. A 5037
1971	*La Bibbia*	Il Rovescio della Medaglia	RCA	PSL 10521
1971	*Dolce acqua*	Delirium	Fonit	LPX 11
1971	*12ma raccolta*	Fausto Papetti	Durium	ms AI 77284
1971	*Giù la testa* [colonna sonora]	Ennio Morricone	Cinevox	MDF 33/50
1972	*Umanamente uomo: il sogno*	Lucio Battisti	Numero Uno	ZSLN 55060
1972	*Cinquemilaquarantatre*	Mina	PDU	Pld. L 5043
1972	*Uomo di pezza*	Orme	Philips	6323 013 L
1972	*Un gioco senza età*	Ornella Vanoni	Ariston	AR/LP/12071
1972	*Storia di un minuto*	PFM	Numero Uno	ZSLN 55055
1972	*L'amore è facile non è difficile*	Gabriella Ferri	RCA	PSL 10534
1972	*I mali del secolo*	Adriano Celentano	Clan Celentano	BFML-LP 701
1972	*14ma raccolta*	Fausto Papetti	Durium	DU 714
1972	*Nel mondo una cosa*	Mia Martini	Ricordi	SMRL 6101
1972	*Banco del Mutuo Soccorso*	Banco del Mutuo Soccorso	Ricordi	SMRL 6094
1972	*Semo gente de borgata*	Vianella	Apollo	ZSLA 55090
1972	*Aria*	Alan Sorrenti	Harvest	3C 064-17836
1972	*Sì, incoerenza*	Patty Pravo	Philips	6323 014 L
1972	*Radici*	Francesco Guccini	EMI	3C 062-17825
1972	*Il mio canto libero*	Lucio Battisti	Numero Uno	DZSLN 55156

1972	*Questo piccolo grande amore*	Claudio Baglioni	RCA	DPSL 10551
1972	*Alessandra*	Pooh	CBS	CBS S 69023
1972	*Per un amico*	PFM	Numero Uno	DZSLN 55155
1972	*Darwin*	Banco del Mutuo Soccorso	Ricordi	SMRL 6107
1972	*Erba di casa mia*	Massimo Ranieri	CGD	CGD 1101
1973	*Il nostro caro angelo*	Lucio Battisti	Numero Uno	DZSLN 55660
1973	*Dettagli*	Ornella Vanoni	Ariston	AR/LP/12090
1973	*Pazza idea*	Patty Pravo	RCA	DPSL 10591
1973	*Parsifal*	Pooh	CBS	CBS S 69043
1973	*Sempre*	Gabriella Ferri	RCA	DPSL 10588
1973	*16ma raccolta*	Fausto Papetti	Durium	ms A 77324
1973	*Gira che ti rigira amore bello*	Claudio Baglioni	RCA	DPSL 10587
1973	*Storia di un impiegato*	Fabrizio De André	PA	PA/LP 49
1973	*Felona e Sorona*	Orme	Charisma	CAS 1072
1973	*Il giorno dopo*	Mia Martini	Ricordi	SMRL 6114
1973	*Mi... ti... amo*	Marcella Bella	CGD	CGD 69045
1973	*Più forte ragazzi* [colonna sonora]	Guido e Maurizio De Angelis	RCA	OLS 14
1973	*Come un vecchio incensiere all'alba di un villaggio deserto*	Alan Sorrenti	Harvest	3C 064-17878
1973	*Pollution*	Franco Battiato	Bla Bla	BBXL 10002
1973	*Frutta e verdura*	Mina	PDU	Pld. L. 5069
1973	*E altre storie*	Ornella Vanoni	Ariston	AR/LP/12111
1973	*Stasera ballo liscio*	Gigliola Cinquetti	CGD	CGD 69044
1973	*Il poeta e il contadino*	Cochi e Renato	Derby	DBR 65946
1973	*Nostalrock*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 65764
1973	*Io sono nato libero*	Banco del Mutuo Soccorso	Ricordi	SMRL 6123
1974	*Mai una signora*	Patty Pravo	RCA	TPL1 1051
1974	*A un certo punto*	Ornella Vanoni	Vanilla	OVL 2001
1974	*E tu...*	Claudio Baglioni	RCA	TPL1 1067
1974	*18ma raccolta*	Fausto Papetti	Durium	DU.718
1974	*L'isola di niente*	PFM	Numero Uno	DZSLN 55666
1974	*E la vita, la vita*	Cochi e Renato	Derby	DBR 69095
1974	*Anima*	Riccardo Cocciante	RCA	TPL1 1060
1974	*Remedios*	Gabriella Ferri	RCA	TPL1 1046
1974	*È proprio come vivere*	Mia Martini	Ricordi	SMRL 6126
1974	*Jenny e la bambola*	Alunni del Sole	PA	PA/LP 53
1974	*Drupi*	Drupi	Ricordi	MLP 15.911
1974	*Canzoni*	Fabrizio De André	PA	PA/LP 52
1974	*Contrappunti*	Orme	Philips	6323 035 A
1974	*Quando verrà Natale*	Antonello Venditti	RCA	TPL1 1085

1974	*19ma raccolta*	Fausto Papetti	Durium	MS AI 77355
1974	*Anima latina*	Lucio Battisti	Numero Uno	DZSLN 55675
1974	*Baby Gate*	Mina	PDU	PLD L 6006
1974	*La voglia di sognare*	Ornella Vanoni	Vanilla	OVL 2002
1974	*Sereno è*	Drupi	Ricordi	SMRL 6144
1974	*Stanze di vita quotidiana*	Francesco Guccini	EMI	3C 064-18032
1975	*Profondo Rosso* [colonna sonora]	Goblin	Cinevox	MDF. 33/85
1975	*Rimmel*	Francesco De Gregori	RCA	TPL1 1107
1975	*Sabato pomeriggio*	Claudio Baglioni	RCA	TPL1 1161
1975	*Volume 8*	Fabrizio De André	PA	PA/LP 54
1975	*Yuppi du*	Adriano Celentano	Clan Celentano	88 984 IT
1975	*20ma raccolta*	Fausto Papetti	Durium	ms AI 77363
