

Fabio Dei

Beethoven e le mondine

Ripensare la cultura popolare

Copyright © 2002 Meltemi editore srl, Roma
Collana "Gli Argonauti"
diretta da Luigi M. Lombardi Satriani

Nuova edizione: febbraio 2007

ISBN 978-88-8353-559-8

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via dell'Olmata, 30 – 00184 Roma
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it



MELTEMI

Introduzione

Cultura popolare, vent'anni dopo

Inside the museums
infinity goes up on trial
voices echo this is what
salvation must be like after a while.

Bob Dylan, *Visions of Johanna*

A metà degli anni Settanta ero studente in un piccolo liceo della provincia toscana. Mi interessavo un poco di politica, moltissimo di musica: dal rock, al jazz, al folk. La musica popolare andava di moda in quegli anni, e cominciava ad accedere al mercato dei consumi culturali di massa: la Nuova Compagnia di Canto Popolare, Caterina Bueno, il Canzoniere del Lazio e altri gruppi più o meno noti vendevano dischi, e apparivano nei concerti o nelle Feste dell'Unità accanto ai mostri sacri del pop. Ebbi per la prima volta sentore di un dibattito sulla cultura popolare leggendo «l'Unità», che pubblicava una lunga serie di articoli di terza pagina proprio sulla musica popolare. Non ricordo bene i nomi degli autori, né i temi del dibattito. So però che il folk mi interessava molto, come momento di articolazione tra autentiche radici popolari, consapevolezza politica e avanguardia artistica.

All'esame di maturità capì di entrare in argomento nel corso della prova orale. Avevo preparato una relazione sulla rivoluzione culturale cinese (segno dei tempi), e non so quale nesso abbia portato al tema della cultura e della musica popolare. L'argomento fu tuttavia raccolto dal membro di lettere della commissione, il professor Mariano Fresta, che avrei poi conosciuto come insegnante all'università e come studioso di teatro e letteratura popolare. Fresta battibeccò in proposito con un presidente di commissione dall'impostazione decisamente gentiliana, e, anche se la mia prova non dev'essere stata molto brillante,

dopo l'uscita venne a cercarmi. Mi chiese dei miei interessi per il folklore, e mi parlò della Facoltà di Lettere di Siena, dove un gruppo di antropologi era impegnato in un ampio progetto di studio della cultura popolare. Nell'euforia del post-esame, non devo aver dato grandi segni di reazione; ma quel breve colloquio ebbe su di me un profondo effetto.

Per la verità, avevo da poco letto Freud e deciso di diventare psicologo. Ma le uniche due Facoltà di Psicologia allora esistenti, Padova e Roma, erano affollate all'inverosimile. Una visita a quella di Padova e i resoconti scoraggianti di alcuni amici più grandi che già la frequentavano bastarono a farmi rinunciare al progetto. Ripiegai su Siena, nell'allora giovane Facoltà di Lettere di via Fieravecchia, e inevitabilmente mi imbattei negli antropologi.

Cultura popolare e strategie della distinzione

In Facoltà c'era un clima bellissimo, affascinante per noi che venivamo dalla provincia e da un'idea solamente scolastica della cultura. Si scopriva un mondo nuovo e insospettato. Gli insegnamenti antropologici erano forse gli unici, per così dire, a fare gruppo. I docenti (mi rendo conto adesso di quanto fossero giovani) favorivano un rapporto molto diretto e aperto con gli studenti, valorizzandone gli interessi e sollecitando forme di attiva partecipazione al dibattito. Anche per le piccole dimensioni della Facoltà, si era creato un ambiente familiare, quasi da comunità in fusione: si veniva da subito coinvolti in idee di ricerca, c'era l'impressione di partecipare a un ampio e affascinante progetto culturale. È vero che ci si affacciava a uno specialismo disciplinare, con il suo gergo e le sue tecniche specifiche; e tuttavia, a torto o a ragione, si riteneva che questo specialismo avesse un posto preciso, persino centrale, nel generale scenario politico-culturale dell'epoca.

