

La sociologia della musica oltre la “produzione culturale”

Andrea Cossu

n° 01-2016

La sociologia della musica oltre la “produzione culturale”

Andrea Cossu, Università di Trento

Il working paper è una versione rivista sulla base dei commenti dei discussant (Giovanni Semi - Università di Torino, Jacopo Tomatis - Università di Torino) dell'originale presentato dall'autore nel seminario del 4/12/2015 organizzato dall'Osservatorio MU.S.I.C.

Osservatorio sul Mutamento Sociale e Innovazione
Culturale (MU.S.I.C.)

Dipartimento di Culture, Politica e Società

Lungo Dora Siena 100 - 10153 Torino

mail: osservatorio.music@unito.it

telefono: 011 6702628



Abstract

La sociologia della musica si è sviluppata, soprattutto nel mondo anglosassone, nel quadro di una più generale frattura tra una “sociologia culturale” e una “sociologia della cultura”. In questa rassegna, sono presi in esame sviluppi e tendenze di questo campo di analisi, partendo dagli approcci che insistono su una prospettiva di “produzione culturale” (Becker, Bourdieu, Peterson). Oltre la produzione, tuttavia, si stanno affermando analisi e impostazioni che prestano una maggiore attenzione al rapporto tra musica, mediazione sociale, e identità (Hennion, DeNora, Born). Dopo averli presi in esame, il paper passa a considerare alcune tematiche in cui assistiamo alla proficua tensione tra sociologia della produzione e “sociologia musicale”: la musica come oggetto attività, carriere e campi organizzativi; il problema di una sociologia performativa della musica; e lo studio di generi e classificazioni.

Parole chiave: sociologia culturale, musica, occupazioni, generi musicali, industria culturale

Ringraziamenti: Una prima versione di questo paper è stata presentata all’Università di Torino nel quadro delle attività di M.U.S.I.C. Ringrazio Giovanni Semi, Jacopo Tomatis, Raffaella Ferrero Camoletto e Paola Maria Torrioni per la vivace e proficua discussione in quella sede. Spero che i loro suggerimenti abbiano migliorato il lavoro finale; come da prassi accademica, mi assumo la piena responsabilità del pessimo uso dei loro preziosi consigli.

INTRODUZIONE

Spesso, quando parliamo di sociologia della musica, finiamo col parlare di talmente tante cose che è proprio la musica stessa a scomparire dalla nostra analisi. Ci concentriamo, giusto per fare qualche esempio, sulle carriere dei musicisti; sulle relazioni nel campo della produzione musicale; sul rapporto tra musica e tecnologia; su quello tra musica e movimenti sociali; sulle infrastrutture organizzative che rendono possibile il fare, registrare, distribuire e ascoltare musica; sul dilemma su quale sia il senso da attribuire al rapporto tra musica registrata e musica suonata dal vivo; sulle relazioni tra musica, subculture, scene e identità. Ci occupiamo, in definitiva, di tante cose, ma la musica (come suono, come oggetto, come attività) spesso resta sullo sfondo.

In parte, questo è l'effetto della nostra socializzazione professionale. Siamo quasi tutti "sociologi di" qualcosa: dei movimenti, delle organizzazioni, della cultura, etc.; ma quasi mai abbiamo una cultura musicologica formale che ci permetta di riportare la musica dentro la nostra analisi con la stessa raffinatezza con cui trattiamo il contesto sociale e le strutture culturali che stanno alla base delle attività musicali. C'è uno sbilanciamento proficuo tra "sociologia" e "musica", e questo risulta tanto più visibile quanto più assumiamo che la forma di questo settore di studi è particolarmente "frattale" (Abbott 2001) e risente della frattura di lungo periodo tra una prospettiva di "sociologia della cultura" interessata soprattutto alla produzione culturale e una "di sociologia culturale" (Alexander 2003, Griswold 1987).

Nelle prossime pagine partirò proprio dai vari approcci che si concentrano sulla produzione culturale (Crane 1992, Peterson 1976, Peterson e Anand 2004) per segnalare tanto gli aspetti canonici quanto i tentativi di apertura inter- e soprattutto intra-disciplinare. È proprio all'interno di questa prospettiva che si vede una grande capacità di "sociologizzare" la musica come oggetto di analisi e di connettere questi studi non solo al quadro più generale della sociologia culturale, ma anche ad altri settori dell'analisi sociologica. Questo vale per molti dei riferimenti ormai classici della prospettiva della produzione, da Becker (1974, 1982), a Bourdieu (1993, 1996), ai lavori di Peterson e Di Maggio (Di Maggio 1982, 1987, 2000; si veda anche Di Maggio e Hirsch 1976).

Nella seconda parte di questa rassegna, invece, mi concentrerò principalmente proprio su ciò che sta al di fuori della visione canonica tracciata da questi studi, reintroducendo

un certo livello di “autonomia della cultura” (Alexander 2003) nello studio sociologico della musica come ambito particolare di una nuova sociologia culturale dell’arte (Zolberg 2015), in cui molte recenti ricerche empiriche cercano di costruire una nuova sintesi e di muoversi verso una più ampia “music sociology” (DeNora 2003).

ATTIVITÀ COLLETTIVE, CAMPI E PRODUZIONE CULTURALE

Una riflessione sociologica sulla musica ha importanti radici classiche (Simmel, 2008, Spencer 1891, Weber 1961), ma nella sua forma contemporanea comincia ad affermarsi soprattutto in tre aree di ricerca sociologica a partire dagli anni quaranta (Silbermann 1963): la ricerca sui prodotti (Denzin 1970, Horton 1957), quella sugli effetti (Johnstone e Katz 1957, Lazarsfeld 1946, Reisman 1950), e quella sulle professioni (Mueller 1951). È inoltre in questo contesto (fortemente condizionato dall’affermazione di una sociologia per variabili) che prende le mosse l’analisi critica dell’industria culturale (Rosenberg e White 1957), che vede nel lavoro di Theodor Adorno il più attento osservatore del rapporto tra musica e riproduzione delle strutture sociali ed economiche (Adorno 2002a, 2002b, 2004, 2010: si veda soprattutto Witkin 1998).

La sociologia della musica di Adorno resta comunque ambivalente riguardo a come considerare la musica: come oggetto autonomo o come il riflesso dell’azione di centri culturali e industriali che rafforzano le relazioni di dominio in una data società? In modo molto diverso, gli approcci della produzione cercano di distaccarsi da questa visione al tempo stesso elitista e pessimista.

I maggiori filoni di ricerca in questo ambito sono stati originati da Howard Becker (1974, 1982) Pierre Bourdieu (Bourdieu 1990, 1993; si veda anche Prior 2011), e Richard Peterson (Peterson 1976, 1979, 1997, 2004; si vedano anche Ryan 2000, Santoro 2011).

Nonostante le differenze, tra questi tre approcci esistono importanti convergenze, soprattutto per quanto riguarda il fatto che la musica è una attività collettiva, che prevede la presenza di una gerarchia di specialisti lungo il continuum tra produzione e diffusione, e fortemente connessa all’attività e ai vincoli organizzativi entro i quali essa viene prodotta.

Il lavoro di Becker è forse quello più eccentrico rispetto al mainstream degli studi sulla produzione culturale, sia perché le sue radici si collocano prima della “svolta culturale”

(Becker 1963), e perché le sue coordinate metodologiche e teoriche derivano dalla tradizione della scuola di Chicago e dalla sociologia delle professioni di Everett Hughes. È però con i lavori che culminano in *Art Worlds* (Becker 1982), che Becker rende più esplicita una visione relazionale e collettiva del lavoro artistico, sottolineandone gli aspetti organizzativi e al tempo stesso stigmatizzando quelle visioni sociologiche che depersonalizzano le organizzazioni: “molti lavori sociologici parlano di organizzazioni e sistemi senza riferirsi alle persone le cui azioni collettive sono costitutive proprio di queste organizzazioni e sistemi” (Becker 1974, 767). Se manca il riferimento a questi individui e alle relazioni che intrattengono in quanto rappresentative e costitutive di un “mondo” dell’arte (Becker 1982), l’attività artistica diventa o la semplice funzione dell’attività organizzativa, o risulta mascherata dallo sbilanciamento tra autori e opera da un lato, e ambiente e reti di supporto alla creazione dall’altro. Per Becker, al contrario, l’opera d’arte è in primo luogo l’esito delle relazioni cooperative tra membri che abitano e costituiscono un mondo; l’organizzazione, da questo punto di vista, diventa dunque “la rete di persone che cooperano tra loro per produrla” (Becker 1974, 774).