1975	*L'alba*	Riccardo Cocciante	RCA	TPL1 1167
1975	*Canto de pueblos andinos - Inti Illimani III*	Inti Illimani	I dischi dello Zodiaco	VPA 8227
1975	*Incontro*	Patty Pravo	RCA	TPL1 1148
1975	*Un po' del nostro tempo migliore*	Pooh	CBS	CBS 69118
1975	*Uomo mio bambino mio*	Ornella Vanoni	Vanilla	OVL 2003
1975	*Lilly*	Antonello Venditti	RCA	TPL1-1163
1975	*Un corpo e un'anima*	Wess e Dori Ghezzi	Durium	ms AI 77359
1975	*Due*	Drupi	Ricordi	SMRL 6165
1975	*Aria*	Dario Baldan Bembo	Come il vento	ZSCVE 55742
1975	*Il giardino proibito*	Sandro Giacobbe	CBS	CBS 69115
1975	*Un altro giorno con me*	Mia Martini	Ricordi	SMRL 6174
1975	*Banco*	Banco del Mutuo Soccorso	Manticore	MAL 2013
1975	*Io che non sono l'imperatore*	Edoardo Bennato	Ricordi	SMRL 6149
1975	*Chocolate Kings*	PFM	Numero Uno	ZSLN 55684
1976	*La batteria, il contrabbasso, eccetera*	Lucio Battisti	Numero Uno	ZSLN 55685
1976	*Via Paolo Fabbri 43*	Francesco Guccini	EMI	3C 064-18188
1976	*Bufalo Bill*	Francesco De Gregori	RCA	TPL1 1192
1976	*Concerto per Margherita*	Riccardo Cocciante	RCA	TPL1-1220
1976	*La torre di Babele*	Edoardo Bennato	Ricordi	SMRL 6190
1976	*22ma raccolta*	Fausto Papetti	Durium	ms AI 77380
1976	*Poohlover*	Pooh	CBS	86015
1976	*La voglia pazza, l'incoscienza, l'allegria*	Ornella Vanoni, Vinicius de Moraes, Toquinho	Vanilla	OVL 2005
1976	*Svalutation*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 86013
1976	*Ullàlla*	Antonello Venditti	RCA	TPL1-1227
1976	*La mia estate con te*	Fred Bongusto	WEA	W 56262
1976	*Canto de pueblos andinos vol. 2 - Inti Illimani 5*	Inti Illimani	I dischi dello Zodiaco	VPA 8305

1976	*Tanto*	Patty Pravo	RCA	TPL1 1195
1976	*Sogni di un robot*	Gianni Bella	Derby	DBR 81254
1976	*Aria pulita*	Luciano Rossi	Ariston	ARLP/12286
1976	*Bella*	Marcella Bella	CGD	CGD 81413
1976	*Che vuoi che sia... se t'ho aspettato tanto*	Mia Martini	RCA	TPL1 1202
1976	*Alla fiera dell'est*	Angelo Branduardi	Polydor	2448 051
1976	*Singolare e plurale*	Mina	PDU	PLD:L-6067/68
1976	*Più*	Ornella Vanoni	Vanilla	OVL 2006
1977	*Burattino senza fili*	Edoardo Bennato	Ricordi	SMRL 6209
1977	*Io tu noi tutti*	Lucio Battisti	Numero Uno	ZPLN 34006
1977	*Solo*	Claudio Baglioni	RCA	PL 31235
1977	*Samarcanda*	Roberto Vecchioni	Philips	6323 049
1977	*Rotolando respirando*	Pooh	CGD	CGD 20012
1977	*Disco dance*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 86026
1977	*Diesel*	Eugenio Finardi	Cramps	CRSLP 5153
1977	*Zerofobia*	Renato Zero	RCA	PL 31271
1977	*Io dentro, io fuori*	Ornella Vanoni	Vanilla	OVL 2009
1977	*Gran bazar*	Matia Bazar	Ariston	AR/LP/12320
1977	*24ma raccolta*	Fausto Papetti	Durium	ms AI 77386
1977	*Figli delle stelle*	Alan Sorrenti	EMI	3C 064 - 18312
1977	*Malgrado tutto l'angelo azzurro*	Umberto Balsamo	Polydor	2448 054
1977	*Com'è profondo il mare*	Lucio Dalla	RCA	PL 31321
1977	*Suspiria* [colonna sonora]	Goblin	Cinevox	MDF 33.108
1977	*Una storia disonesta*	Stefano Rosso	RCA	PL 31237
1977	*Mina con bigné*	Mina	PDU	Pld. L 6088
1977	*Domani*	Il Guardiano del Faro	Cetra	LPX 53
1977	*Carta straccia*	Alberto Radius	CGD	CGD 20008
1977	*La pulce d'acqua*	Angelo Branduardi	Polydor	2448 062
1978	*Sotto il segno dei pesci*	Antonello Venditti	Philips	6323 056
1978	*Una donna per amico*	Lucio Battisti	Numero Uno	ZPLN 34036
1978	*De Gregori*	Francesco De Gregori	RCA	PL 31366
1978	*Zerolandia*	Renato Zero	RCA	PL 31400
1978	*Boomerang*	Pooh	CGD	CGD 20077
1978	*Riccardo Cocciante*	Riccardo Cocciante	RCA	PL 31332
1978	*Tu*	Umberto Tozzi	CGD	CGD 20058
1978	*Rimini*	Fabrizio De André	Ricordi	SMRL 6221
1978	*Ti avrò*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 20053
1978	*Calabuig, Stranamore e altri incidenti*	Roberto Vecchioni	Philips	6323 062
1978	*La Bionda*	F.lli La Bionda	Baby Records	LPX 24
1978	*Amerigo*	Francesco Guccini	EMI	3C 064-18341

1978	*Liù*	Alunni del Sole	Ricordi	SMRL 6225
1978	*Miss Italia*	Patty Pravo	RCA	PL 31392