Si studiavano Gramsci e il de Martino meridionalista, i dislivelli interni di cultura e il manuale di Cirese, il folklo-

re progressivo, l'intellettuale rovesciato, il concetto di cultura, la dimensione antropologica del lavoro. Quasi tutte cose che ai tempi del liceo non avevamo neanche immaginato. Un modo nuovo di guardare al mondo, non solo in astratto, ma in riferimento alla nostra esperienza etico-politica quotidiana. Ci si metteva in gioco personalmente – supportati, su un altro versante, dalle letture di psicoanalisi e psicologia sociale, di Marcuse, Reich, la critica marx-freudiana della famiglia e così via (uso il “noi”, pur senza voler generalizzare più di tanto la mia esperienza e i miei percorsi di studio e di lettura, perché credo di riferirmi a condizioni di formazione culturale e sociale non puramente soggettive).

Ad attrarci verso la cultura popolare erano diversi ordini di motivi: chiamiamoli di teoria politica, biografici e sociologici. Vediamoli brevemente.

a) Per quanto riguarda i primi, fondamentale era la definizione gramsciana che legava il folklore alla teoria delle classi e agli aspetti culturali della contrapposizione egemonico-subalterno. Ne risultava per noi evidente (anche se nel testo gramsciano non lo era affatto) la connotazione politica della cultura popolare, il suo valore potenzialmente “rivoluzionario” e alternativo all'ordine borghese. Di più, in essa si manifestava un'autenticità, una “verità” antropologica che si contrapponeva all'artificialità e alla falsità della cultura di massa. Questa contrapposizione tra folklore e prodotti dell'industria culturale, su cui tornerò spesso più avanti, è fondamentale per capire il clima di quegli anni: il primo era una forma di resistenza contro il conformismo, la banalità e la repressione che passavano attraverso i secondi. In ciò, paradossalmente, il folklore poteva saldarsi alle manifestazioni più radicali della contro-cultura. Nella musica, ad esempio, stornelli, tammurriate o pizziche stavano sullo stesso versante del rock progressivo o del free jazz, contro il festival di Sanremo e le canzoni radiotelevisive (e, sia pure in modo diverso, contro la Scala). *Maremma amara, El pueblo unido, La locomotiva, Voodoo Chile, The dark side of the moon, Il concerto di Colonia*, tut-

ti insieme contro il blob mediale e “piccolo-borghese” da cui eravamo avvolti fino a pochissimo tempo prima, nella nostra infanzia, e che proprio per questo sentivamo più nemico e pericoloso.

b) Sul piano biografico, molti di noi si trovavano in una singolare situazione, analoga a quella che oggi viene definita degli “antropologi nativi”. La cultura oggetto dei nostri studi, oltre che di una così generosa valorizzazione, era quella in cui noi eravamo nati. Venivamo da un mondo ancora largamente contadino e tradizionale. I tratti folklorici che scoprivamo raccolti nei testi, trattati come preziosi reperti, densi di possibilità interpretative e di segrete profondità semiologiche, facevano per lo più parte della nostra memoria viva: dalla fiabistica alle canzoni, alle feste, persino agli scongiuri e ai mazzetti di finocchio contro le streghe. Ero vissuto da piccolo con un prozio, detto Gaburra, che ogni sera mi prendeva sulle spalle, accanto alla cucina economica, e mi raccontava infinite serie di novelle (*La nave che cammina per mare e per terra, Camiciola, Ammazzaquindici...*), che parlava un bel toscano arcaico pieno di bestemmie, che insultava i turisti tedeschi quando gli chiedevano la strada per la vicina San Gimignano. Considerato dai miei genitori un retaggio familiare un po' imbarazzante, lui poteva ben essere un eroe della demologia. D'altra parte, eravamo cresciuti in un tessuto sociale che aveva tentato faticosamente di liberarsi di questa eredità, sostituendo le mezzine di rame con le taniche di mopen, le fiabe con la televisione, gli scongiuri con gli antibiotici e il finocchio con i lucchetti Yale. Venire all'università era l'ultimo passo verso questa liberazione da un passato ingombrante: ma all'università si scopriva che il brutto anatrocchio era in realtà un cigno, che l'autenticità e la verità politica stavano dalla parte di quel mondo che era scomparso con la nostra infanzia.

