am #40/42

ANTROPOLOGIA MUSEALE ETNOGRAFIA PATRIMONI CULTURE VISIVE

[ETNOGRAFIE DEL CONTEMPORANEO IV: ARTIFICATION AT LARGE]

Musei, patrimoni e installazioni ai tempi dell'estetizzazione generalizzata (Padiglione-Bargna), **Affordance** (Ronzon), **Appropriazione** (Marano), **Artificazione/fotografia** (Faeta), **Ballando** (Ranalli), **Banda del racconto** (D'Aureli), **Barbie** (Pantellaro), **CATPC New York** (Tavecchia), **Collaborare in residenza?** (Di Lella), **Collezionisti/Artisti** (Padiglione), **Corpo/antropologo** (Apolito), **De Certeau** (Sobrero), **Farm Cultural Park** (D'Agostino), **Film etnografico** (Zingari), **Fotografie migranti** (Santanera), **Guatelli Contemporaneo** (Turci), **Gusto Popolare?** (Dei), **In arte, Africa** (Bargna), **Learning from Athens** (Casartelli), **Merce sacra** (Meloni), **Murales/Orgosolo** (Cozzolino), **Old-new town** (Parbuono), **Paradiso perduto** (Lusini), **Parco Levi** (Uccella), **Pasqualino Contemporaneo** (Perricone), **Presenze/assenze/spostamenti** (Rossi), **Rom** (Vietti), **Terrestrità** (Simonicca), **Ubiquità** (Canevacci), **Videogioco** (Bonaldi), **Percorsi di etnografia dell'arte** (Santanera), **Arte e antropologia. Carteggio** (Clemente, Bazzani, Contini)

edizioni Museo Pasqualino

anno 14|numero 40/42|2017-2018|€ 29,00

am #40/42

ANTROPOLOGIA MUSEALE ETNOGRAFIA PATRIMONI CULTURE VISIVE

[ETNOGRAFIE DEL CONTEMPORANEO IV: ARTIFICATION AT LARGE]

Musei, patrimoni e installazioni ai tempi dell'estetizzazione generalizzata (Padiglione-Bargna), **Affordance** (Ronzon), **Appropriazione** (Marano), **Artificazione/fotografia** (Faeta), **Ballando** (Ranalli), **Banda del racconto** (D'Aureli), **Barbie** (Pantellaro), **CATPC New York** (Tavecchia), **Collaborare in residenza?** (Di Lella), **Collezionisti/Artisti** (Padiglione), **Corpo/antropologo** (Apolito), **De Certeau** (Sobrero), **Farm Cultural Park** (D'Agostino), **Film etnografico** (Zingari), **Fotografie migranti** (Santanera), **Guatelli Contemporaneo** (Turci), **Gusto Popolare?** (Dei), **In arte, Africa** (Bargna), **Learning from Athens** (Casartelli), **Merce sacra** (Meloni), **Murales/Orgosolo** (Cozzolino), **Old-new town** (Parbuono), **Paradiso perduto** (Lusini), **Parco Levi** (Uccella), **Pasqualino Contemporaneo** (Perricone), **Presenze/assenze/spostamenti** (Rossi), **Rom** (Vietti), **Terrestrità** (Simonicca), **Ubiquità** (Canevacci), **Videogioco** (Bonaldi), **Percorsi di etnografia dell'arte** (Santanera), **Arte e antropologia. Carteggio** (Clemente, Bazzani, Contini)

edizioni Museo Pasqualino

ISSN 1971-4815
ISBN 978-88-97035-45-9

© 2018 Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
Piazzetta Antonio Pasqualino, 5 · 90133 Palermo
tel. (+39.91) 328060 · fax 328276
www.museodellemarionette.it
mimap@museomarionettepalermo.it

Antropologia Museale
Rivista della Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici
Anno 14, Numero 40/42, 2017-2018
Registrazione Tribunale di Bologna n. 7225 del 14 giugno 2002

Direttore: Vincenzo Padiglione
Direttore responsabile: Rosario Perricone
Redazione: Katia Ballacchino, Alessandra Broccolini, Pietro Clemente, Marco D'Aureli, Sandra Ferracuti, Susanna Guerini, Vito Lattanzi, Sebastiano Mannia, Cristina Pantellaro, Daniele Quadraccia.