1978	*Aldebaran*	New Trolls	Warner Bros	T 56589
1978	*26ma raccolta*	Fausto Papetti	Durium	ms AI 77397
1978	*Lucio Dalla*	Lucio Dalla	RCA	PL 31424
1978	*E tu come stai?*	Claudio Baglioni	CBS	CBS 83335
1978	*Geppo il folle*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLAN 20099
1978	*Vanoni*	Ornella Vanoni	Vanilla	OVL 2011
1979	*Viva*	Pooh	CGD	CGD 20162
1979	*Buona domenica*	Antonello Venditti	Philips	6323 092
1979	*Sono un pirata sono un signore*	Julio Iglesias	CBS	CBS 82838
1979	*Soli*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 20150
1979	*L.A. & N.Y.*	Alan Sorrenti	EMI	3C 064-62662
1979	*EroZero*	Renato Zero	RCA	PL 31436
1979	*Gloria*	Umberto Tozzi	CGD	CGD 20144
1979	*Cogli la prima mela*	Angelo Branduardi	Polydor	2448 094
1979	*E io canto*	Riccardo Cocciante	RCA	PL 31421
1979	*Chicas!*	Miguel Bosé	CBS	CBS 86089
1979	*Bandido*	F.lli La Bionda	Baby Records	LPX 30
1979	*Brivido divino*	Rettore	Ariston	AR/LP/12353
1979	*Alberto Fortis*	Alberto Fortis	Philips	6323 073
1979	*Agnese dolce Agnese*	Ivan Graziani	Numero Uno	ZPLN 34055
1979	*Florian*	Orme	Philips	6323 086
1979	*Bandaberté*	Loredana Berté	CGD	CGD 20158
1979	*Innamorarsi alla mia età*	Julio Iglesias	CBS	CBS 83957
1979	*Viva l'Italia*	Francesco De Gregori	RCA	PL 31480
1979	*Attila*	Mina	PDU	Pld. L 7015/16
1979	*La mia banda suona il rock*	Ivano Fossati	RCA	PL 31471
1980	*Dalla*	Lucio Dalla	RCA	PL 31537
1980	*Sono solo canzonette*	Edoardo Bennato	Ricordi	SMRL 6279
1980	*Una giornata uggiosa*	Lucio Battisti	Numero Uno	ZPLN 34084
1980	*Tregua*	Renato Zero	Zerolandia	PL 31530
1980	*Un po' artista un po' no*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 20201
1980	*Tozzi*	Umberto Tozzi	CGD	CGD 20207
1980	*Nero a metà*	Pino Daniele	EMI	3C 064-18468
1980	*Stop*	Pooh	CGD	CGD 20225
1980	*Certi momenti*	Pierangelo Bertoli	Ascolto	ASC 20233
1980	*Uffà! Uffà!*	Edoardo Bennato	Ricordi	SMRL 6269
1980	*Kyrie*	Mina	PDU	Pld. L. 7023/24
1980	*Magnifico delirio*	Rettore	Ariston	ARLP/12377

1980	*Ci vuole orecchio*	Enzo Jannacci	Ricordi	SMRL 6266
1980	*Robinson, come salvarsi la vita*	Roberto Vecchioni	Ciao	CIAO 1000
1980	*Tra demonio e santità*	Alberto Fortis	Philips	6323 101
1980	*Ricetta di donna*	Ornella Vanoni	CGD	CGD 20227
1980	*Una città per cantare*	Ron	Spaghetti	ZPLSR 34079
1980	*Cervo a primavera*	Riccardo Cocciante	RCA	PL 31546
1980	*Rondò Veneziano*	Rondò Veneziano	Baby Records	BR 56011
1980	*Pleasure*	Stephen Schlaks	Baby Records	BR 56013
1981	*Strada facendo*	Claudio Baglioni	CBS	CBS 84764
1981	*Buona fortuna*	Pooh	CGD	CGD 20264
1981	*La grande grotta*	Alberto Fortis	Philips	6492 118
1981	*Le mie strade*	Gianni Togni	CGD	PRD 20241
1981	*Vai mo'*	Pino Daniele	EMI	3C 064-18550
1981	*Amanti*	Julio Iglesias	CBS	CBS 84805
1981	*Fabrizio De André (L'Indiano)*	Fabrizio De André	Ricordi	SMRL 6281
1981	*Deus*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 20257
1981	*Duemila60 Italian Graffiati*	Ivan Cattaneo	CGD	CGD 20254
1981	*Metropolis*	Francesco Guccini	EMI	3C 064-18546
1981	*La voce del padrone*	Franco Battiato	EMI	3C 064-18558
1981	*Notte rosa*	Umberto Tozzi	CGD	CGD 20255
1981	*Estasi clamorosa*	Rettore	Ariston	AR/LP/12387
1981	*Al centro della musica*	Ron	Spaghetti	ZPLSR 34129
1981	*Duemilatrecentouno parole*	Ornella Vanoni	CGD	CGD 20272
1981	*Rudy e Rita*	Alberto Camerini	CBS	CBS 85177
1981	*Angelo Branduardi*	Angelo Branduardi	Polydor	2448 124
1981	*Seni e coseni*	Ivan Graziani	Numero Uno	ZPLN 34138
1981	*Come ti va in riva alla città*	PFM	Numero Uno	ZPLN 34140
1981	*Salomé*	Mina	PDU	Pld. L. 7026/27
1982	*Cocciante*	Riccardo Cocciante	RCA	PL 31623
1982	*Teresa De Sio*	Teresa De Sio	Philips	6492 127
1982	*Artide Antartide*	Renato Zero	Zerolandia	PL 31611
1982	*Bella 'mbriana*	Pino Daniele	EMI	3C 064-18590
1982	*E già*	Lucio Battisti	Numero Uno	ZPLN 34182
1982	*Sotto la pioggia*	Antonello Venditti	Heinz Music	SLP 2700