c) Si può considerare tutto ciò in una prospettiva un po' diversa, alla luce della teoria sociologica di Bourdieu sulla distinzione. La cultura popolare rappresentava allora un ottimo investimento in capitale culturale per gruppi in

ascesa, desiderosi di tracciare demarcazioni verso il basso ma al contempo privi di rendite acquisite, di quello che Bourdieu chiama un “anticipo” di capitale culturale – uno “stile”, un “gusto”, una storia tesaurizzata, antichi saperi e collezioni. Per le pratiche di distinzione giocate sul terreno dei consumi culturali, il genere folk era l'ideale, consentendo una duplice demarcazione. Da un lato, nei confronti delle forme “alte” della cultura egemonica, alle quali non avevamo accesso e che potevamo dunque considerare politicamente regressive (salvo cambiare idea se riuscivamo a leggere fino in fondo – caso raro – la *Teoria estetica* di Adorno); dall'altro, il folk ci demarcava nei confronti dell'industria culturale, della massificazione televisiva, che diveniva tipico oggetto di “disgusto”. Prendiamo ancora il caso della musica: nonostante la relativa semplicità delle sue forme, il carattere modulare e stereotipato, e talvolta il conformismo dei testi, il folk rispondeva molto bene a quella poetica della “distanza” (il termine è ancora di Bourdieu) che caratterizzava le nostre strategie distintive¹. Appariva una scelta estetica sofisticata, qualificante, che poteva saldarsi ad altre scelte, per così dire, di avanguardia e anti-borghesi (ma sempre nell'ambito dell'arte di genere, quella con una storia recente e che non ha bisogno di basi nobili – un'arte, questo è il paradosso, tipicamente borghese). O ancora, nel campo degli oggetti, le case coloniche in pietra, le madie in legno, i paioli in rame demarcavano un nuovo livello di gusto, nel quale potevano stare accanto alla più sofisticata e rarefatta arte contemporanea, precipitando nell'ambito del volgare i condomini, i mobili di plastica, gli elettrodomestici.

Paradossalmente, dunque, la poetica della cultura popolare era una scelta altamente esclusiva ed elitista. Nel farne il perno delle nostre strategie di promozione socio-culturale segnalavamo un doppio distacco consumato nello spazio di una generazione. I nostri genitori c'erano vissuti dentro e avevano lottato per conquistare una loro “modernità”: noi la riscoprivamo, rendendola persino oggetto di contemplazione estetica, proprio contro quella mediocre

modernità di cui ci eravamo nutriti ma dalla quale volevamo ora sollevarci².

Il folklore progressivo

Tutti questi motivi, e forse altri, contribuivano quindi al nostro interesse per la cultura popolare. Ma non era tutto così semplice. Tanto per cominciare, le mie illusioni sul folklore progressivo, sulla cultura popolare come manifestazione autentica e diretta della coscienza di classe, si infransero alle primissime esperienze di “ricerca sul campo”. Voglio rammentare quanto il concetto di coscienza di classe fosse per noi importante in quegli anni. Io, che pure non ero particolarmente politicizzato, e quantomeno non lo ero in modo militante, volli andare a lavorare in fabbrica dopo il primo anno di università, e continuai a lavorare part-time per tutto il secondo anno; lo feci principalmente perché mi sembrava una scelta moralmente giusta, e perché i miei primi approcci alla filosofia della prassi mi avevano convinto che quello era l'unico vero modo per acquisire la coscienza di classe. Per inciso, l'esperienza non fu esaltante, oltre a dimostrarsi poco compatibile con un livello serio degli studi. Però un anno (come per il *fieldwork*) è il minimo indispensabile per capire che cos'è il lavoro in fabbrica, dopo averlo letto nei testi sacri. Per porsi dal “punto di vista dei nativi”, bisogna aver passato intere giornate, poniamo, a forare pezzetti di legno (prendi un pezzo dal carrello, 3 secondi; lo metti nella foratrice, 3 secondi; premi il pedale, 1 secondo; la macchina fora, 5 secondi; togli il pezzo forato, 3 secondi; ne metti un altro; e se ti distrai a pensare ad altro potresti forare la tua mano invece del legno), e aver sperimentato anche le forme di “resistenza” soggettiva e collettiva.