Hanno collaborato a questo numero: Paolo Apolito, Ivan Bargna, Nicola Pietro Bonaldi, Massimo Canevacci, Francesca Cozzolino, Gabriella D'Agostino, Marco D'Aureli, Fabio Dei, Rosa Anna Di Lella, Francesco Faeta, Valentina Lusini, Francesco Marano, Pietro Meloni, Vincenzo Padiglione, Cristina Pantellaro, Daniele Parbuono, Rosario Perricone, Omerita Ranalli, Francesco Ronzon, Emanuela Rossi, Giovanna Santanera, Alessandro Simonicca, Alberto Sobrero, Elena Tavecchia, Mario Turci, Francesca Romana Uccella, Francesco Vietti, Guido Nicolàs Zingari.

Progetto grafico: Hstudio - www.hstudio.it
Impaginazione: Tundesign.it
Stampa: Fotograph, Palermo

Recapiti della redazione:
c/o Insegnamento di Antropologia culturale, Etnografia della comunicazione
Facoltà di Medicina e Psicologia
Sapienza Università di Roma
Via dei Marsi, 78 - 00185 Roma
Tel. 06 49917627
E-mail: vincenzo.padiglione@uniroma1.it
Notizie e corrispondenze: antropologiamusealerivista@gmail.com

L'editore è a disposizione per eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare.

In copertina:
Alex D'Emilia, tratta da *Installazione in bilico* a cura di Vincenzo Padiglione, Museo Guatelli, Ozzano Taro, 3 ottobre 2018.

SIMBDEA
Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici

Consiglio Direttivo
Presidente onorario: Pietro Clemente
Presidente: Alessandra Broccolini
Vicepresidente: Rosario Perricone
Segretario: Vita Santoro
Consiglieri:Alessandro Andreini, Elisa Bellato, Lia Giancristofaro, Claudio Rosati, Emanuela Rossi, Valentina Zingari

Quote di iscrizione:
Quota base Socio ordinario: iscrizione € 40, rinnovo € 40
Quota base Socio sostenitore: € 20

Il modulo di adesione e tutte le informazioni necessarie si possono scaricare dal sito www.simbdea.it

sommario

pag. 7 **Musei, patrimoni e installazioni ai tempi dell'estetizzazione generalizzata**
Vincenzo Padiglione e Ivan Bargna