1982	*Titanic*	Francesco De Gregori	RCA	PL 31622
1982	*Rockmantico*	Alberto Camerini	CBS	CBS 85782
1982	*Guarda chi si vede*	Ron	Spaghetti	ZPLSR 34170
1982	*Uh uh*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 20324
1982	*Hollywood Hollywood*	Roberto Vecchioni	CGD	CGD 20299
1982	*Aria pura*	Albano e Romina Power	Baby Records	BR 56033

1982	*Italiana*	Mina	PDU	Pld. L. 7030/1
1982	*Traslocando*	Loredana Berté	CGD	CGD 20321
1982	*Eva*	Umberto Tozzi	CGD	CGD 20311
1982	*Bollettino dei naviganti*	Gianni Togni	CGD	PRD 20307
1982	*L'arca di Noè*	Franco Battiato	EMI	3C 064-18597
1982	*Mamma Maria*	Ricchi e Poveri	Baby Records	BR 56042
1982	*Vado al massimo*	Vasco Rossi	Carosello	CLN 25095
1982	*Momenti*	Julio Iglesias	CBS	CBS CX 85943
1983	*1983*	Lucio Dalla	RCA	PL 31692
1983	*Bollicine*	Vasco Rossi	Carosello	CLN 25101
1983	*Tropico del nord*	Pooh	CGD	CGD 20373
1983	*Fragole infinite*	Alberto Fortis	Philips	6492 135
1983	*Tre*	Teresa De Sio	Philips	812 785-1
1983	*È arrivato un bastimento*	Edoardo Bennato	Ricordi	EB 5509
1983	*Guccini*	Francesco Guccini	EMI	3C 064-18617
1983	*Milano Madrid*	Miguel Bosé	CBS	CBS 25450
1983	*Venezia 2000*	Rondò Veneziano	Baby Records	BR 56052
1983	*Tango*	Matia Bazar	Ariston	ARLP/12402
1983	*Bandiera gialla*	Ivan Cattaneo	CGD	CGD 20350
1983	*Mina 25*	Mina	PDU	Pld. L. 7035/36
1983	*Jazz*	Loredana Berté	CBS	CBS 25724
1983	*Uomini*	Ornella Vanoni	CGD	CGD 20376
1983	*Calypso*	Ron	RCA	PL 31705
1983	*Arrapaho*	Squallor	Ricordi	SMRL 6304
1983	*Cercando l'oro*	Angelo Branduardi	Musiza	813 462-1
1983	*Dal blu*	Eugenio Finardi	Fonit Cetra	LPX 116
1983	*Orizzonti perduti*	Franco Battiato	EMI	64 1186461
1983	*Sincerità*	Riccardo Cocciante	Virgin	V 2294
1984	*Puzzle*	Gianna Nannini	Ricordi	813.387-1
1984	*Cuore*	Antonello Venditti	Heinz Music	HLP 2370
1984	*Aloha*	Pooh	CGD	CGD 20437
1984	*Viaggi organizzati*	Lucio Dalla	Pressing	ZPLPS 34219
1984	*Fabio Concato*	Fabio Concato	Philips	822 079-1
1984	*Musicante*	Pino Daniele	EMI	64 2401501
1984	*Catene*	Mina	PDU	Pld. L. 7043/44
1984	*Il grande esploratore*	Tony Esposito	Bubble	BLULP 1818
1984	*Odissea veneziana*	Rondò Veneziano	Baby Records	BR 56062
1984	*Leoni si nasce*	Renato Zero	Zerolandia	PL 31731
1984	*Crêuza de mä*	Fabrizio De André	Ricordi	SMRL 6308
1984	*Roby Facchinetti*	Roby Facchinetti	CGD	CGD 20395

1984	*Il grande sogno*	Roberto Vecchioni	CGD	CDG 21212
1984	*Uccelli d'Italia*	Squallor	Ricordi	SMRL 6314
1984	*Bandido*	Miguel Bosé	CBS	CBS 26160
1984	*Nove*	Ivan Graziani	Numero Uno	ZL 70348
1984	*La luna e il signor Hyde*	Gino Paoli	Five	FM 13536
1984	*El Niño*	Alberto Fortis	Philips	822 040-1
1984	*Savoir faire*	Loredana Berté	CBS	CBS 26107
1984	*Italian Carnaval*	Chikano	Duck Gold	G.D.K.P. 002
1985	*La vita è adesso*	Claudio Baglioni	CBS	CBS 26533
1985	*Cosa succede in città*	Vasco Rossi	Carosello	CLN 25109
1985	*Quelli della notte*	Renzo Arbore	Fonit Cetra	LPX 143
1985	*I miei americani*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 20445
1985	*Scacchi e tarocchi*	Francesco De Gregori	RCA	PL 70845
1985	*Insieme*	Gino Paoli, Ornella Vanoni	CGD	CGD 21213
1985	*Finalmente ho conosciuto il conte Dracula*	Mina	PDU	PLD. L. 7047/48
1985	*Mondi lontanissimi*	Franco Battiato	EMI	64 1187071 T
1985	*Kaiwanna*	Edoardo Bennato	Ricordi	EB 79
1985	*Casanova*	Rondò Veneziano	Baby Records	BR 56081
1985	*Asia non Asia*	Pooh	CGD	CGD-20471
1985	*Ferryboat*	Pino Daniele	Sciò	64 2404641
1985	*Phenomena* [colonna sonora]	Vari	Cinevox	MDF 33.167
1985	*Bei tempi*	Roberto Vecchioni	CGD	CGD 20477
1985	*Cuori agitati*	Eros Ramazzotti	DDD	DDD 26353
1985	*Ron*	Ron	RCA	PL 70704
1985	*No smoking*	Sergio Caputo	CGD	CGD 20473
1985	*Il mare dei papaveri*	Riccardo Cocciante	Virgin	V 2336
1985	*Joan Lui*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 20485
1985	*Tocca l'albicocca*	Squallor	Ricordi	TSMRL 6337
1986	*Venditti e segreti*	Antonello Venditti	Heinz	THLP 2372