Questa visione relazionale ritorna anche nella sociologia della produzione culturale di Bourdieu (pur con tutte le significative differenze: Bottero e Crossley 2011), con la costruzione di una cassetta degli attrezzi per l’analisi sociologica il più possibile composta da concetti interdefiniti come campo, capitale, habitus (da cui discendono formulazioni e tipologie ancora più specifiche). La costruzione di questo raffinato palazzo concettuale è stata forse una delle ragioni del successo di Bourdieu in tanti “campi” della produzione culturale; ovvero, il tentativo di fornire una forte base sociologica alla definizione di una visione della sfera estetica che potesse trascendere gli assunti sull’autonomia dell’arte.

In ultima istanza, questi assunti rappresentano una forma di forte riduzionismo sociologico, che Bourdieu presenta sia sul versante della produzione culturale (Bourdieu 1993), sia - soprattutto in *La Distinzione* - sul versante della ricezione e della determinazione del gusto estetico e dei consumi culturali come funzione della posizione di classe e dello stock accumulato di capitale culturale (Bourdieu 1979). Nonostante proprio *La distinzione* fondi alcune delle sue argomentazioni proprio a partire dall’analisi del gusto musicale, la musica è curiosamente assente in buona parte del lavoro di Bourdieu, e l’indagine bourdieusiana in tal senso è stata spesso

lasciata ai membri di una particolare “industria culturale” intellettuale che da Bourdieu prende le mosse (Prior 2011, 2013).

Un destino meno controverso ha avuto invece quella che si presenta come la versione più operativamente proficua dell’approccio della produzione culturale, ovvero quello elaborato, a partire dagli anni Settanta, da Richard Peterson, su cui si è successivamente innestato l’approccio neo-istituzionalista di Paul Di Maggio, oltre che dei loro colleghi e allievi.

Questa terza prospettiva si sviluppa in parallelo alla proposta bourdieusiana, e la echeggia in alcune parti. Al tempo stesso, in virtù del suo originario sviluppo dentro il campo della sociologia delle organizzazioni e delle industrie culturali, presenta non solo un linguaggio diverso che dà una valenza minore alla necessità di costruire una “teoria”, ma si caratterizza anche come politicamente, oltre che concettualmente, più asettica.

Le ragioni di questa presunta neutralità coinvolgono sia il meccanismo di differenziazione interna nel campo della sociologia della cultura, sia la particolare traiettoria da cui emergono i primi lavori della “production of culture perspective”. In primo luogo, infatti, essa nasce nel quadro di una reazione per le visioni normative della cultura tipiche del tentativo di sintesi funzionalista, con il suo accento sulla autonomia analitica del sistema culturale nella sua relazione con il sistema sociale (Parsons e Kroeber 1958). Sotto questo punto di vista, la prospettiva della produzione culturale rappresenta l’altra faccia della cultural turn, parte di quella dialettica tra “cultural sociology” e “sociology of culture” evidenziata, tra gli altri, da Jeffrey Alexander (2003) e da Wendy Griswold (1987). In secondo luogo, le radici di questa prospettiva (che andrebbe dunque catalogata dentro il quadro di una “sociology of culture”), risiedono in un corpus non funzionalista, fortemente empirico, a cavallo tra la sociologia dell’organizzazione e la sociologia della cultura propriamente intesa: dal lavoro pionieristico di Harrison e Cynthia White (White 1993, White e White 1965) sull’organizzazione dell’arte in Francia nel XIX secolo, a quelli di Arthur Stinchcombe sull’organizzazione strutturale del lavoro (1959); dall’importante articolo di Wendy Griswold sul rapporto tra copyright e romanzo americano (Griswold 1981), a contributi più specifici sull’organizzazione dell’industria musicale come Hirsch (1972), e Peterson stesso, sull’innovazione e i cicli di produzione simbolica (Peterson e Berger 1975).

Nella sua forma più matura (per cui si veda in particolare Peterson e Anand 2004), la prospettiva della produzione culturale insiste su fattori strutturali interdipendenti, che

condizionano la forma e la distribuzione di particolari simboli espressivi; si tratta di sei “constraints” (Peterson 1990) in grado di definire una struttura di opportunità favorevole all’affermarsi o alla riproduzione di certi valori, norme, credenze, e soprattutto simboli espressivi (da intendere come artefatti culturali dotati di una certa forma e che veicolano significati plurali, ma in ultima analisi dipendenti proprio dall’istanza della produzione): a) la tecnologia (Braun 2002, Cook, Wilson-Leech e Clark 2009, Morton 2000, Pinch 2008, Pinch e Trocco 2002); b) il quadro giuridico e regolamentare (Frith e Marshall 2004, Kernfeld 2011, Marshall 2005, Phillips e Street 2015); c) l’organizzazione dell’industria (Negus 1999, Anand e Peterson 2000) e d) delle organizzazioni che operano al suo interno; e) le traiettorie di carriera tipiche dentro un determinato ambito della produzione; infine, f) la struttura del mercato culturale (Dowd 2004a).

Questa infrastruttura concettuale e queste linee guida per reperire ambiti di ricerca in sociologia della musica sono nella loro pluralità straordinariamente versatili. Dowd (2004b), ad esempio, riconosce a questo filone di studi sulla produzione culturale il merito di avere adottato una visione non settaria, integrando l’originaria attenzione ai simboli espressivi con orientamenti e concetti derivati dal neoistituzionalismo organizzativo, dallo studio dei movimenti sociali, dai cultural studies, e dalla sociologia economica e delle organizzazioni (Dowd 2004b, 243; Beech e Gilmore 2015), pur rivelando serie resistenze a produrre una spiegazione “endogena” dei processi culturali (Kaufman 2004).

Proprio per questi motivi, la prospettiva della produzione non riesce a rispondere a interrogativi di portata teorica più generale. In primo luogo, essa non copre tutta la gamma delle relazioni esistenti tra musica e vita sociale. In secondo luogo, e proprio in conseguenza della sua missione programmatica, a scomparire da queste analisi è proprio la musica, sostituita dalle attività collettive che producono la musica ed eventualmente dai discorsi, dai media, dai supporti e dalle logiche industriali della produzione.

È vero, tuttavia, che la situazione più recente in questo campo di studi sembra molto fluida. Nelle pagine che seguono, presenterò non solo le principali alternative che stanno “oltre la produzione culturale” (come quelle di studiosi e studiose come Tia DeNora, Georgina Born, e Antoine Hennion, che rappresentano una nuova, possibile “triade” in grado di sostituire o di affiancare di Becker, Bourdieu, e Peterson), ma identificherò anche dei fronti di tensione e sintesi, in cui l’analisi empirica rende

l'alternativa tra una sociologia della musica e una sociologia musicale, oltre che tra una sociologia della cultura e una sociologia culturale, più sfumata.

UNA SOCIOLOGIA “MUSICALE”

In una recente e importante rassegna, William Roy e Timothy Dowd (2010), insistono sul fatto che una sociologia della musica debba considerare quattro questioni principali: 1) “che cos'è la musica, dal punto di vista sociologico”; 2) in che modo individui e gruppi usano la musica?; 3) come è possibile la sua produzione collettiva; 4) quali legami esistono tra la musica e alcune ampie distinzioni sociali ascritte o acquisite, in particolar modo quelle di classe, razza ed etnia, o di genere (Roy e Dowd 2010, p. 184)? Studiare la musica, nel tentativo di rispondere a tutte queste domande, significa in primo ruolo prendere in esame le “relazioni sociali di cui essa è parte e che contribuisce a instaurare” (Ibid.). È proprio a partire dalla centralità di questo assunto che l'impianto concettuale della produzione culturale mostra le prime crepe. Se è vero, infatti, che tali relazioni sono costruite in modo mediato dai simboli espressivi, la sociologia della musica nella sua accezione più comune ha in larga parte occultato questa mediazione, indagando o i processi e i vincoli strutturali alla produzione simbolica, o il modo in cui questi simboli sono recepiti come funzione della distribuzione ineguale di risorse interpretative o di capitale culturale ed economico.

La spiegazione sociologica che si produce per definire la musica come oggetto e fonte di identità resta nell'ambito di una definizione delle variabili extra-culturali, senza addentrarsi in una spiegazione endogena (Kaufman 2004) in cui proprio le strutture culturali hanno un primato, nella loro indipendenza e nella loro autonomia analitica (e a volte anche concreta) (Alexander 1990, 2003).