pag. 11 **Affordance**
Francesco Ronzon

pag. 14 **Appropriazione**
Francesco Marano

pag. 19 **Artificazione/fotografia**
Francesco Faeta

pag. 24 **Ballando**
Omerita Ranalli

pag. 28 **Banda del racconto**
Marco D'Aureli

pag. 32 **Barbie**
Maria Cristina Pantellaro

pag. 37 **CATPC New York**
Elena Tavecchia

pag. 42 **Collaborare in residenza?**
Rosa Anna Di Lella

pag. 46 **Collezionisti/Artisti**
Vincenzo Padiglione

pag. 51 **Corpo/antropologo**
Paolo Apolito

pag. 56 **De Certeau**
Alberto Sobrero

pag. 61 **Farm Cultural Park**
Gabriella D'Agostino

pag. 66 **Film etnografico**
Guido Nicolás Zingari

pag. 70 **Fotografie migranti**
Giovanna Santanera

pag. 74 **Guatelli Contemporaneo**
Mario Turci

pag. 79 **Gusto popolare?**
Fabio Dei

pag. 84 **Old-new town**
Daniele Parbuono

pag. 89 **In arte, Africa**
Ivan Bargna

pag. 94 **Learning from Athens**
Giulia Casartelli

pag. 98 **Merce sacra**
Pietro Meloni

pag. 102 **Murales/Orgosolo**
Francesca Cozzolino

pag. 106 **Paradiso perduto**
Valentina Lusini

pag. 110 **Parco Levi**
Francesca Romana Uccella

pag. 115 **Pasqualino Contemporaneo**
Rosario Perricone

pag. 121 **Presenze/assenze/spostamenti**
Emanuela Rossi

pag. 125 **Rom**
Francesco Vietti

pag. 129 **Terrestrità**
Alessandro Simonicca

pag. 133 **Ubiquità**
Massimo Canevacci

pag. 138 **Videogioco**
Nicola Pietro Bonaldi

pag. 143 **Percorsi di etnografia dell'arte**
Giovanna Santanera

pag. 150 **Arte e antropologia**
Pietro Clemente, Giacomo Bazzani, Leone Contini

pag. 159 **Abstract**

FOTO: FABIO DEI

Fabio Dei - Università di Pisa

Gusto popolare?

1.

Da molti anni con Matteo Aria e altri collaboratori stiamo conducendo un lavoro di documentazione e riflessione sulla cultura materiale domestica in famiglie toscane di ceto medio e popolare (Dei 2009, 2014; Dei, Bernardi 2011; Aria 2012; Aria, Bernardi 2013; Aria, Dei 2016). Nell'interpretare i ricchi materiali prodotti dalla ricerca, abbiamo messo a fuoco in particolare le relazioni tra persone e cose: i regimi morali e relazionali in cui gli oggetti di casa assumono significato, il loro uso come dispositivi di memoria culturale e di costruzione dei rapporti di lignaggio e alleanza della famiglia, le strategie di distinzione sociale in cui sono coinvolti. L'indagine sui sistemi di significati culturali e morali che gli oggetti vanno a costituire deve estendersi su almeno tre dimensioni della loro vita sociale: quella funzionale o strumentale, quella economica e quella estetica. Si tratta di tre dimensioni fortemente intrecciate ma anche distinte, che entrano talvolta in tensione fra loro. La scelta di un certo tavolo da cucina o di una testata del letto, ad esempio, ha a che fare con quanto quel determinato bene costa o vale sul mercato, con quanto serve, è utile o comodo, e infine con quanto è bello. Ci sarebbe anche la dimensione dell'affezione, non per tutti gli oggetti ma per quelli che hanno già una "biografia" e incorporano relazioni interpersonali: quelli che circolano cioè come eredità o come dono – che sono dotati, diciamo, di uno *hau* in senso maussiano. Nessuna di queste dimensioni esercita un determinismo assoluto sulle altre – neppure quella economica, che pure pone limiti oggettivi alla gamma di scelte possibili. I codici culturali giocano simultaneamente su tutti i diversi piani, investendo per di più non singoli item ma interi sistemi di oggetti e di relazioni umane.

Vorrei qui discutere un aspetto specifico della questione estetica. Gli arredi e le suppellettili della casa rappresentano il "gusto" di chi ci vive – almeno in parte: anche chi affitta appartamenti già arredati (è il caso degli studenti fuori sede, che hanno rappresentato un segmento della nostra ricerca) non rinuncia a personalizzarli con elementi corrispondenti al proprio gusto. Ma il gusto, come sappiamo almeno da Mary Douglas e da Pierre Bourdieu in poi, dipende da codici culturali legati a loro volta alle modalità dell'appartenenza e della distinzione sociale. Nella visione antropologica, non c'è nulla di meno soggettivo del gusto: gusti e disgusti hanno a che fare con la più profonda strutturazione dell'habitus, e dunque con la condizione sociale e di classe. Ma attenzione: da ciò non deriva una specie di relativismo sociologico, per cui ogni gruppo sociale (classe, ceto, o magari genere, generazione, origine etnica etc.) ha i suoi codici estetici, condivisi e reciprocamente incommensurabili: cosicché sarebbe compito dell'antropologia descrivere le diverse estetiche (ad esempio "borghese" e "popolare", oppure egemonica e subalterna) nella loro autonomia, magari considerando la seconda come "alternativa" o "resistente" rispetto alla prima. Penso anzi che in questa