1986	*Don Giovanni*	Lucio Battisti	Numero Uno	PL 70991
1986	*Nuovi eroi*	Eros Ramazzotti	DDD	207 745
1986	*Bugie*	Lucio Dalla	Pressing	ZL 70960
1986	*Senza avvisare*	Fabio Concato	Philips	830 037-1
1986	*Profumo*	Gianna Nannini	Ricordi	SMRL 6359
1986	*Rispetto*	Zucchero	Polydor	829 301-1
1986	*Sì buana*	Mina	PDU	Pld. L 7049/50
1986	*Giorni infiniti*	Pooh	CGD	CGD 20537
1986	*I miei americani 2*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 20545
1986	*Ornella e...*	Ornella Vanoni	CGD	CGD 21219

1986	*Soggetti smarriti*	Renato Zero	Zerolandia	ZL 34387
1986	*Prima che sia troppo tardi*	Renzo Arbore	Fonit Cetra	STVL 6350
1986	*Odissea*	Mango	Fonit Cetra	LPX 149
1986	*Rapsodia veneziana*	Rondò Veneziano	Baby Records	BR 56101
1986	*Enrico VIII*	Enrico Ruggeri	CGD	CGD 20530
1986	*Ippopotami*	Roberto Vecchioni	CGD	2292 46179-1
1986	*Io e Red*	Red Canzian	CGD	CGD 20498
1986	*Manzo*	Squallor	Ricordi	STVL 6357
1986	*Cantautore*	Nino D'Angelo	Vis Radio	LP 1001
1987	*Blue's*	Zucchero	Polydor	833 077-1
1987	*C'è chi dice no*	Vasco Rossi	Carosello	CNL 25121
1987	*Ok Italia*	Edoardo Bennato	Virgin	VEB-09
1987	*La pubblica ottusità*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CNL 20699
1987	*Adesso*	Mango	Fonit Cetra	LPX 181
1987	*Rane supreme*	Mina	PDU	Pld. L. 7054
1987	*Signora Bovary*	Francesco Guccini	EMI	64 1187731 T
1987	*Le italiane sono belle*	Gianni Morandi	RCA	PL 71211
1987	*Il colore dei pensieri*	Pooh	CGD	CGD 20686
1987	*Tutto l'amore che ti manca*	Julio Iglesias	CBS	CBS 450990 1
1987	*Bonne soirée*	Pino Daniele	EMI	64 2407701
1987	*Terra di nessuno*	Francesco De Gregori	CBS	CBS 460524 1
1987	*Aguaplano*	Paolo Conte	CGD	208 722
1987	*Zero*	Renato Zero	Zerolandia	ZL 71539
1987	*Invisibile*	Umberto Tozzi	CGD	CGD – 208 783
1987	*O*	Ornella Vanoni	CGD	CGD 20688
1987	*La grande avventura*	Riccardo Cocciante	Virgin	VRC 88
1987	*Assolutamente tuo*	Alberto Fortis	CBS	451031-1
1987	*Luca Carboni*	Luca Carboni	RCA	PL 71276
1987	*In certi momenti*	Eros Ramazzotti	DDD	208 741
1988	*In questo mondo di ladri*	Antonello Venditti	Heinz	THLP 2373
1988	*Dalla/Morandi*	Lucio Dalla, Gianni Morandi	RCA	PL 71778 (2)
1988	*Jovanotti for President*	Jovanotti	Yo	IBZ 461200 1
1988	*Musica è*	Eros Ramazzotti	DDD	209 174
1988	*Non tutti gli uomini*	Luca Barbarossa	CBS	460803 1
1988	*Fisiognomica*	Franco Battiato	EMI	64 7903141
1988	*Ridi pagliaccio*	Mina	PDU	Pld. L. 7062
1988	*L'apparenza*	Lucio Battisti	Numero Uno	PL 71850
1988	*Discao meravigliao*	Renzo Arbore	Fonit Cetra	STLP 197
1988	*Malafemmina*	Gianna Nannini	Ricordi	CDGN 10
1988	*Oasi*	Pooh	CGD	CGD 20852

1988	*La parola ai testimoni*	Enrico Ruggeri	CGD	CGD 20846
1988	*Schizzechea with love*	Pino Daniele	EMI	64 7909721
1988	*La pianta del té*	Ivano Fossati	CBS	460664 1
1988	*Canzoni per parlare*	Fiorella Mannoia	DDD	DDD 460801 1
1988	*Inseguendo l'aquila*	Mango	Fonit Cetra	STLP 209
1988	*L'ufficio delle cose perdute*	Gino Paoli	Ricordi	SMRL 6395
1988	*Alzati la gonna*	Steve Rogers Band	CBS	461151 1
1988	*Snack Bar Budapest*	Zucchero	Polydor	837 551-1
1988	*Alta tensione*	Enzo Avitabile	EMI	64 7906381
1989	*Oro incenso & birra*	Zucchero	Polydor	839 539-1
1989	*Liberi liberi*	Vasco Rossi	EMI	66 7921791
1989	*Abbi dubbi*	Edoardo Bennato	Virgin	EB 955
1989	*Uiallalla*	Mina	PDU	Pld. L 7066
1989	*La mia moto*	Jovanotti	Yo	IBZ 465244-1
1989	*Milady*	Roberto Vecchioni	CGD	CGD 20895
1989	*Cosa resterà*	Raf	CGD	CGD 20908
1989	*Miramare 19.4.89*	Francesco De Gregori	CBS	CBS 465172 1
1989	*Mascalzone latino*	Pino Daniele	EMI	66 7934691
1989	*Megasalvi*	Francesco Salvi	Five	FM 13635
1989	*Tutti i brividi del mondo*	Anna Oxa	CBS	CBS 465497 1
1989	*Martini Mia*	Mia Martini	Fonit Cetra	TLPX 219
1989	*Ladri di biciclette*	Ladri di biciclette	EMI	66 7930211
1989	*Il giro del mio mondo*	Ornella Vanoni	CGD	CGD 20905
1989	*Contatti*	Enrico Ruggeri	CGD	CGD 20948
1989	*Incoerente jazz*	Rossana Casale	Philips	838 143-1