I contributi maggiormente significativi dal punto di vista teorico si caratterizzano infatti proprio per questo ritorno dell'autonomia della cultura, che implica una (per quanto limitata) riscoperta dell'autonomia estetica della musica. Se questo è il quadro generale, risulta abbastanza evidente che la discussione dentro la sociologia della musica ha una portata teorica più ampia, e che al tempo stesso è condizionata da un dibattito non specialistico, ma di maggior respiro nel campo della sociologia culturale. Con modalità e accenti diversi, autori e autrici come Tia DeNora (2010, 2011, 2014), Antoine Hennion (2015) e Georgina Born (2010, 2011, 2013) si collocano dentro

questo solco, più per il modo per cui problematizzano la prospettiva della produzione che per le contiguità esistenti tra i rispettivi lavori.

Vi sono tuttavia alcuni importanti punti in comune, che costruiscono un complesso controcanto ad una presunta “ortodossia” della “production of culture perspective”, e che insistono sulla natura interazionale della musica, sul suo ruolo nella produzione del self, del gusto personale, e sui fondamenti della musica come creatrice di identità, questioni che sono spesso affrontate non sottovalutando le caratteristiche microsociologiche, performative, e incarnate di questo lavoro di produzione del senso musicale oltre che - contemporaneamente - del sé e della sua agency. Ai due poli dell’attività musicale, dunque, non vi sono tanto strutture sociali quanto vere e proprie situazioni attive, che si tratti del “fare musica” lungo la linea aperta da Alfred Schutz o la particolare concezione di “musicking” (Small 1998), o del fatto che l’ascolto musicale costituisce, come per Born, una “esperienza” la cui natura è fondamentale “inculturata, affettiva, corporea e localizzata” in una situazione sociale (Born 2010, 89). Se, dunque, una delle domande principali della sociologia di Bourdieu era “chi crea l’autore?”, e la risposta risiedeva nelle logiche del campo e nella sostanziale mancanza di autonomia dell’autore, una prospettiva che ricolloca l’autore come agente a livello pratico finisce necessariamente per assegnarvi un grado (più o meno alto) di autonomia e creatività, stanti i vincoli situazionali e istituzionali alla sua agency, che sia quella di chi fa musica o di chi la recepisce.

Hennion (2003), tra coloro che hanno maggiormente insistito sul processo di mediazione, si muove sul versante di una doppia autonomia: quella dell’opera e quella dell’audience. L’opera, tuttavia, andrebbe vista meno come il deposito di un valore estetico fissato e poco mutabile, e più come una “trasformazione” produttiva (Hennion 2003, 82) che avviene in modo redistribuito (90-1) nel contatto tra questa e il processo di ricezione. I due poli di questo processo di trasformazione e redistribuzione non sono collegati in modo deterministico, ma di fatto contingente. In questo modo, Hennion non cade nella trappola di una autonomia estetica indifendibile, e nemmeno in quella (simmetrica) di una assoluta libertà interpretativa; costruisce invece un modello performativo in cui sono le modalità della ricezione e della creazione di gusto a produrre senso.

L’influenza di queste riflessioni si sente anche nel lavoro di Born. In particolare, la teoria della “mediazione musicale” come viene espressa da Born connette oggetti estetici e agency in riferimento a quattro piani di mediazione: 1) la musica produce tipi

differenti di relazioni sociali; 2) che prendono la forma di comunità immaginate e “collettività virtuali in cui la identità si fonda su forme di identificazione musicale e non”; 3) al tempo stesso, la musica è anche influenzata da formazioni e categorizzazioni sociali extra-musicali, fino a riflettere “relazioni stratificate fondate su classe e età, razza ed etnia, genere e sessualità”; da ultimo, la musica è intimamente inserita “nelle forme sociali e istituzionali che stanno alla base della sua produzione, riproduzione e trasformazione”. Si tratta dunque di un modello multidimensionale, in cui attività individuale e la pratica musicale sono inserite in un quadro in cui si tiene conto sia del livello micro della interazione mediata dalla musica e dalla sua creazione in situ, sia delle strutture sociali e culturali esterne. Resta tuttavia aperta la questione di quale sia il modello generale di interconnessione tra questi tre livelli, e quali siano i meccanismi sociali alla base di questa mediazione. Ovvero, in che modo il contributo di Born, sviluppato all’interno di un dialogo interdisciplinare tra approcci alla musica, si connette con un livello di analisi sociologica sovraordinato (e dunque più generale), in grado di connettere teoria dell’azione e della sua creatività, e rapporti tra strutture e agency. Così come Born insiste sull’aspetto relazionale e identitario della musica, DeNora (soprattutto a partire da *After Adorno*: DeNora 2003) sembra esplorare le implicazioni di una fondazione microsociologica dell’analisi delle pratiche musicali e della connessione tra queste, gli attori che vi sono impegnati, e il loro self. Al tempo stesso, rientrano in gioco le strutture culturali, in quanto “i significati della musica possono essere costituiti in riferimento a cose che stanno al di fuori della musica”, le quali - circolarmente - possono a loro volta “essere costruite in riferimento alla musica” (DeNora 2000, 40). Senza una esperienza situata, questo processo di co-costituzione non può prendere corpo, ma al di fuori della situazione devono permanere simultaneamente strutture di significato in grado di assicurare la stabilità intertemporale e personale di questo processo. Sotto questo profilo, la musica è una risorsa per l’azione che permette di “fare, pensare e sentire” e agire a livello pratico, cognitivo, e emozionale.

Anche DeNora, tuttavia, resta spesso intrappolata nel vocabolario concettuale che lei stessa ha tessuto (un vocabolario d’altronde assai moderno e specifico). Mano a mano che la sua ricerca si è fatta sempre più attenta alle situazioni della musica e alla loro etnografia (DeNora 2011), a diventare marginali sono stati sia l’attenzione alle relazioni strutturali e ai condizionamenti di campo (analizzati magistralmente nel lavoro sulla politica musicale a Vienna: DeNora 1991, 1995), sia a una più esplicita teoria

dell'azione in grado di mettere in primo piano la questione del rapporto tra significati indessicali prodotti nel "fare musica", e il processo di creazione di strutture più stabili modellate sui significati indessicali di primo livello.

Nel quadro di queste riflessioni, siamo distanti dal primato del punto di vista istituzionale che domina negli studi sulla produzione. È tuttavia dall'incontro che queste prospettive permettono che gran parte dei contributi empirici più rilevanti degli ultimi anni cercano di costruire - ognuno dalla prospettiva che gli è propria - una visione più ibrida del rapporto tra musica e vita sociale. Nelle pagine che seguono, prenderò in esame alcuni nodi che escono proprio dalla analisi empirica, e illustrerò come siano stati colonizzati proficuamente da entrambe le prospettive.

MUSICA COME OGGETTO

Secondo Roy e Dowd, la musica va vista essenzialmente come attività e anche come oggetto. In questa ultima accezione, essa è principalmente "incorporata in oggetti di scambio", ovvero in *commodities* che sono inserite in un circuito che, nel corso del processo di passaggio a una industria culturale istituzionalmente e organizzativamente compiuta, si fa via via più orientato al mercato. In questo sono inseriti sia la forza lavoro dei musicisti, sia gli artefatti culturali che essi producono e che poi sono distribuiti o resi accessibili al pubblico (performance, spartiti musicali, mezzi di supporto, tecnologie di produzione e, recentemente, nuovi formati tendenzialmente smaterializzati come quelli digitali).

Se interpretiamo la musica come *commodity*, essa può essere vista come una serie di servizi e una serie di prodotti. Nel primo caso, assumono centralità la figura del musicista, la sua rete di relazioni e le pressioni ecologiche a produrre musica, che condizionano fortemente valori, norme e atteggiamenti. DeNora (1991, 1995) segnala come tra la fine del settecento e l'inizio dell'ottocento il sistema di supporto che a Vienna garantiva la produzione di musica passò da un modello basato sul patronage residenziale (per cui uno sponsor pagava i servizi più o meno permanenti di un compositore di corte o di palazzo) a un modello in cui il musicista operava sempre più sempre come un attore freelance, una transizione che portò alla classificazione di una autonoma ideologia della musica seria come veicolo di distinzione e da cui emerse la figura di Beethoven, il campione musicale dell'aristocrazia musicalmente colta, più che di una borghesia in ascesa.