Ugualmente per inciso, vorrei notare come gli studi demo-etno-antropologici abbiano quasi sempre taciuto su questo; cosicché, mentre esiste una ricca etnografia (per lo più retrospettiva o archeologica) sul lavoro contadino, non

ce n'è una sul lavoro operaio. Non mi riferisco a lavori sulle lotte operaie, o sulle relazioni aziendali, ma a descrizioni della fenomenologia del lavoro, del modo soggettivo di viverlo, delle strutture di esperienza che esso produce. Anche quando gli operai parlano direttamente, nella storia orale, parlano quasi sempre di altro. Perché documentare il lavoro operaio, poniamo, nelle piccole imprese toscane degli anni Settanta appare meno interessante che documentare il lavoro contadino in un podere degli anni Cinquanta? Pongo la domanda in modo non retorico: non sono sicuro della risposta. Viene da rispondere che i mezzadri “di un tempo” erano portatori di una cultura ricca e antichissima, fatta di saperi, sistemi simbolici, logiche del concreto, che andrà perduta se noi antropologi, buoni e sensibili, non la “salviamo” (il concetto di salvataggio delle culture fa parte della tradizione antropologica moderna almeno fin dai suoi esordi alle Trobriand). Diamo per scontato che gli operai degli anni Settanta, come quelli ritratti da Roberto Benigni in *Berlinguer ti voglio bene*, non siano portatori di un bel nulla, siano vittime di una deculturazione più o meno totale prodotta dal modo di produzione del capitalismo avanzato. Può essere antropologicamente significativo solo ciò che sta fuori del lavoro, come i consumi, l'uso del tempo libero, da leggersi in termini di capacità di penetrazione dell'industria culturale. Ma non c'è nessuna cultura autentica da salvare.

Quello che è accaduto fra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta è ovviamente la Grande Trasformazione, che ha tracciato una Linea Maestra di separazione tra il tempo passato e il tempo presente, tra ciò che siamo e ciò che eravamo, tra “oggi” e “una volta”. Ora, questa idea di Grande Trasformazione, non importa quanto storicamente fondata, ha natura *indicale*, come dicono gli etnometodologi: è cioè una categoria che noi assumiamo come attori e non (o oltre che) come studiosi. In questo senso è pregiudiziale, e dovremmo esercitare su di essa un certo dubbio invece di portarcela inconsapevolmente dietro come metanarrativa o *master trope* che sottende le nostre rappresentazioni della cultura popolare.

Ma torniamo al folklore progressivo. Considerando la cultura popolare come produzione collettiva delle classi subalterne, come detto, ci sembrava ovvio il suo nesso strutturale con la coscienza di classe, a sua volta espressione non di un sentire soggettivo ma dalle condizioni materiali della produzione. Ora, la mia prima esercitazione di ricerca sul bruscello (una forma di teatro popolare assai diffusa in Toscana) fu molto deludente da questo punto di vista. Tutti gli ex mezzadri con cui riuscii a parlare furono molto netti, nonostante la tendenziosità delle mie ingenue domande. No, il bruscello non protestava contro nulla. No, si faceva così per divertirci. No, ce lo scriveva il prete. Quest'ultimo punto fu l'unica generalizzazione empirica che riuscii a realizzare. Ce lo scriveva il prete? E che dire della produzione dal basso, della mitopoiesi collettiva, della resistenza estetica alle forme del dominio? Certo, non mi sarei stupito se avessi letto meno superficialmente non solo Gramsci o Cirese, ma anche Lombardi Satriani, principale sostenitore in quegli anni della tesi del folklore come cultura oppositiva e di contestazione – una tesi che non ha certo bisogno di presupporre, se non in casi particolari, l'esplicita consapevolezza politica degli attori sociali. Ma allora mi sembrò di cogliere una insanabile divergenza, come si dice, tra la realtà e la teoria.

E scelsi, senza pensarci un attimo, di stare dalla parte della teoria.