attribuzione di autonomia e di alternatività si annidi la fondamentale fallacia della tradizione degli studi demologici italiani, quella che li ha condotti all'attuale fase di stasi (su questo punto rimando a Dei 2018). Le diverse estetiche sociali fanno parte infatti di un unico sistema relazionale di valutazioni di gusto: il giudizio su un gusto inferiore ("volgare", kitsch, etc.) è costitutivo del gusto superiore. Si potrebbe forse persino dire che l'idea di un "cattivo gusto" è una costruzione interna all'autorappresentazione del gusto superiore.
Ma c'è di più. Sappiamo anche bene dai maestri che la ricerca di una estetica "pura" (l'arte per l'arte, il gusto come qualità separata dalla funzionalità, dalla sacralità, dall'economia) è un fenomeno storico ben preciso, relativamente moderno e legato alle strategie culturali dei ceti borghesi. È l'autonomia della sfera artistica: come scrivono Lipovetski e Serroy (2013: 27), "l'età moderna si è strutturata su un'opposizione radicale tra l'arte e il commerciale, la cultura e l'industria, l'arte e l'intrattenimento, il puro e l'impuro, l'autentico e il kitsch, l'arte di élite e la cultura di massa, le avanguardie e le istituzioni". L'età moderna: o per meglio dire la sua classe egemone, la borghesia. Lipovetski e Serroy presentano la suggestiva idea di una "estetizzazione del mondo" che farebbe seguito alla modernità classica: una fase "ipermoderna" nella quale la demarcazione tra queste dicotomie si fa più confusa, e la ricerca estetica tende a invadere anche l'ambito della cultura commerciale e massificata. L'arte si democratizza ma al tempo stesso, secondo gli autori, vanifica i suoi valori più profondi.

2.

Ma restiamo per ora decisamente al di qua di questo tema. La cultura materiale domestica, ipermoderna o meno, continua a evidenziare modelli di gusto decisamente differenti e ben demarcati. È così nella ricerca francese di Bourdieu che sta alla base di *La distinction*; ed è così, *si parva licet*, anche nella nostra indagine sulle case toscane di oggi. Contrariamente alle aspettative, ci siamo trovati di fronte non a un continuum di gradi di gusto alto e basso, ma a due principali e ben distinti modelli, che potremmo ben chiamare "borghese" e "popolare". Nelle brevi dimensioni di questo contributo non è possibile entrare nello spessore dei dettagli. Per capirci, proporrò due esempi, entrambi relativi ad anziane signore che vivono da sole. Vera è una insegnante di Lettere in pensione che abita nel centro storico di Lucca. La sua casa, elegante e fiocamente illuminata, è arredata con mobili antichi e dominata da raccolte di oggetti d'epoca. Vetrine e teche contengono gioielli, spille, scatolette d'argento, vari pezzi d'antiquariato che rimandano alla storia della propria famiglia o al ricordo di persone amiche ormai scomparse. Le pareti sono ricoperte di quadri in cornici antiche, e i piani dei mobili presentano fotografie anch'esse inserite in cornici preziose, riferite alla storia della famiglia o ad antiche vedute della città. Nel corso del videotour, Vera si sofferma su ciascun oggetto raccontandone la storia e collegandolo a persone specifiche, esplicitando una poetica che ella stessa definisce "foscoliana" del ricordo. Enuncia anche una sua visione "espositiva" delle cose domestiche: soprattutto gli oggetti preziosi non devono essere nascosti (come faceva sua madre, dice) ma richiedono di esser messi in mostra, di offrirsi allo sguardo dei visitatori (reali o immaginari). Vera non ha figli, ma vive con un nipote che pensa come destinatario della sua eredità; progetta al tempo stesso una donazione agli enti pubblici della sua collezione memoriale, del cui valore "patrimoniale" è perfettamente consapevole.
Maria è invece una vedova, settantenne al momento del nostro videotour, che vive in un appartamento in un quartiere popolare di Livorno. Ha lavorato come portiera e donna delle pulizie in alcuni studi medici; ha due figli adulti che non vivono più con lei, e un compagno che frequenta la sua casa saltuariamente. Il suo è un appartamento medio-piccolo, dallo stile pratico e funzionale. I mobili sono in "stile antico" ma di scarso pregio: gli spazi visibili sono pieni di oggetti di tipo decorativo: pupazzetti di plastica o peluche, bambole, composizioni di fiori di plastica, molte fotografie. Queste ultime, che ritraggono soprattutto le due nipoti, sono poggiate ovunque, quasi sempre senza cornice: sulle mensole, alle pareti (in apposite bacheche), ma anche infilate nelle cornici del mobile-vetrina e in quelle di alcuni quadri di scarso valore appesi alle pareti. In un piccolo corridoio che collega il salotto alle camere campeggiano due gigantografie della figlia e del figlio ritratti nel loro diciottesimo compleanno. Come Vera, anche Maria nel videotour descrive minuziosamente il contenuto della sua vetrina, i cui scaffali sono decorati da trine ricamate: c'è la foto del marito scomparso (conservata