Con un taglio più etnografico, David Grazian (2010) nota come l'autenticità del blues a Chicago sia una costruzione in cui entrano in gioco tanto la percezione di sé dei musicisti quanto spinte di mercato legate alla domanda di blues da parte dei turisti. Il blues club è dunque un'istituzione inserita in posizione centrale all'interno di un sistema organizzativo in cui il blues viene addomesticato e commodificato. Nella sua ricerca sulla genesi della canzone d'autore in Italia, Marco Santoro (2001, 2010, 2013) esplora con un approccio fortemente bourdieusiano sia la possibilità di una biografia sociologica di Luigi Tenco, sia il rapporto tra questa traiettoria e la formazione e successiva istituzionalizzazione del campo della canzone d'autore nella sua autonomia, pur con una maggiore attenzione a quest'ultima che agli effetti ecologici derivanti dalla struttura generale del campo della musica e dall'ambiguità professionale in cui si trovavano i cantautori all'inizio del processo di formazione del campo (si veda anche Cossu 2015, Tomatis 2014, 2016).

Nella mia ricerca (Cossu 2012) ho segnalato come la carriera dei musicisti folk a New York negli anni sessanta si svolgesse all'interno di un sistema gerarchico di club, in cui i folksinger sperimentavano percorsi di mobilità occupazionale pur restando dentro i vincoli di un campo ristretto il più possibile separato dalle logiche di mercato. Fu solo con la maturazione (anche questa condizionata dalle reti sociali e da vincoli istituzionali) di Bob Dylan come autore di canzoni che uno dei capisaldi di questo sistema - ovvero le canzoni come risorsa scarsa e l'accento sugli interpreti più che sugli autori - cominciò progressivamente a entrare in crisi, producendo una ideologia sull'individualità dell'autore che ridefinì radicalmente la "politica dello stile" all'interno del folk revival.

Se una delle risposte alla domanda "che cosa è la musica?" consiste nel riconoscere che essa è anche un servizio fornito da personale con diversi gradi di professionalizzazione, la questione della natura materiale della musica, dei supporti su cui si fissa e delle tecnologie da cui è prodotta chiama in causa numerosi aspetti relativi non solo alla questione della sua riproducibilità tecnica nel quadro di un mercato di massa, ma anche dei vincoli tecnologici a questa produzione e al quadro istituzionale in cui essa avviene.

Si tratta di un punto che merita qualche approfondimento, sia dal punto di vista dei media, sia dell'uso che ne viene fatto all'interno dell'industria culturale e nel circuito della ricezione. In primo luogo, l'affermarsi di tecnologie di uso comune (o comunque non strettamente musicale) ha influito non solo sulla circolazione della musica, ma

anche sul tipo di musica prodotta e sulle classificazioni di genere. Ogni innovazione tecnologica, dalla stampa, alla radio, al cinema (Cooke 2008), alla televisione, al personal computer per finire con i dispositivi portatili digitali (Morris 2015, Sterne 2012), ha condizionato il panorama musicale. Nel corso del XX secolo, questo è stato sostanzialmente modificato sia per quanto riguarda la produzione sia per quanto riguarda la ricezione (Thompson 2002).

Per fare solo qualche esempio, il miglioramento dei microfoni e delle tecnologie di registrazione permise all'inizio del Novecento l'affermarsi di nuovi stili di canto che in precedenza non potevano essere registrati efficacemente. L'invenzione del 45 giri e l'uso del vinile abbatterono i costi di produzione e distribuzione, creando un'opportunità favorevole per la nascita di etichette indipendenti che furono le prime a produrre dischi di rock and roll (Peterson 1990). La disponibilità e il miglioramento dei dispositivi di registrazione sul campo, oltre a rivestire un ruolo decisivo nell'affermarsi dell'etnomusicologia, permise la scoperta di nuovi artisti, la creazione di un mercato per registrazioni "folk", e al tempo stesso diede una forte spinta per la commercializzazione della musica rurale del sud degli Stati Uniti, con la successiva classificazione razziale della musica in "hillbilly" e "race and black" (Roy 2004). L'affermarsi dell'audiocassetta come supporto economico, facilmente riproducibile creò non solo nuovi circuiti di produzione al di fuori dei monopoli (Manuel 1993), ma anche nuove modalità di affiliazione all'interno di una scena o di un campo ristretto, finendo per diventare il veicolo di significati e senso di identità che non potevano essere condizionati esclusivamente dalle logiche di un mercato in mano alle major del disco (Harrison 2006). Più recentemente, Bartmanski e Woodward (2015) hanno preso in esame la rinascita del disco in vinile nell'era della musica digitale. Dato per morto prima con l'affermarsi del compact disc e poi dei formati digitali (Osborne 2012), il vinile rappresenta oggi un oggetto di nicchia, ma anche un oggetto culturale polisemico, in grado di condensare intorno alla sua materialità e ai discorsi che sono prodotti su di essa (non ultimo quello sulla qualità di riproduzione del suono), nuove pratiche di distinzione che mettono al centro non solo il valore d'uso del vinile, ma anche la sua natura di "icona" moderna, collezionabile (Shuker 2010) e dotata di valore simbolico. La produzione di un filone sociologico sulle tecnologie musicali investe dunque sia il campo della produzione sia quello della ricezione e del consumo. Il primato, in questo quadro, è assegnato alla musica registrata, alla sua fissazione e distribuzione in supporti, che sono successivamente fruiti (in modo più o meno creativo) dalle

audience. Questo modello tradizionale è entrato in crisi con l'affermarsi di tecnologie che favorivano l'accesso alla musica in modo gratuito, portando non solo a un crollo dell'industria, ma anche a una importante modifica nel quadro complessivo dell'economia dell'industria musicale, con la musica dal vivo che ha finito col rivestire un ruolo sempre più importante. Nella prossima sezione mi concentrerò sul rapporto tra musica e performance, con particolare riguardo al modo in cui gli approcci "performativi" integrano e superano la produzione culturale.

PERFORMANCE

L'approccio della produzione culturale ha considerato spesso la performance come un epifenomeno, la risultante dell'adozione da parte degli artisti di tattiche di posizionamento in larga misura condizionate dalla loro collocazione dentro il campo della produzione culturale. Questo è particolare evidente negli studi di Peterson sulla country music (1997), in cui differenti stili (hardcore e soft-shell) riflettono necessità differenti dell'industria culturale. Al di fuori di questa prospettiva, però, si è assistito nell'ultimo trentennio a una svolta performativa, sulla scorta dell'allontanamento da una visione dell'azione simbolica modellata sulla nozione di rituale (Turner 1986), la sociologia culturale (soprattutto nella sua versione di programma forte) ha tenuto conto di questa svolta performativa interdisciplinare, in cui la nozione stessa di rituale è stata criticata, sottolineandone gli aspetti più creativi, teatrali (Cossu 2010), e indessicali (Bellah 2005).

L'accento sulla performance segna una sostanziale rimodulazione del discorso sull'autonomia della musica, in quanto si abbandona una concezione dell'autonomia come autonomia del testo musicale (Shepherd 1991), in favore di una visione della musica come inquadrata in una serie di script (Cook 2003, 205-6), che connettono attore, procedure di esecuzione e audience. Si assiste così a una convergenza tra riflessione sociologica e analisi nel campo della musicologia e dei popular music studies, in cui ad essere centrale non è tanto la musica, ma quello che Small identifica come "musicking", ovvero un fare musica che è in primo luogo, azione, interazione, e attività. Questo sembra essere un punto centrale che accomuna lavori dagli interessi più disparati, da quelli più musicologici come McCormick (2005, 2015), a quelli in cui il focus sulla performance insiste sul carattere irrimediabilmente locale della musica come attività espressiva, fino ad indagarne non solo le caratteristiche situazioni, ma

anche l'adozione di dispositivi multimediali (Pattie 2006) e la teatralità intrinseca, come ad esempio fa Auslander nel suo lavoro sul glam rock (Auslander 2006).

Comune a questi contributi - e a molti altri - è l'assunto che esista un legame stretto tra performance e autenticità. Sulla scorta di Alexander (2004), McCormick (2006, 2009) identifica l'autenticità come l'effetto della "fusione" tra elementi diversi della performance (sull'asse interazionale, tra attori e audience; sull'asse generativo-testuale, tra rappresentazioni di sfondo, scripts, e messa in scena; sul versante tecnico, tra mezzi di produzione simbolica e la percezione che gli attori li possano usare legittimamente; sul versante del rapporto tra ciò che è intra- e ciò che è extra-performativo, tra potere sociale e asimmetrie di status, ruolo e prestigio che sono - circolarmente - sia una preconditione della performance sia una sua risultante) (Cossu 2006). L'applicazione alla sfera della musica, in questo senso, rappresenta la traduzione in un ambito disciplinare di problemi più generali sul rapporto tra macro e micro.