1989	*Il sole nella pioggia*	Alice	EMI	66 7925201
1989	*Voyeur*	Renato Zero	Zerolandia	ZL 74236
1989	*Al di là del muro*	Luca Barbarossa	CBS	CBS 465991-1
1989	*Persone silenziose*	Luca Carboni	RCA	PL 74310
1990	*Cambio*	Lucio Dalla	Pressing	ZL 74761
1990	*In ogni senso*	Eros Ramazzotti	DDD	210 633
1990	*Marco Masini*	Marco Masini	Ricordi	STVL 6416
1990	*Le nuvole*	Fabrizio De André	Ricordi, Fonit Cetra	TLP 260
1990	*Sirtaki*	Mango	Fonit Cetra	TLPX 257
1990	*Canzoni*	Mietta	Fonit Cetra	LPX 249
1990	*Giannutri*	Fabio Concato	Philips	842 945-1
1990	*Oltre*	Claudio Baglioni	CBS	466135-1
1990	*Varietà*	Gianni Morandi	RCA	PL 74355
1990	*Uomini soli*	Pooh	CGD	9031 71085-1
1990	*Ti conosco mascherina*	Mina	PDU	Pld. L. 7071

1990	*Di terra e di vento*	Fiorella Mannoia	Epic	EPC 466136 1
1990	*Quello che non...*	Francesco Guccini	EMI	66 7948321
1990	*La sposa occidentale*	Lucio Battisti	CBS	466727 1
1990	*Il falco e il gabbiano*	Enrico Ruggeri	CGD	9031 71718-1
1990	*Parole d'amore scritte a macchina*	Paolo Conte	CGD	9031-72778-1
1990	*Il pianoforte non è il mio forte*	Francesco Baccini	CGD	9031 72180-1
1990	*Scandalo*	Gianna Nannini	Ricordi	843 977-1
1990	*Rinnegato*	Edoardo Bennato	Virgin	EDO 559
1990	*El Diablo*	Litfiba	CGD	9031-72780-1
1991	*Benvenuti in Paradiso*	Antonello Venditti	Heinz Music	THLP 2375
1991	*Malinconoia*	Marco Masini	Ricordi	STVL 6433
1991	*Matto come un gatto*	Gino Paoli	WEA	9031 74398-2
1991	*Gli altri siamo noi*	Umberto Tozzi	CGD	9031 73839-2
1991	*Cocciante*	Riccardo Cocciante	Virgin	CDRC 91
1991	*Sogni... è tutto quello che c'è*	Raf	CGD	9031 72453-2
1991	*Per amore mio*	Roberto Vecchioni	EMI	090 7953862
1991	*Il re degli ignoranti*	Adriano Celentano	Clan Celentano	9031 74439-2
1991	*Un uomo in blues*	Pino Daniele	CGD	9031 73310-1
1991	*Lambrusco, coltelli, rose & pop corn*	Luciano Ligabue	WEA	9031 75269-1
1991	*Caterpillar*	Mina	PDU	Pld. L. 7076
1991	*Come un cammello in una grondaia*	Franco Battiato	EMI	66 7981211
1991	*Nené*	Amedeo Minghi	Fonit Cetra	TAL 1002
1991	*Paolo Vallesi*	Paolo Vallesi	Sugar	508 309-1
1991	*No Way Out*	Spagna	Epic	468621 1
1991	*Una tribù che balla*	Jovanotti	FRI Records	FRI16003
1991	*La coscienza di Zero*	Renato Zero	RCA	PD 75220
1991	*Figli di un do minore*	Ladri di biciclette	EMI	66 7962351
1991	*Murales*	Tazenda	Visa Records	VIL 1
1991	*Siamo tutti elefanti inventati*	Stadio	EMI	66 7978071
1992	*Carboni*	Luca Carboni	RCA	PL 75274
1992	*Miserere*	Zucchero	Polydor	513 682-1
1992	*Hanno ucciso l'uomo ragno*	883	FRI Records	FRI 60121
1992	*Canzoni d'amore*	Francesco De Gregori	Columbia	COL 472215 1
1992	*I ricordi del cuore*	Amedeo Minghi	Fonit Cetra	CDL 315
1992	*Napoli punto e a capo*	Renzo Arbore e l'Orchestra Italiana	Fonit Cetra	CDL 336
1992	*Lorenzo 1992*	Jovanotti	FRI Records	LP FRI 6014 - 1
1992	*Come l'acqua*	Mango	Fonit Cetra	CDL 318
1992	*La forza della vita*	Paolo Vallesi	Sugar	508 311-1
1992	*Nomi e cognomi*	Francesco Baccini	CGD	CGD 9031 77526-1

1992	*Sorelle Lumière*	Mina	PDU	7 80829 1
1992	*I treni a vapore*	Fiorella Mannoia	Epic	EPC 471187 1
1992	*Peter Pan*	Enrico Ruggeri	CGD	9031 75957-2
1992	*900*	Paolo Conte	CGD	4509-91033-2
1992	*Il sole*	Aleandro Baldi	Ricordi	SMRL 6448
1992	*Italyan, Rum Casusu Çıktı*	Elio e le Storie Tese	Hukapan	471553 2
1992	*Il paese dei balocchi*	Edoardo Bennato	Virgin	VDICD 136
1992	*Il cielo è blu sopra le nuvole*	Pooh	CGD	4509-90400-1
1992	*Le foglie e il vento*	Ron	WEA	4509-90512-1
1992	*Cuore d'acciaio*	Luca Barbarossa	Columbia	COL 471378 2
1993	*Nord Sud Ovest Est*	883	FRI Records	FRI 6019 2
1993	*Tutte storie*	Eros Ramazzotti	DDD	74321 14329 2
1993	*Cannibali*	Raf	CGD	4509 92506-1
1993	*Laura Pausini*	Laura Pausini	CGD	4509 92385-2
1993	*T'innamorerai*	Marco Masini	Ricordi	TCDMRL 6459
1993	*Spiagge e lune*	Fiorello	Cecchetto Productions	FRI 6018 2
1993	*Terremoto*	Litfiba	CGD	4509-91607-1