qui ma mai esposta negli spazi aperti della casa), ci sono tazzine e bicchieri di varia forma, pupazzetti, piccoli souvenir di viaggio, bottigliette mignon, vecchie bomboniere, e così via. Maria non fa mai riferimento a questioni di stile, ma a ciò che le "piace" (le nipoti, il suo gatto, le bambole "perché non ha potuto averle da piccola" etc.). Una casa molto ostensiva la sua, come quella di Vera, ma opposta in quanto a principi ispiratori, e a consapevolezza delle questioni di "gusto" che gli oggetti incorporano. Vera vive in una sorta di museo, Maria in un ambiente dominato da un lato da esigenze "pratiche", dall'altro straripante di quelli che Bourdieu chiama "ninnoli", "paccottiglia", cianfrusaglie da fiera".

3.

Bourdieu, appunto: tutto ci riporta a lui, che teorizza in un capitolo di *La distinction* (cap. VII, "La scelta del necessario") proprio una netta disgiunzione fra il gusto borghese e il gusto popolare. «Non c'è nulla di più estraneo alle donne delle classi popolari dell'idea, tipicamente borghese, di fare di ogni oggetto della loro casa l'occasione di una scelta estetica – di portare financo in bagno, o in cucina, luoghi rigidamente definiti dalla loro funzione, l'intenzione di armonia e di bellezza, o anche di far intervenire dei criteri propriamente estetici nella scelta di una pentola o di un armadio» (Bourdieu 1979: 383). A leggere con più attenzione, tuttavia, il maestro francese attribuisce ai ceti popolari due diversi atteggiamenti di gusto. Da un lato una tendenza pragmatica, volta alla ricerca dell'utile e del "necessario", che rifugge non solo i lussi inutili ma anche l'estetica fine a se stessa, considerata futile e irrazionale. Non si tratta solo di non possedere le risorse economiche necessarie a procurarsi il lusso e l'arte: queste determinanti "strutturali" sono presenti, certo, ma profondamente incorporate sul piano dell'habitus. Può dunque scrivere Bourdieu che

> se è possibile leggere tutto lo stile di vita di un gruppo nello stile del suo mobilio e del suo abbigliamento, non è solo perché queste proprietà sono l'oggettivazione delle necessità economiche e culturali che ne hanno determinato la selezione, ma anche perché i rapporti sociali oggettivati negli oggetti familiari, sia nel loro lusso che nella loro povertà, sia nella loro "distinzione" che nella loro "volgarità", sia nella loro "bellezza" che nella loro "bruttezza", si impongono attraverso esperienze corporee profondamente inconsce (Bourdieu 1979: 76).