Il problema dell'autenticità ritorna anche nella diversa configurazione del rapporto tra performance, autenticità, e "paradigma testuale" (Cook 2003, 2013). In questo senso, una delle questioni principali consiste nel capire dove risieda l'autenticità (Albrecht 2008), se nella performance registrata (di per sé una finzione: Frith 1996), o nella attività dal vivo, che esibisce quella che Philip Auslander (1999) identifica come "liveness". Da un lato, dunque, Theodore Gracyk (1996) sposta il campo di applicazione dell'idea della musica "come testo" nella direzione delle performance registrate come vettori dell'autenticità artistica; dall'altro, in modo più convincente, Auslander (2006) vede nell'attività dal vivo il metro in base al quale giudicare le pretese di autenticità degli artisti, fino a definire la performance stessa non solo come un ambiente in cui prende corpo l'attività musicale, ma anche e soprattutto come "costitutiva della musica", con tutte le implicazioni che da questo assunto conseguono (Auslander 2013, 350).

Sotto questo profilo, gli approcci alla musica che insistono sulla centralità della performance si segnalano per due punti fondamentali: da un lato, come abbiamo visto soprattutto negli studiosi in un modo o nell'altro debitori del cosiddetto programma forte di sociologia culturale, esiste una forte connessione tra ricerca sulla musica e la definizione di una teoria simbolica dell'azione; dall'altro, e internamente al campo della sociologia della musica, si verifica una frattura con la tradizione della produzione

culturale, che non solo sottovaluta la performance ma la rende un prodotto che non è possibile analizzare né con un vocabolario specifico, né in modo autosufficiente.

CARRIERE, CAMPI E ORGANIZZAZIONI

Molti studi influenzati dalla svolta performativa prestano una grande attenzione al rapporto tra azione e autenticità, ma nel far questo privilegiano una relazione, quella tra performer e audience nella situazione della performance, a scapito della vasta gamma di relazioni sociali che compongono la produzione, circolazione e ricezione della musica. In un certo senso, questa differenza nel considerare quali siano le relazioni primarie che avvengono nel campo della musica in quanto attività segna una frattura per molti versi insanabile (proprio perché dettata da una scelta analitica oltre che da impostazioni teoriche di fondo) tra sociologia musicale in quanto parte della sociologia culturale, e sociologia della produzione, soprattutto nella versione maggiormente ispirata a Bourdieu.

Per molti versi, la sociologia della performance opera su una finzione metodologica, ovvero l'autonomia del performer, che viene dotato di un massimo di agency. Di contro, la sociologia della produzione rimarca che questa autonomia è essa stessa una impressione prodotta dentro un campo relazionale più ampio, stratificato, e in cui sono coinvolti altri agenti. Si tratta, dunque, di capire chi abiti effettivamente i vari settori del campo, o i vari sottosistemi della produzione e della circolazione: tecnico, manageriale e istituzionale (Hirsch 1972), in cui le logiche organizzative mettono in contatto i musicisti con altre figure dal profilo professionale specializzato.

Un punto rilevante riguarda le modalità e i percorsi attraverso i quali questa specializzazione è ottenuta e in seguito riconosciuta, e quali siano i vincoli (istituzionali ed ecologici) che entrano in gioco nello sviluppo di una carriera. Il recente dibattito tra Nylander (2014), McCormick (2014) ed Hennion (2014) illustra alcuni dei dilemmi che sorgono nel considerare tali questioni dal punto di vista di approcci differenti alla sociologia della musica. Nel suo studio sulle audizioni, Nylander adotta una prospettiva bourdieusiana (temperata dalla sociologia pragmatica di Boltanski) nel tentativo di comprendere come i "gatekeeper" nelle scuole di jazz "selezionino i propri eredi" (Nylander 2014, 69). Nel farlo, essi si rifanno non solo alla pratica del suonare insieme, ma anche a giustificazioni e deliberazioni ex post che rivelano una *doxa*, vale a dire quella che per Bourdieu è una serie di assunti impliciti e dati per scontati che

caratterizza ogni campo di attività. McCormick e Hennion criticano questa prospettiva non solo perché si traduce in ultima istanza in un prevedibile “medley delle più grandi hit di Bourdieu”, ma anche e soprattutto perché la descrizione delle decisioni di valutazione risulta scarsamente problematica, che se questa fosse un involucro “a cui applicare le norme predefinite che governano un campo” (Hennion 2014, 254).

Il dibattito su questo tema testimonia dell’importanza, tra le altre cose, delle barriere all’accesso costruite da agenti con una posizione pregressa nel campo, che decidono sul tipo di socializzazione alla carriera musicale (formale o informale, con diversi gradi di istituzionalizzazione). I percorsi di socializzazione, che sono vincolati tanto alle relazioni sociali esistenti in un campo, quanto alle rappresentazioni simboliche che definiscono l’appartenenza legittima a un campo.

Da questo punto di vista, l’attenzione a vincoli sociali e strutture culturali è spesso tradotta a livello micro, meso, e macro, fornendo una matrice in grado di catalogare i vari contributi a seconda della rilevanza assegnata agli uni o agli altri aspetti. Nick Crossley (Crossley 2015, Crossley, McAndrew e Widdop 2015) adotta un approccio relazionale e fondato sull’idea di “micro-mobilitazione” al fine di comprendere la genesi del punk negli anni settanta e del post-punk nei decenni successivi. Attraverso l’adozione di tecniche di network, Crossley dimostra l’esistenza di reti dalla forma simile in tutte le città prese in esame, identificando specifici “mondi musicali” nel momento della loro formazione e in quello della definizione di una “scena”.

In questo caso, si tratta di un incontro tra approcci specificamente attenti alle carriere nel campo musicale, e altri più tipici dello studio dei movimenti sociali. Del resto, l’attenzione all’uso al tempo identitario e politico della musica è ben radicato dai tempi del lavoro di Ron Eyerman e Andrew Jamison (Eyerman 2002, Eyerman e Barretta 1996, Eyerman e Jamison 1995, 1998), con una precisa attenzione alle modalità con cui le organizzazioni di movimento “mobilitano la tradizione” attraverso la musica e i simboli che ad essa sono associati. Al contrario, eccellenti analisi sociologiche del rapporto tra musica e movimenti privilegiano l’assetto organizzativo e l’uso strategico della musica non solo nel fornire identità, ma anche come le organizzazioni siano contesti creativi importanti per la vita e l’impatto dei movimenti sociali Roy (2012). In un’altra serie di studi, Roscigno e Danaher (2001, 2004a, 2004b) sottolineano invece come la mobilitazione sindacale tra gli operai tessili negli anni della grande depressione fu incentivata dall’esposizione a musica popolare che parlava delle loro condizioni di vita e di lavoro, non necessariamente di contenuto politico, al punto che

si può evidenziare una correlazione positiva tra attività sindacale, infrastruttura tecnologica organizzativa, e programmazione musicale delle radio locali.

In un certo senso, l'attenzione al rapporto tra musica, organizzazioni di movimento e mobilitazione rappresenta un fronte in cui alcuni degli assunti sulla struttura dei campi e delle relazioni tra campi (in primo luogo quello politico e quello della produzione culturale) sono testati empiricamente con tecniche e modelli più rigorosi di quelli a cui è abituata normalmente la sociologia che prende le mosse da Bourdieu. In particolare, la rilevanza assegnata all'aspetto istituzionale e organizzativo, e la fusione di questo con l'aspetto più propriamente culturale e simbolico, permette di comprendere la dinamica sociale che sta alla base di due questioni cruciali: che tipo di oggetto diventi la musica una volta che passi per questo filtro sociale fatto di relazioni, contesti e organizzazioni; e che tipo di vincoli esistano alla produzione di identità grazie e attraverso la musica.

GENERI E CLASSIFICAZIONI

Il primo di questi punti chiama in causa questioni relative alla classificazione sociale della musica come attività e oggetto, e in primo luogo la questione dei confini simbolici e dei generi musicali. Si tratta di una questione importante, in cui, ancora una volta, assistiamo a una frattura interna tra il modo in cui tale tematica è affrontata dentro la sociologia della produzione, e dai fautori di approcci più culturalisti. Su questa dicotomia si innesta il dibattito sulla natura e le funzioni dei confini e delle classificazioni, sia da un punto di vista sociologico più generale (Lamont e Molnar 2002), sia per quanto riguarda il problema della classificazione nelle arti (Di Maggio 1987).