1993	*Che Dio ti benedica*	Pino Daniele	CGD	4509-92258-2
1993	*X forza e x amore*	Gianna Nannini	Ricordi	TCDGN 6463
1993	*Napoli due Punti. E a capo*	Renzo Arbore e l'Orchestra Italiana	Fonit Cetra	TCDL 367
1993	*Mina canta i Beatles*	Mina	PDU	7 89758 1
1993	*Blumun*	Roberto Vecchioni	EMI	7243 8 27330 2 7
1993	*Sopravvissuti e sopravviventi*	Ligabue	WEA	4509-91688-2
1993	*Eventi e mutamenti*	Riccardo Cocciante	Virgin	8 39028 2
1993	*Lochness*	Mina	PDU	5349982
1993	*Caffè de la Paix*	Franco Battiato	EMI	7243 8 27482 2 9
1993	*Quando non sei più di nessuno*	Renato Zero	Zerolandia	74321-13543-1
1993	*Cantautori*	Anna Oxa	Columbia	COL 473803 2
1993	*Parnassius Guccinii*	Francesco Guccini	EMI	7243 8 28700 1 2
1993	*Gli spari sopra*	Vasco Rossi	EMI	EMI – 0777 7 81340 2
1994	*Lorenzo 1994*	Jovanotti	Soleluna, Mercury, Phonogram	518 771 - 2
1994	*Laura*	Laura Pausini	CGD	4509 95573 2
1994	*Equivocando*	Umberto Tozzi	CGD	4509-95631-2
1994	*Canarino mannaro*	Mina	PDU	30036
1994	*Spirito*	Litfiba	EMI	8 31735 2
1994	*Sotto il segno di Caino*	Miguel Bosé	WEA	4509 95970-2
1994	*Biagio Antonacci*	Biagio Antonacci	Mercury	522 786-2

1994	*L'imperfetto*	Renato Zero	Fonopoli, Sony	Fon 477481 2
1994	*Non mi tradire*	Paolo Vallesi	RTI, Insieme	SGR 4413-2
1994	*Un uomo felice*	Riccardo Cocciante	Virgin	8 40033 2
1994	*Mango*	Mango	EMI	7243 8 295412 5
1994	*Irene Grandi*	Irene Grandi	CGD	4509-95632-2
1994	*Il mare calmo della sera*	Andrea Bocelli	Sugar, Polydor	523 290 - 2
1994	*Non è un film*	Gerardina Trovato	Sugar, RTI	SGR 4411-2
1994	*Come due soli in cielo*	Amedeo Minghi	Fonit Cetra	TCDL 380
1994	*A che ora è la fine del mondo*	Ligabue	WEA	4509 98171-2
1994	*T'appartengo*	Ambra	RTI Music	RTI 1074-2
1994	*Quel punto*	Adriano Celentano	Clan Celentano	4509-97319-2
1994	*King Kong Paoli*	Gino Paoli	WEA	4509-95955-2
1994	*Ti chiedo onestà*	Aleandro Baldi	Ricordi	TCDMRL 6471
1995	*Spirito Divino*	Zucchero	Polydor	527 647-2
1995	*Non calpestare i fiori nel deserto*	Pino Daniele	CGD	4509 99791-2
1995	*Destinazione Paradiso*	Gianluca Grignani	Mercury	526 831-2
1995	*Le ragazze*	Neri per caso	Easy Records	ESY 478565 2
1995	*Prendilo tu questo frutto amaro*	Antonello Venditti	Heinz Music	TCDH2376
1995	*Io sono qui*	Claudio Baglioni	Columbia	COL 481107 2
1995	*La donna, il sogno & il grande incubo*	883	FRI Records	FRI 6030-2
1995	*Manifesto*	Raf	CGD	0630-11048-2
1995	*Il cielo della Vergine*	Marco Masini	Ricordi	TCDMRL6481
1995	*In vacanza da una vita*	Irene Grandi	CGD	0630-10603-2
1995	*Siamo in due*	Spagna	Epic	EPC 478541
1995	*Finalmente tu*	Fiorello	FRI Records	FRI 6027-2
1995	*Come Thelma e Louise*	Giorgia	Coccinella, BMG	74321 28095-2
1995	*E=mc2*	Audio 2	PDU, EMI	CD 30039
1995	*Mondo*	Luca Carboni	BMG	74321 30895 2
1995	*Bocelli*	Andrea Bocelli	Polydor, Sugar, RTI Music	527 569-2
1995	*Il cielo capovolto*	Roberto Vecchioni	EMI	7243 8 35490 2 3
1995	*Una faccia in prestito*	Paolo Conte	CGD East West	0630-12576-2
1995	*Sulle tracce dell'imperfetto*	Renato Zero	Fonopoli, Sony	FON 481430 2
1995	*Napoli punto esclamativo! Internescional uèi*	Renzo Arbore e l'Orchestra Italiana	Fonit Cetra	TCDL 392
1996	*Dove c'è musica*	Eros Ramazzotti	DDD, BMG Ricordi	74321-35441-2
1996	*Canzoni*	Lucio Dalla	Pressing	74321-40062-2
1996	*Buon compleanno Elvis*	Ligabue	WEA	0630 11823 2
1996	*Così com'è*	Articolo 31	Best Sound, BMG	74321 38085 2
1996	*Nessun pericolo... per te*	Vasco Rossi	EMI	7243 8 37334 2 2

1996	*L'imboscata*	Franco Battiato	Mercury	534 091-2
1996	*Anime salve*	Fabrizio De André	Ricordi	TCDMRL 392352
1996	*Cremona*	Mina	PDU	7619923 30043 7
1996	*Prendere e lasciare*	Francesco De Gregori	Columbia	COL 485177 2
1996	*Eat The Phikis*	Elio e le Storie Tese	Aspirine	74321-36094-2
1996	*D'amore di morte e di altre sciocchezze*	Francesco Guccini	EMI	7243 8 55091 2 4
1996	*Anime*	Massimo Di Cataldo	Epic	37-483590-10
1996	*Il mucchio*	Biagio Antonacci	Mercury	534 001-2