In questo ero forse buon allievo, per quanto inconsapevole, di una certa vena ciresiana. Tanto peggio per la realtà, che resta banale e insignificante se lasciata a se stessa, privata dell'apporto di strumenti concettuali e *frames* interpretativi. Anche altre esercitazioni di campo (un lavoro sui fabbri, uno sulle genealogie contadine nel Chianti) restarono per me opache, non significative. Ma non perché ero accecato dalla teoria: al contrario, perché ne avevo troppo poca. Mi mancavano gli strumenti per capire, ad esempio, lo spessore del tema del travestitismo, oppure della pratica della questua, nel teatro popolare; o ancora, per afferrare l'importanza antropologica del sapere prati-

co dei fabbri ferrai, il loro descrivere in termini di gradazioni di rosso i vari stadi della fusione del ferro, la loro abilità ritmica nel battere sull'incudine e così via (si veda in proposito Solinas 1989). Troppo poche le frequentazioni della letteratura, per riconoscere in tutto ciò grandi temi della riflessione antropologica.

Beethoven e le mondine

L'esperienza empirica della cultura popolare restava dunque opaca: non era per me sorretta da interessi prettamente antiquari o da una passione collezionistica, né sapeva connettersi ai più grandi entusiasmi conoscitivi che mi animavano. Nello spingermi verso questi ultimi, del resto, agiva un altro fattore, parzialmente contrastante con quella spinta "sociologica" sopra descritta. La cultura popolare, si è detto, poteva rivelarsi un buon investimento per una generazione di ultimi arrivati; ma mi rendevo anche conto che solo la combinazione con l'"alta cultura" poteva conferirle tale valore. Quel che contava era il *frame* in cui situare il folk, la nostra infanzia, i nostri nonni e le nostre radici: senza quel *frame*, fatto di -ismi e di -logie, di erudizione, di abilità retorica, di argomentazioni e bibliografie, tutto ciò poteva ben restare ciarpame di un vecchio mondo, dotato al massimo di un po' di valore affettivo (o magari odiato per motivi ugualmente affettivi).

Da un certo punto del mio percorso universitario, sentii con più forza l'attrazione per la cultura nel senso più classico e meno antropologico del termine. Io che venivo dal mondo popolare, da una realtà di nonni contadini e nonne impagliatrici di fiaschi, semplicemente non volevo esser risucchiato verso quel punto di partenza. Avevo bisogno di ciò che più poteva allontanarmene. Volevo studiare Kant, non i proverbi; volevo capire il senso della grande musica contemporanea, non i monotoni gorgheggi degli stornellatori; le emozionanti avanguardie artistiche e letterarie, non insopportabili maggi epici o bruscelli (salvo scoprire che le

avanguardie attingevano con consapevole snobismo all'arte popolare). Certo, per chi già possedeva quelle basi, per chi padroneggiava la cultura (nel duplice senso intellettuale e sociologico di Bourdieu), il ripiegamento sullo studio del folk poteva apparire più raffinato e "alto": ma non per chi vi era troppo profondamente coinvolto. E poi, come avrei sentito dire da Cirese qualche anno dopo, le mondine sono le mondine, ma Beethoven è Beethoven – e canticchiava, il professore, l'attacco della quinta sinfonia.

Naturalmente, confessare tutto questo è oggi piuttosto imbarazzante. Sta di fatto che negli ultimi anni di università, come nei primi del post-università, fui ossessionato dal problema delle "basi" – di come rattoppare una preparazione che, per quanto percorsa da grandi e produttivi entusiasmi, era fino a quel momento avvenuta in modo troppo frammentario e quasi casuale. Leggevo i grandi romanzi che non avevo mai letto, cercavo di capire qualcosa dell'arte contemporanea, mi logoravo su cattive traduzioni di filosofi tedeschi. Anche nella musica, decisi che era il momento di passare a quella seria. Inscatolai i dischi di rock e jazz, e per un periodo mi imposi di ascoltare solo musiche contemporanee assolutamente non anteriori a Wagner e alla dissoluzione della tonalità. Non durò molto, per la verità. Mi scontrai con lo scoglio Schönberg, che trovavo esaltato in Adorno e che tentai cocciutamente e a lungo di ascoltare e di farmi piacere (se il termine "piacere" si può usare in questo caso: diciamo "interessare"). Mi pare sia stata la *Verklärte Nacht*, op. 4, a far traboccare il vaso (andava un po' meglio con Stravinsky, che sfortunatamente Adorno bollava come borghese reazionario, adoratore del principio di realtà e – anche se non diceva proprio così – nemico del proletariato): dopo decine di assorti e perplessi ascolti, in un improvviso barlume d'onestà e dignità intellettuale decisi di tornare al rock'n'roll.