Il problema dei confini è centrale, infatti, sia per quanto riguarda la definizione del significato degli artefatti culturali, sia quella del significato delle pratiche culturali delle audience. Da un lato, dunque, ci si può interrogare quali siano le caratteristiche formali che definiscono un artefatto in opposizione ad altri, e su quali constraints sociali questa differenza classificatoria si fondi. Dall'altro, a riprodurre stabilmente questo sistema di differenze interviene una pronunciata attività discorsiva in cui "argomentazioni e contro-argomentazioni riguardo a un determinato genere musicale costruiscono simbolicamente i confini che demarcano le varie identità e le più ampie gerarchie sociali su cui queste si fondano" (Appelrouth e Kelly 2013, 302).

Il primo punto, quello di una definizione sociologicamente adeguata dei generi musicali, si inserisce in una letteratura musicologica in cui, almeno fino a tempi recenti, il problema di questa definizione è stato secondario (Holt 2007). In un influente saggio, Fabbri (1982, ma si veda anche la maggiore attenzione alla genesi e alla dimensione processuale dei generi in Fabbri 2012) definisce il genere come “un insieme di eventi musicali (reali o possibili) il cui corso è regolato da un insieme definito di regole socialmente accettate”, ovvero da convenzioni di tipo a) tecnico e formale; b) semiotico; c) comportamentale; d) sociali e ideologiche ed e) economiche e giuridiche. Dentro questa definizione (via via affinata da Fabbri nel corso degli anni), rientrano elementi più prossimi a una sociologia della produzione (le convenzioni tecniche e quelle economico-giuridiche, soprattutto) e altri più comprensibili dentro un quadro che privilegia l'autonomia delle strutture culturali. Maggiormente dentro la sociologia della produzione sono i lavori di Jennifer Lena (Lena 2011, Lena e Peterson 2008), per la quale una teoria dei generi musicali non può prescindere dai vincoli di tipo produttivo e dalle caratteristiche relazionali del sistema della produzione e della circolazione di beni materiali e simbolici; sotto questo profilo, dunque, un genere è in primo luogo “un sistema di orientamento, aspettative e convenzioni che lega insieme un'industria, i performer, i critici, e i fan nella creazione di ciò che essi identificano come un tipo distinto di musica”. A differenza di Fabbri, Lena insiste tuttavia maggiormente sulla natura dinamica di questo processo, in quanto queste convenzioni sono definite all'interno di traiettorie specifiche che coinvolgono tanto la scena musicale in cui un tipo di musica si sviluppa, quanto i vincoli industriali alla sua istituzionalizzazione: un genere è dunque comprensibile solo all'interno di una traiettoria che prevede forme di a) avanguardia musicale; b) di musica prodotta all'interno di una scena; c) che può essere appropriata da un'industria; d) per poi tornare, a fronte dei cambiamenti imposti o condizionati da questa fase industriale di produzione, alla rivendicazione dell'autenticità di forme più “tradizionaliste” (Lena e Peterson 2008, 700).

Soprattutto quest'ultimo punto evidenzia un passaggio cruciale del circuito, di audience che diventano a loro volta produttrici di musica. In questo senso, siamo già oltre ogni tentativo di analisi puramente formale e ben dentro il campo dell'analisi del rapporto tra musica, produzione e identità, ovvero la seconda direttrice che riguarda il rapporto tra musica e classificazione.

Cosa fanno, infatti, gli attori sociali con la musica? Quali sono i mediatori che connettono istanza della produzione e audience (Mills 2012)? In questo quadro, una

fiorentina letteratura si è concentrata sulla funzione della critica (per un recente esempio Varriale 2014; cfr. Anche Frith 2002, Jones 2002, Klein 2005), e sulla produzione di un discorso specialistico riguardo non solo ai generi musicali, ma anche sulla legittimità della musica popolare e le pratiche della sua consacrazione (Schmutz 2005).

Accanto a questa attenzione per la produzione di un discorso sulla musica in grado di costituire confini e legittimità, un altro filone si è concentrato in modo più particolare sul rapporto tra musica e confini identitari. In parte, questo interesse deriva dai primi studi della scuola di Birmingham sulle sottoculture giovanili (Hebdidge 1979), e ha accompagnato la sociologia della musica anche nell'importante transizione da un approccio fondato sul concetto di sottocultura a uno che rimarca la centralità del concetto di "scena" (Bennett 2004, Krims 2009, Peterson e Bennett 2004), dalla membership fluida e non necessariamente vincolata a preesistenti distinzioni di classe, e ricreata tanto a livello locale che transnazionale (Velazquez 1999) e virtuale. Recentemente, questo rapporto tra musica e identità si è aperto dal punto di vista dell'analisi anche a considerare dinamiche di luogo (Cohen 2007, Connell e Gibson 2003), e la interconnessione con i memory e gli heritage studies (Cohen et. Al. 2014). Questi approcci assegnano un ruolo preponderante alle pratiche culturali nella creazione di identità e distinzione (si veda, ad esempio, l'etnografia degli amanti dell'opera condotta da Benzecry: 2011). Al tempo stesso, tuttavia, sottostima fortemente la relazione tra pratiche e capitale culturale, e tra questo (secondo la più pura tradizione bourdieusiana) all'appartenenza di classe. La tradizione dei cultural studies ha tradotto queste intuizioni in termini di capitale subculturale (Thornton 1996). Più in linea con lo spirito degli studi di Bourdieu, altri sociologi della musica hanno invece enfatizzato la stretta relazione tra capitale culturale e preferenze musicali, segnalando tuttavia come le tradizionali distinzioni di status siano via via sempre più sbiadite, fino all'affermazione di uno stile di consumo da onnivoro culturale (Peterson 1992, Peterson e Kern 1996). Le preferenze di questi sono caratterizzate sia da una commistione di generi sia da una maggiore tolleranza nei confronti di generi musicali tradizionalmente marginalizzati come l'heavy metal (Bryson 1996). Al tempo stesso, tuttavia, si parla anche di un vero e proprio "mito" dell'onnivoro culturale, in quanto restano ancora aperte numerose questioni sostanziali, non ultima la relazione tra capitale culturale e specifici prodotti (o tipi di prodotto) consumati con uno stile da onnivoro.

Al tempo stesso, tuttavia, questa direttrice di ricerca si sta rivelando fruttuosa, non solo per comprendere in modo più accurato la natura del rapporto tra origine sociale, vincoli al consumo e musica, ma anche perché rappresenta una delle vie d'uscita per la sociologia della produzione, in una direzione più attenta alla molteplicità degli stili di consumo e alla ricezione.

CONCLUSIONI

In questa rassegna mi sono mosso su un duplice livello. In primo luogo, ho cercato di presentare i nodi teorici che contraddistinguono una fase di transizione in un campo specifico come quello della sociologia della musica, e la loro relazione con il più ampio dibattito che sta avvenendo nella sociologia della cultura contemporanea. In secondo luogo, proprio perché questo dibattito ha un solido ancoraggio nella ricerca empirica, ho cercato di presentare i contributi più significativi, con una particolare attenzione per quelli che cercano di andare oltre una visione esclusivamente sbilanciata sull'approccio della produzione culturale.

Questo non significa gettare il bambino con l'acqua sporca, proprio perché - come ho evidenziato - le tendenze al superamento della visione organizzativista e istituzionalista sono presenti già dentro la prospettiva della produzione, almeno nei suoi sviluppi più recenti. Al tempo stesso, la riscoperta di un certo grado di autonomia della capacità significativa della musica in quanto attività non rappresenta un nuovo ingresso, a distanza di decenni dalla crisi di quel paradigma, della autonomia estetica della musica. In questa nuova enfasi sulla autonomia "relativa" della musica, e nel suo rapporto tanto con le strutture culturali più ampie quanto con il suo contesto di interazione, entrano in gioco interrogativi squisitamente sociologici, che sono affrontati in modo multidimensionale, e dunque tenendo conto anche dell'approccio principalmente "meso" che la prospettiva della produzione culturale adotta.