Dall'altro lato, tuttavia, nei ceti popolari è possibile anche scorgere qualcosa di molto diverso dalla "poetica dell'utile": e cioè il desiderio di imitazione esteriore dello stile borghese. Non padroneggiato, quest'ultimo è interpretato attraverso "sostituti al ribasso": «spumante al posto dello champagne, finta pelle al posto del cuoio, oleografie al posto dei quadri…» (Ibid., 390).
Ora, sono coerenti queste due caratteristiche che Bourdieu attribuisce ai ceti "popolari"? Non è che la seconda contraddice totalmente la prima, producendo il kitsch e la proliferazione di cianfrusaglie senza valore – vale a dire l'esatto opposto della ricerca dell'utile e del necessario? Per il sociologo si tratta di aspetti di un medesimo atteggiamento, che deriva da un sostanziale disinteresse per l'estetica formale e affida alla pura "convenzione" anche gli "abbellimenti" e gli addobbi. Si percepisce dunque che vi sono alcuni

> luoghi socialmente destinati a venir «addobbati», salotto, sala da pranzo, o tinello, [che] si differenziano dai luoghi quotidiani in base ad un'antitesi che è all'incirca quella tra «decorativo» e «pratico», e li si addobba seguendo delle convenzioni consolidate: soprammobili sopra il camino, sottopiatti di legno sopra la credenza, mazzo di fiori sulla tavola, senza che nessuna di queste scelte obbligate presupponga degli interrogativi o una qualche forma di ricerca (Ibid., 383-384).

In questa chiave, Vera e Maria non starebbero sullo stesso piano, usando codici culturali diversi e incompatibili ma simmetrici. No: la prima gioca il gioco della ricerca estetica, la seconda non ne percepisce neppure l'esistenza. Non c'è simmetria perché gli oggetti dozzinali o kitsch di cui è piena la casa di Maria sono implicitamente parte – come riferimento negativo – del sistema di valori estetici di Vera: mentre i beni patri-

monializzati di quest'ultima non rientrano nell'orizzonte di percezione di Maria. E non sembrano esserci gradi intermedi: o si sta nella logica della distinzione estetica, o se ne sta fuori. O si è borghesi o si è popolari.

4.

Bene, il problema che pongo è fino a che punto possiamo accettare una dicotomia così netta. Non sono in grado di proporre una risposta univoca. A Maria, assunta qui a paradigma del "popolare", manca certamente il capitale culturale (sia quello ereditato, sia quello acquisito) necessario per costruire una esplicita cornice di legittimazione per le sue scelte domestiche. Ma basta questo a dire che le sue scelte sono puramente convenzionali e non implicano una qualche forma di interrogazione o di ricerca estetica? Non corriamo il rischio, in questo modo, di incorrere in un opaco sociocentrismo? Infatti, siamo noi stessi interni a un certo regime di gusto, condiviso nell'essenziale con i nostri interlocutori "borghesi" (e i risolini che non sappiamo trattenere quando ci imbattiamo nel kitsch sono i sintomi più chiari di questo inevitabile effetto riflessivo). Ma non rischiamo così di riconoscere la diversità solo come assenza? E di non capire, dall'altra parte, in che misura la stessa "ricerca" borghese della bellezza avviene su un piano a sua volta "puramente convenzionale"?

Intanto, la casa di Maria non è più volta al "necessario" di quelle "borghesi": la maggior parte degli oggetti che la riempiono non ha una funzione pratica. I "soprammobili", le cianfrusaglie, le bambole e i pupazzetti, i quadri e le foto, i centrini ricamati, i souvenir e le bomboniere, i servizi di tazze mai utilizzati e così via sono lì "per bellezza" oltre che per il loro valore sociale e memoriale. Rimandano a persone, a relazioni (o all'immaginazione di relazioni) del presente e del passato. Nascondono certamente uno *hau* come gli oggetti più preziosi, raffinati e patrimoniali di Vera. Il loro significato è inoltre legato alle occasioni in cui sono stati acquisiti. Non meno di Vera, Maria è infatti in grado di raccontare la storia di ogni oggetto della sua vetrina, per quanto banale e "convenzionale" possa apparire allo sguardo esterno dei ricercatori. Si tratta di prodotti da poco prezzo del mercato di massa, che tuttavia sono stati personalizzati nel rapporto domestico, hanno incorporato una propria biografia culturale (non tutti nello stesso modo, certo; ci sono quelli che Maria vorrebbe buttare ma non trova il tempo o il coraggio, e quelli invece che conserva gelosamente e mostra con orgoglio).