Con tutto questo, non persi però il filone di interesse demo-antropologico. Finii anzi per laurearmi proprio in Storia delle tradizioni popolari. Pietro Clemente accettò di farmi fare una tesi che partiva da astrusissime questioni

francofortesi (poi abbandonate, per fortuna), e che trattava il più scomodo ed esteticamente impresentabile aspetto della cultura tradizionale, vale a dire la magia. Dopo la laurea feci varie cose, fra cui il militare nel profondo Nord-est, concorsi per bibliotecario, le prime supplenze e poi i concorsi per la scuola. Continuai a frequentare un'antropologia che si teneva il più lontana possibile da documentazione empirica, oggetti, musei, affascinato invece da più astruse questioni teoriche ed epistemologiche: la filosofia delle scienze sociali, l'impatto antropologico della discussione filosofica sulla razionalità. Seguivo, ma molto dall'esterno, alcune esperienze museografiche toscane. Sentivo anche lontani gli interessi per le storie di vita e per la scrittura popolare che stavano al centro del lavoro di Pietro Clemente. Il quale, peraltro, era invece molto interessato al filone epistemologico prediletto da me e da Sandro Simonica: ci istigava anzi a peccare. Io non capivo dapprima il nesso tra questi suoi diversi interessi – tra la classificazione degli ex voto e la teoria della razionalità, tra i problemi della trascrizione delle interviste e quelli dell'incommensurabilità interculturale del significato. O meglio, potevo capirlo astrattamente, ma non avvertivo tra questi diversi problemi una profonda unità conoscitiva. Avrei capito meglio, almeno in parte, più tardi.

Trascorrono gli anni Ottanta. Nella musica domina la disco, al cinema Rambo, nella politica Craxi. Quando mi capita di avvicinarmi di nuovo a questioni di cultura popolare, trovo un contesto radicalmente mutato rispetto ai miei anni d'università. La lettura etico-politica di allora si è dissolta: a così pochi anni di distanza, è divenuta letteralmente impensabile. Di folklore progressivo non si parla più, e ovviamente neppure di coscienza di classe. La cultura popolare non può più essere – così sembra – la categoria portante di un ampio progetto politico-culturale. Sul piano dell'elaborazione scientifica, il dibattito sulla demarcazione del popolare, che aveva impegnato l'intera antropologia italiana alla fine degli anni Settanta (si pensi al primo nu-

mero de «La ricerca folklorica» e ai due volumi di «Problemi del socialismo» su *Orientamenti marxisti e studi antropologici italiani*, Sanga, a cura, 1980, AA.VV. 1979a, AA.VV. 1979b), si interrompe improvvisamente. Non che venga risolto, o positivamente e consapevolmente superato: semplicemente, viene tagliato di netto, lasciando i vecchi problemi sospesi nell'aria. Gli antropologi se ne vanno ognuno per la propria strada: dissolto il progetto comune legato all'eredità gramsciana (e in parte a quella del de Martino meridionalista e marxista sui generis), il quadro degli studi si frantuma in specialismi. Il folkore resta ai demologi, e perde molto dello spessore e persino della centralità metodologica di un tempo; non svolge più il ruolo di cemento unificante della tradizione italiana degli studi.