Dall'integrazione tra queste varie prospettive può risultare una sociologia della musica che gioca proprio su questa multidimensionalità come punto di forza. Prendendo in considerazione questi tre fronti - variamente combinati - è possibile liberare la sociologia della musica dallo stesso doppio determinismo che ha caratterizzato nel complesso la traiettoria della sociologia culturale: da un lato, lo sbilanciamento tipico degli approcci della produzione su creatori e istituzioni; dall'altro, quello proprio dei

programmi forti di sociologia culturale, che enfatizzano macro-strutture e eventuali agencies ma sottoteorizzano proprio l'aspetto istituzionale e organizzativo.

Qui veniamo a un ultimo, sostanziale punto. La frattura che osserviamo nella sociologia della musica - almeno, per quanto riguarda gli studi e gli approcci che ho presentato con maggiore attenzione in questo articolo - non è altro che la riproduzione, al livello di una sociologia specifica, di una frattura metodologica e teorica di più ampio respiro, che coinvolge proprio il campo della sociologia della cultura nel suo complesso. Per certi versi, è una frattura ineliminabile. Ma se, come ho evidenziato in queste pagine, i tentativi di ridurla esistono e non sono secondari nel quadro degli studi socio-culturali contemporanei, allora il valore della sociologia della musica è duplice, per quello che offre a se stessa come campo di studi in continua ristrutturazione, e per come indica delle soluzioni al campo più ampio della sociologia culturale (in cui i dibattiti possono essere molto meno legati al campo empirico, e raggiungere punti teorici più nodali, causando così anche una preoccupante scomparsa di questi dibattiti dall'ancoraggio empirico necessario per produrre sociologia).

Sotto questo profilo, la sociologia della musica (per come la percepisco e per come ho inteso presentarla) riveste un forte ruolo programmatico, indicando il terreno di sintesi più che le ragioni della differenziazione interna al campo della sociologia culturale. Nel tempo a venire, sarà interessante osservare proprio come questa sintesi sarà in grado di allargarsi, producendo convergenze tanto con altri campi della sociologia della cultura impegnati in un processo simile, tanto con quanto avviene al di fuori degli stretti confini sociologici, ma sempre dentro il campo dello studio della musica come questione principalmente sociale. Si tratta di un bilanciamento difficile, da ottenere con pratiche da equilibristi, ma nondimeno possibile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Abbott, A. 2001. *Chaos of Disciplines*. Chicago: University of Chicago Press.

Albrecht, M.M. 2008. "Acting Naturally Unnaturally: The Performative Nature of Authenticity in Contemporary Popular Music". *Text and Performance Quarterly* 28(4): 379-95.

Alexander, J.C. 2003. *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Oxford: Oxford University Press.

Adorno, T.W. 1949. *Sulla filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi.

- Adorno, T.W. 1962. *Introduzione alla sociologia della musica*. Torino: Einaudi.
- Adorno, T.W. 2010. *Sulla popular music*. Roma: Armando.
- Anand, N. E R. Peterson. 2000. "Why Market Information Constitutes Fields: Sensemaking of Markets in the Commercial Music Industry". *Organization Science* 11(3): 270-84.
- Appelrouth, C. E Kelly, C. 2013. "Rap, Race and the (Re)Production of Boundaries". *Sociological Perspectives* 56(3): 301-26.
- Auslander, P. 1999. *Liveness. Performance in a Mediated Culture*. New York: Routledge.
- Auslander, P. 2006. *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Auslander, P. 2013. "Jazz Improvisation as a Social Arrangement". In N. Cook e R. Pettengill (a cura di) *Taking it to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bartmanski, D. E I. Woodward. 2015. *Vinyl. The Analogue Record in the Digital Age*. New York: Bloomsbury Academic.
- Becker, H. 1963. *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.
- Becker, H. 1974. "Art as Collective Action". *American Sociological Review* 39(6): 767-776.
- Becker, H. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beech, N. E C. Gilmore (a cura di). 2015. *Organizing Music. Theory, Practice, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennett, Andy. 2004. "Consolidating the Music Scenes Perspective." *Poetics* 32:223–34.
- Benzecry, C. 2011. *The Opera Fanatic. Ethnography of an Obsession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Born, G. 2010. "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinary, Beyond the Practice Turn". *Journal of the Royal Music Association* 135(2): 205-243.
- Born, G. 2011. "Music and the Materialization of Identities". *Journal of Material Culture* 16(4): 376-388.
- Born, G. (A cura di) 2013. *Music, Sound, and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bottero, W. E N. Crossley. 2011. "Worlds, Fields, and Networks: Becker, Bourdieu, and the Structure of Social Relations". *Cultural Sociology* 5(1): 99-119.
- Bourdieu, P. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris. Minuit.
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Braun, H.-J. (A cura di). 2002. *Music and Technology in the 20th Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Clayton, M., Herbert, T. e R. Middleton (a cura di) 2003. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Cohen, S. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Farnham: Ashgate.
- Cohen, S. Et. Al. 2014. *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*. London: Routledge.
- Connell, J. E C. Gibson. 2003. *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Cook, N. 2003. "Music as Performance". In Clayton, Herbert and Middleton 2003, pp. 204-14.
- Cook, N. 2013. *Beyond the Score. Music as Performance*. New York: Oxford University Press.
- Cooke, N. Wilson-Leech, D. E E. Clark (a cura di). 2008. *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooke, M. 2008. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cossu, A. 2006. "Verso una sociologia della performance: la pragmatica culturale di Jeffrey Alexander", *Rassegna Italiana di Sociologia*, 4.
- Cossu, A. 2010. "Durkheim on the Aesthetics of Commemoration: A Neglected Source for Contemporary Performance Studies?", *Journal of Classical Sociology*, 1: 33-49.
- Cossu, A. 2012. *It Ain't Me, Babe. Bob Dylan and the Performance of Authenticity*. Boulder: Paradigm.
- Cossu, A. 2015. "Localizing Dylan: Artistic Reputation, Political and Historical Narratives in Italy", in E. Banauch (ed) *Refractions of Bob Dylan*, Manchester, Manchester University Press.
- Crane, D. 1992. *The Production of Culture*. London: Sage.

- Crossley, N. 2014. *Networks of sound, style and subversion: the punk and post-punk worlds of Liverpool, London, Manchester and Sheffield, 1975–1980*. Manchester: Manchester University Press.
- Crossley, N. McAndrew, S. E P. Widdop (a cura di). *Social Networks and Music Worlds*. London: Routledge.
- DeNora, T. 1991. "Patronage and Musical Change in Beethoven's Vienna". *American Journal of Sociology* 97(2): 310-346.
- DeNora, T. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, T. 2003. *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. 2010. "Emotion as social emergence: perspectives from music sociology, in Juslin P, Sloboda J (eds) *Music and Emotion*, Oxford University Press, 2010.
- DeNora, T. 2011. *Music-in-Action. Essays in Sonic Sociology*. Farnham: Ashgate.
- DeNora, T. 2014. *Making Sense of Reality: Culture and Perception in Everyday Life*. London: Sage.
- DiMaggio, P. 1982. "Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston, Part I: The creation of an organizational base for high culture in America". *Media Culture and Society* 4: 33–50
- DiMaggio, P. 1987. "Classification in Art". *American Sociological Review* 52: 440-55.
- DiMaggio, P. E P. Hirsch (1976). "Production Organization in the Arts". *American Behavioral Scientist* 19(6): 735-752.
- Dowd, T. 2004a. "Concentration and Diversity Revisited: Production Logics and the US Mainstream Recording Market 1940-1990". *Social Forces* 82(4): 1411-1455.
- Down, T. 2004b. "Production Perspectives in the Sociology of Music." *Poetics* 32 (3-4): 235-246.
- Eyerman, R. 2002. "Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements." *Qualitative Sociology* 25:443–58.
- Eyerman, R. E Barretta, S. 1996. "From the 30s to the 60s. The Folk Music Revival in the United States". *Theory and Society* 4: 501-543.
- Eyerman, R. E Jamison, A. 1995. "Social Movements and Cultural Transformation: Popular Music in the 1960s". *Media, Culture, and Society* 17: 449-468.
- Eyerman, R e Jamison, A. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

- Fabbri, F. 1982. "A Theory of Musical Genres: Two Applications". *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg; 1982, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81)
- Fabbri, F. 2012. «How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes». *Critical Musicological Reflections*, ed. S. Hawkins, Aldershot, Ashgate: 179-191.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, S. 2002. "Fragments of a Sociology of Rock Criticism". In Jones, S. (A cura di) *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press: 235-246.
- Frith, S. E. L. Marshall (a cura di) 2004. *Music and Copyright*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gracyk, T. 1996. *Rhythm and Noise: Toward an Aesthetic of Rock*. Durham: Duke University Press.
- Grazian, D. 2010. *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press
- Griswold, W. 1981. "American Character and the American Novel: An Expansion of Reflection Theory in the Sociology of Literature." *American Journal of Sociology* 86: 740–65.
- Griswold, W. 1987. "A Methodological Framework for the Sociology of Culture". *Sociological Methodology* 17: 1-35.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hennion, A. 2014. "Blowing in the wind"? ... A response to the author of 'Mastering the jazz standard: Sayings and doings of artistic valuation". *American Journal of Cultural Sociology* 2: 253-259.
- Hennion, A. 2015. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. London: Routledge.
- Hirsch, P. 1972. "Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems". *American Journal of Sociology* 77(4): 639-659.
- Holt, F. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnstone, J. E. E. Katz. 1957. "Youth and Popular Music: A Study in the Sociology of Taste". *American Journal of Sociology* 62(6): 569-578.
- Jones, S. (A cura di) 2002. *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.