1996	*Lupi solitari*	Spagna	Epic	EPC 483823 2
1996	*Amici x sempre*	Pooh	CGD East West	0630 15818-2
1996	*Le cose che vivi*	Laura Pausini	CGD East West	0630 15555 2
1996	*Napoli*	Mina	PDU	CD 30045
1996	*Macramè*	Ivano Fossati	Columbia, Sony	37-484174-10
1996	*Arrivano gli uomini*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLCD 375032
1996	*La fabbrica di plastica*	Gianluca Grignani	Mercury	532 627-2
1997	*Dimmi cosa succede sulla Terra*	Pino Daniele	CGD East West	0630-17593-2
1997	*Lorenzo 1997: L'albero*	Jovanotti	Mercury, Soleluna	534 478-2
1997	*Mondi sommersi*	Litfiba	EMI	7243 8 55742 2 1
1997	*La dura legge del gol!*	883	RTI Music	FRI 11512
1997	*Lei, gli amici e tutto il resto*	Nek	WEA	0630-17990-2
1997	*Mangio troppa cioccolata*	Giorgia	BMG Ricordi	74321 50863 2
1997	*Anime in gioco*	Claudio Baglioni	Columbia	COL 487741 2
1997	*Innamorato*	Riccardo Cocciante	Columbia	37-485393-10
1997	*El bandolero stanco*	Roberto Vecchioni	EMI	8 57124 2
1997	*Leggera*	Mina	PDU	PDU 11692
1997	*Donna*	Marina Rei	Virgin	7234 8 42964 2 1
1997	*Confusa e felice*	Carmen Consoli	Polydor, Ciclope Records	537 179-2
1997	*Tabula rasa elettrificata*	C.S.I.	Black Out, Mercury	536 200-1
1997	*Dove va a finire il mio affetto*	Gianni Morandi	Penguin	74321509742
1997	*Per fortuna purtroppo*	Irene Grandi	CGD East West	3984-20120-2
1997	*Indivisibili*	Spagna	Epic	EPC 487583 2
1997	*Oltre le nuvole*	Paola Turci	WEA	0630 19331 2
1997	*Crescendo*	Massimo Di Cataldo	Epic	37-488197-10
1997	*La morte dei miracoli*	Frankie Hi-Nrg	BMG Ricordi	74321487502
1997	*Samuele Bersani*	Samuele Bersani	Pressing	74321 487442
1998	*Mina Celentano*	Mina, Adriano Celentano	PDU, Clan Celentano	RTI 90012
1998	*Amore dopo amore*	Renato Zero	Sony, Fonopoli	FON 489912 2
1998	*Canzoni per me*	Vasco Rossi	EMI	7243 4 94991 0 2

1998	*Blue sugar*	Zucchero	Polydor	559 388-2
1998	*La mia risposta*	Laura Pausini	CGD East West	3984 24719 2
1998	*In due*	Nek	WEA	398423626 2
1998	*Gommalacca*	Franco Battiato	Mercury	558 907-2
1998	*Nessuno*	Articolo 31	Ricordi, Best Sound	74321584442
1998	*Acido Acida*	Prozac +	EMI	7243 4 93197 2 1
1998	*Cortocircuito*	99 Posse	RCA, Novenove	74321580422
1998	*Decenni*	Amedeo Minghi	EMI	7243 4 95074 1 8
1998	*Carovana*	Luca Carboni	BMG, Ariola	74321 58295 2
1998	*Notti, guai e libertà*	Patty Pravo	Pensiero Stupendo, Sony	PEN 491248 2
1998	*Ballate... fra il cielo e il mare*	Stadio	EMI	4 96399 2
1998	*Belle speranze*	Fiorella Mannoia	Harpo	HAR 489170 2
1998	*Campi di popcorn*	Gianluca Grignani	Mercury	536 834-2
1998	*Niccolò Fabi*	Niccolò Fabi	Virgin	8456562
1998	*Una storia da raccontare*	Nomadi	CGD	3984 24541-2
1998	*Lingo*	Almamegretta	RCA	74321 62726 2
1998	*Il dito e la luna*	Angelo Branduardi	EMI	4 95302 2
1999	*Io non so parlar d'amore*	Adriano Celentano	Clan Celentano	CLN 13642
1999	*Mi fai stare bene*	Biagio Antonacci	Mercury	558 554-2
1999	*Infinito*	Litfiba	EMI	7243 4 99046 2 0
1999	*Lorenzo 1999 Capo Horn*	Jovanotti	Soleluna, Mercury, Phonogram	546 170-2
1999	*Miss Mondo*	Ligabue	WEA	3984288882
1999	*Grazie mille*	883	S4, Marton Corporation	4961742
1999	*Sogno*	Andrea Bocelli	Polydor, Sugar, RTI	547 221-2
1999	*Viaggiatore sulla coda del tempo*	Claudio Baglioni	Columbia, Sony	COL 495070 2
1999	*Un posto felice*	Pooh	CGD East West	3984 27171-2
1999	*Fleurs*	Franco Battiato	Mercury	546 775-2
1999	*Come un gelato all'equatore*	Pino Daniele	CGD East West	3984 26955-2
1999	*Olio*	Mina	PDU	PDU 90062
1999	*N°0*	Mina	PDU, S4	4961752
1999	*Goodbye N9vecento*	Antonello Venditti	Heinz Music	7321694252
1999	*Ciao*	Lucio Dalla	Pressing	74321696362
1999	*Girasole*	Giorgia	BMG, Dischi di Cioccolata	7432166791-2
1999	*Arie sacre*	Andrea Bocelli	Sugar	464 444-2
1999	*Fabio Concato*	Fabio Concato	Mercury	538 857-2
1999	*Sogna ragazzo sogna*	Roberto Vecchioni	EMI	4 99119 2
1999	*Craccracriccrecr*	Elio e le Storie Tese	Aspirine, BMG	74321 66711 2