Il concetto bourdiesiano di "decoro convenzionale", che rimanda a oggetti intercambiabili acquisiti in modo anonimo e come imitazione esterna e malintesa di stili percepiti come prestigiosi, non ci aiuta molto a capire il mondo della cultura materiale di Maria. La quale formula a suo modo anche giudizi estetici: sceglie, seleziona, usa costantemente l'espressione "mi piace". Può darsi che la grammatica di questo verbo sia diversa da quella del "mi piace" borghese. Ma ritenere che in quella cultura domestica non vi sia una dimensione estetica, attivamente percepita e plasmata dalla soggettività di Maria, è ingiustificato. Nello stesso modo in cui era ingiustificata la pretesa di Adorno di negare una dimensione estetica alla musica leggera, solo perché a lui appariva più banale della dodecafonia. Tentare di documentare etnograficamente queste forme di un gusto "barbarico", superando il nostro radicato disgusto per la cultura di massa, equivale a porre l'eterno problema dell'autonomia della cultura popolare, anche se in una angolatura diversa da quella impostata dalla tradizione demologica italiana.

Riferimenti bibliografici

Aria, M. (2012) *Cultura domestica e strategie di distinzione*, "L'Uomo", II, 1-2, pp. 231-239.

Aria, M., Bernardi, S., (2013) *Storie straordinarie di oggetti ordinari*, in L. Guidi, M.R. Pelizzari, a cura, *Nuove frontiere per la storia di genere*, Padova, Webster Press, pp. 905-913.

Aria, M., Dei, F. (2016) *La famille et le monde des choses: Culture matérielle domestique dans la Toscane d'aujourd'hui*, "Ethnologie Francaise", 162 (2), pp. 265-275.

Bourdieu, P. (1983 [1979]) *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino.

Dei, F. (2009) *Oggetti domestici e stili familiari: una ricerca sulla cultura materiale tra famiglie toscane di classe media*, "Etnografia e Ricerca Qualitativa", 2 (2), pp. 279-293.

Dei, F. (2014) *Il sacro domestico: religione invisibile e cultura materiale*, "Lares", LXXX (3), pp. 523-40.
Dei, F. (2018) *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, Il Mulino.
Dei, F., Bernardi, S. (2011) *Gruppo di famiglia in un interno: Le fotografie nella cultura materiale domestica*, "Studi culturali", VIII, pp. 255-274.
Lipovetski, G., Serroy, J. (2017 [2013]) *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico*, Palermo, Sellerio.

quiete intellettuale) e i "fasci di tenebra provenienti dal suo tempo" (G. Agamben). Nel Museo il "punto critico" è luogo precario e fluttuante, come lo è la vita, e quindi come la vita, non può che essere un luogo dell'interlocutorio e aperto, perché aperto e disponibile al tempo delle narrazioni, è il carattere sostanziale del cantiere museale del contemporaneo dove "Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo" (P. Ricoeur). Nei musei capaci di concepire il proprio punto critico, le cittadinanze sociali non possono che essere nomadi e disponibili all'avventura che realizza relazioni negoziali nelle quali il racconto diviene luogo dell'epifania della condizione umana, luogo del processo "precario" di umanizzazione delle cose.