- Kaufman, J. 2004. "Endogenous Explanation in the Sociology of Culture". *Annual Review of Sociology* 30: 335-357.
- Kerneled, B. 2011. *Pop Song Piracy. Disobedient Music Distribution since 1929.* Chicago: University of Chicago Press.
- Klein, B. 2005. "Dancing About Architecture. Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority". *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture* 3(1): 1-20.
- Krims, Adam. *Studying Reception and Scenes. The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* . Ed. Derek B. Scott. Aldershot , UK : Ashgate, 2009.
- Lamont, M. E Molnar, V. 2002. "The Study of **Boundaries** Across the Social Sciences". *Annual Review of Sociology* 28:167-95
- Lazarsfeld, P. 1946. *The People Look at Radio.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Lena, J. 2011. *Banding Together.* Princeton: Princeton University Press.
- Lena, J. E R.A. Peterson. 2008. "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres". *American Sociological Review* 73(5): 697-718.
- McCormick, L. 2009. "Higher, Faster, Louder: Representations of the International Music Competition". *Cultural Sociology* 3(1): 5-30.
- McCormick, L. 2014. "Don't Play It Again, Sam". *American Journal of Cultural Sociology* 2: 260-265.
- McCormick, L. 2015. *Performing Civility: International Competition in Classical Music.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Manuel, P. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in Northern India.* Chicago: University of Chicago Press.
- Marshall, L. 2005. *Bootlegging. Romanticism and Copyright in the Music Industry.* London: Sage.
- Mills, P. 2012. *Media and Popular Music.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Morris, J.W. 2015. *Selling Digital Music, Formatting Cultures.* Oakland: University of California Press.
- Morton, D. 2000. *Off the Record. The Technology and Culture of Sound Recording in America.* New Brunswick: Rutgers University Press.
- Mueller, J.H. 1951. *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste.* Bloomington: Indiana University Press.
- Negus, K. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures.* London: Routledge.

- Nylander, E. 2014a. "Mastering the Jazz Standard: Sayings and Doings in Artistic Valuation". *American Journal of Cultural Sociology* 2(1): 66-96.
- Osborne, R. 2012. *Vinyl: A History of the Analogue Record*. Farnham: Ashgate.
- Pattie, D. 2006. *Rock Music in Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Peterson, R.A. 1990. "Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music", *Popular Music* 9(1): 97-116.
- Peterson, R.A. (1992a) 'Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore', *Poetics* 21(4), 243–58.
- Peterson, R.A. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, R.A. (A cura di) 1976. *The Production of Culture*. London: Sage.
- Peterson, Richard A. and Andy Bennett. 2004. "Introducing Music Scenes." Pp. 1–15 in *Popular Music Scenes*, edited by A. Bennett and R. A. Peterson. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Peterson, R.A. E D. Berger (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review* 40(2): 158-173.
- Peterson, R.A. E N. Anand. 2004. "The Production of Culture Perspective". *Annual Review of Sociology* 30: 311-334.
- Peterson, R.A. and Kern, R.M. (1996) 'Changing Highbrow Taste: From Snob to Univore', *American Sociological Review* 61(5): 900–907.
- Phillips, T. E J. Street. 2015. "Copyright and Musicians at the Digital Margins". *Media, Culture and Society* 37(3): 342-358.
- Pinch, T. 2008. "Technology and Institutions: Living in a Material World". *Theory and Society* 37(5): 461-83.
- Pinch, T. E F. Trocco. 2002. *Analog Days. The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge: Harvard University Press.
- Prior, N. 2011. "'Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond', *Cultural Sociology*, 5(1): 121-138.
- Prior, N. 2013. Bourdieu and the Sociology of Music Consumption: A Critical Assessment of Recent Developments', *Sociology Compass*, 7(3): 181-193.
- Reitman, D. 1950. "Listening to Popular Music". *American Quarterly* 2(4): 359-371.
- Roman-Velazquez, P. 1999. *The Making of Latin London: Salsa Music, Place and Identity*. Aldershot: Ashgate.

- Roscigno, V.J. e Danaher, W.F. 2001. "Media and Mobilization: The Case of Radio and Southern Textile Worker Insurgency, 1929 to 1934." *American Sociological Review* 66:21–48.
- Roscigno, V.J. e Danaher, W.F. 2004. *The Voice of Southern Labor: Radio, Music, and Textile Strikes, 1929–1934*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rosenberg, B. E D.M. White. 1957. *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York: The Free Press.
- Roy, W. 2004. "'Race Records' and 'Hillbilly Music': Institutional Origins of Racial Categories in the American Commercial Recording Industry." *Poetics* 32:265– 79.
- Roy, W. 2012. *Reds, Whites and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*. Princeton: Princeton University Press.
- Roy, W. E Dowd, T. 2010. "What is Sociological About Music?". *Annual Review of Sociology* 36: 183-203.
- Ryan, J.W. (2000) 'The Production and Consumption of Culture. Essays on Richard A. Peterson's Contributions to Cultural Sociology: A Prolegomenon', *Poetics* 28(2/3): 91–6.
- Santoro, M. 2002. "What is a "cantautore?" Distinction and authorship in Italian (popular) music". *Poetics* 30: 111-132.
- Santoro, M. 2010. *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*. Bologna: Il Mulino.
- Santoro, M. 2011. "Culture as (and after) production". *Cultural Sociology* 2(1): 7-31.
- Sarpong, D., Dong, S. E G. Appiah. 2016. "Vinyl never say die: The re-incarnation, adoption and diffusion of retro-technologies". *Technological Forecasting and Social Change* 103: 109-18.
- Schmutz, V. 2005. "Retrospective cultural consecration in popular music - Rolling Stone's greatest albums of all time". *American Behavioral Scientist* 48(11): 1510-1523.
- Shepherd, J. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity.
- Shuker, R. 2010. *Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice*. Aldershot: Ashgate.
- Silbermann, A. 1963. *The Sociology of Music*. London: Routledge.
- Simmel, G. 2008. *Studi psicologici ed etnologici sulla musica*. Roma: Aracne.
- Small, C. 1998. *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.

- Spencer, H. 1891. "The Origin and Function of Music". In Id. *Essays. Scientific, Political and Speculative*, vol. 2. London: Williams and Norgate.
- Sterne, J. 2012. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press.
- Stinchcombe, A.L. 1959. "Bureaucratic and Craft Administration of Production: A Comparative Study". *Administrative Science Quarterly* 4(2): 168-187.
- Thompson, E. 2002. *The Soundscapes of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. Cambridge: MIT Press.
- Tomatis, J. 2016. "Rediscovered Sisters: Women (and) Singer-songwriters in Italy", in *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, a cura di Stuart Green e Isabelle Marc, Ashgate, Aldershot 2016, pp. 79-91 (in corso di pubblicazione).
- Tomatis, J. 2014. "A Portrait of the author as an artist. Ideology, authenticity and stylization in the canzone d'autore", in *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, a cura di Franco Fabbri e Goffredo Plastino, Routledge, New York e Londra 2014, pp. 87-99.
- Varriale, S. 2014. "Cultural production and the morality of markets: popular music critics and the conversion of economic power into symbolic capital". *Poetics* 51: 1-16.
- Weber, M. 1961. *Economia e Società*, Milano: Comunità.
- White, H.C. (1993) *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*. Boulder: Westview Press.
- White, H.C. and White, C. (1965) *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press.
- Witkin, R. 1998. *Adorno on Music*. London: Routledge.
- Holberg, V. 2015. "A Cultural Sociology of the Arts". *Current Sociology* 63(6): 896-915.