A ripensare oggi il concetto di cultura popolare, ci troviamo immersi in scenari completamente diversi, sul piano epistemologico come su quello etico-politico e delle pratiche culturali legate al patrimonio e all'identità. Le pagine che seguono tentano di esplorare qualche aspetto di questi scenari, mettendo a fuoco il "popolare" in relazione alla critica corrente dei concetti antropologici di cultura, identità, tradizione, ai problemi della cultura di massa, alle politiche territoriali di valorizzazione del patrimonio etnografico. L'approccio che uso è consapevolmente parziale e non sistematico. In particolare, pur prendendo le mosse dal dibattito degli anni Settanta, non ho la pretesa di fornirne una ricostruzione organica, trascurando al contrario molti autori e prospettive importanti. Azzardo una tesi precisa – che il dibattito sulla cultura popolare si sia arenato sulle secche della cultura di massa – ma non tento neppure di dimostrarla sul piano della storia degli studi; compito che richiederebbe altro respiro, oltre che diverse dimensioni del volume.

Allo stesso modo, non è tra i miei obiettivi né tra le mie possibilità una rassegna sistematica della letteratura contemporanea sul tema, che pure è ricca di tentativi di ridefinire un ambito della cultura popolare all'incrocio tra le accezioni di *folk* e di *popular*: basti pensare ai *cultural stu-*

dies anglosassoni (cui farò cenno più avanti), a certe correnti del folklorismo statunitense (per es. Bauman, a cura, 1992; Motz, Nachbar, Marsden, a cura, 1994), al lavoro di studiosi latino-americani come Néstor Garcia Canclini (1990), a scuole etnografiche europee come quella di Rudolf Schenda in Svizzera ed Hermann Bausinger (1990) in Germania, ai tentativi francesi di costruire una organica "etnologia del presente" (Althabe, Fabre, Lenclud 1992). Alcuni di questi filoni di studio sono introdotti nel contesto italiano dal recente e importante volume *Oltre il folklore*, a cura di P. Clemente, F. Mugnaini (2001). I due ampi testi dei curatori tentano sistematicamente di innestare l'attuale dibattito internazionale sulla tradizione di studi italiana, proponendone non la dissoluzione ma un radicale rinnovamento nell'oggetto e nel metodo, oltre che nella denominazione; un rinnovamento imperniato, mi sembra di poter sintetizzare, sull'assunzione di una nozione riflessiva di tradizione, con il conseguente superamento della dicotomia folklore-folklorismo, e l'apertura allo studio dei fenomeni della cultura di massa e dei processi locali e globali di "invenzione" di identità culturali. A partire da questi punti si può trovare lo spazio, mi pare, per un rilancio della discussione sulla cultura popolare: per la riassunzione a pieno titolo di un tema che è sempre stato vitale per l'antropologia italiana. Le riflessioni che propongo, nel loro modo frammentario e disorganico, vorrebbero portare un contributo a questo obiettivo.

¹ Bourdieu (1979, p. 53) intende per "distanza" un atteggiamento estetizzante che "sta alla base dell'esperienza borghese del mondo", e che implica un atteggiamento purista verso lo stile, l'apprezzamento disinteressato dell'arte per l'arte, la priorità della forma rispetto al contenuto di un'opera, e di conseguenza un certo "disgusto per il facile" (p. 482). "Distanza" è la poetica corrispondente a una pratica di distinzione sociale: è uno strumento delle strategie sociali di gruppi che sentono il bisogno di segnare confini verso il basso – in particolare, verso i gruppi più vicini nello spazio sociale. Bourdieu insiste a più riprese sul fatto che i giudizi estetici "colti" o "borghesi" prendono prevalentemente la forma di condanne della volgarità, di stigmatizzazione

del cattivo gusto di coloro che si ritengono culturalmente meno avvertiti: cosicché “i gusti sono innanzitutto dei disgusti, fatti di orrore o intolleranza viscerale (‘fa vomitare’) per gli altri gusti, cioè i gusti degli altri” (p. 56).

² Il paradosso è reso ancora più forte dal fatto che, per motivi politici, noi chiamavamo “borghese” o “piccolo-borghese” lo stile nazional-popolare e il conformismo dei consumi di massa, laddove, in termini sociologici, è chiaro che tipicamente “borghesi” erano le nostre strategie della distinzione. Per un approfondimento di questo aspetto dell’esperienza generazionale degli anni Settanta rimando a Dei 1999.