Where is a museum's "critical point"? Or, what is the critical point of those museums that are not interested in "showing", rather in goading visitors, "disturbing their intellectual tranquillity" (J. Hainard)? I think that one should focus on those museums that persistently look for a possible dialogue with the contemporary world. They are places of the "outdated", wishing to let people see and perceive objects beyond their surface. They are places where objects and artworks display their dense lives combining darkness and light, like life does. They are places of present time, wishing to abandon the comfort zone of the patrimonialization to explore the discomfort provoked by the tension between the audience's intellectual tranquillity, and the "beam of darkness that comes from his own time" (G. Agamben). A Museum's "critical point" is a precarious and ever-changing place, as well as life is. Thus, it cannot be but the place of the open-ended because it is open to the narrative time. Critical points are the main features of museums conceived as a construction site of the contemporary world where "Time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode" (Ricoeur).
In the museums that are able to conceive their own critical point, social citizenships will be nomadic and open to experience the adventure of contractual relations; an adventure where narratives are epiphanies of the human condition, and welcome the "precarious" process for the of the humanization of things.

Fabio Dei

Gusto popolare?

Bourdieu ha sostenuto che l'autonomia della dimensione estetica, e la sua fondazione di forme di gusto (sia nell'arte che nell'esperienza ordinaria della vita quotidiana), è una creazione borghese. Nella sua ricerca sulle pratiche della distinzione, attribuisce l'interesse per l'estetica ai ceti medi ma non a quelli popolari, i quali sarebbero guidati nelle scelte di consumo da istanze esclusivamente pratiche. In questo saggio, cerco di sottoporre a verifica questi ipotesi utilizzando i materiali di una recente ricerca sulla cultura materiale domestica in Toscana. In particolare, presento due casi che evidenziano un modello di gusto borghese e uno di gusto popolare nettamente differenziati. Nel modello "popolare" (con basso capitale sia economico che culturale) è del tutto assente la dimensione estetica? Non necessariamente. La casa di Maria (il caso "popolare") è organizzata attorno alla pervasiva presenza di oggetti "non utili", che malgrado il loro scarso valore sia economico che artistico (secondo i criteri della cultura egemone) esprimono un ben preciso sistema culturale e un "regime di gusto" non meno estetico di quello borghese.

As Bourdieu argued, the autonomy of the aesthetic dimension of taste (both in the arts and in the ordinary experience of everyday life), is a bourgeois creation. In his research on the practices of distinction, he attributes the interest in aesthetics to the middle classes but not to the popular ones, who would be guided in their consumption choices by exclusively practical instances. In this essay, I try to test these hypotheses using materials from a recent research on domestic material culture in Tuscany. In particular, I compare two homes showing radically opposed models of taste - bourgeois and popular. Is the aesthetic dimension completely absent in the "popular" model (marked by low capital, both economic and cultural)? Not necessarily. Maria's house (the "popular" case) is organized around the pervasive presence of "non-useful" objects, which despite their low economic and artistic value (according to hegemonic criteria) express a very specific cultural system and a "taste-regime" no less aesthetic in nature than the bourgeois one.

Daniele Parbuono

Old-New Town

Quale può essere il senso di progettare, realizzare e gestire ecomusei, folk living village e old-new (o new-old) town nel sud-ovest della Cina? Le politiche pubbliche sulle 'minoranze etniche' si confrontano oggi con tradizioni che, da elementi culturali difesi sul presupposto dell'uguaglianza di matrice marxista, divengono strumenti differentemente efficaci per la produzione di risorse nel mercato della performance folcloristica. A partire da esperienze etnografiche avviate nel 2012 (tutt'oggi in corso), mettendo a confronto l'impatto della teoria ecomuseale europea in Cina, gli effetti del dibattito sui cultural heritage e le aperture teoriche derivanti dal concetto di 'artificazione', intendo fornire spunti di riflessione sulla pratica contemporanea di 'fingere' nuovi spazi sul modello di saperi professionali e abitativi tratti da spaccati stereotipici della storia nazionale cinese. Attraverso il mutamento di statuto degli oggetti e forme calibrate di estetizzazione delle memorie condivise, vecchi-nuovi (o nuovi-vecchi) luoghi si trasformano in spazi di