

FABIO DEI

RIPENSANDO IL FOLK REVIVAL:
L'AVVENIRE DI UN'ILLUSIONE

La sezione *Forum di Lares*, dedicata alla discussione su libri recenti, è stata inaugurata nel numero 1/2018 con il dibattito sull'edizione francese della *Fine del mondo* di Ernesto de Martino. Il forum di questo numero mette invece a fuoco il volume curato da Goffredo Plastino, *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*.¹ Si tratta di un'opera particolare; una specie di monumento al genere musicale del folk, che tanta fortuna ha avuto nella storia culturale italiana del secondo dopoguerra. 'Monumento' per le dimensioni, ma anche per la struttura compositiva: si tratta infatti di 1282 fitte pagine, che propongono un'antologia di contributi (saggi, articoli, dibattiti, interviste) comparsi sul tema dal 1963 a oggi, oltre a numerosi saggi originali prodotti *ad hoc* su diversi aspetti della storia e della scena contemporanea del folk italiano. A queste pagine se ne aggiungono ulteriori 263 disponibili on line, con saggi dedicati alle vicende del folk revival in dieci regioni italiane. I contributori del volume sono troppi per esser qui citati singolarmente – per non parlare delle decine e decine di autori antologizzati. L'opera segue da un lato percorsi di dibattito interni all'etnomusicologia: la novità forse più importante che propone consiste nel collocare il folk all'interno della più ampia cornice della *popular music*, ricomponendo – se così si può dire – l'approccio folklorico con la tradizione dei *Cultural studies*. Ma, dall'altro lato, i materiali offerti dal libro vanno oltre la questione specificamente musicale, e riguardano il campo del folklore o della cultura popolare nel suo complesso. In questa breve introduzione, vorrei toccare due grandi problemi che il libro curato da Plastino propone; problemi che mi sembrano centrali per la linea di riflessione che «Lares» sta cercando di sviluppare (sintetizzata ad esempio nel *Manifesto per una post-demologia* apparso in apertura del numero 2-3/2015).

¹ G. PLASTINO, *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

Il folk revival come paradigma: il ventennio d'oro

In primo luogo, il folk revival appare come un periodo o una fase specifica e piuttosto circoscritta della storia culturale italiana: una fase che inizia con gli anni '60 e si chiude alla fine dei '70. Plastino stesso ne propone una cronologia essenziale, che parte con la fondazione del gruppo Cantacronache (1958) e si chiude con la cessazione delle attività del Nuovo Canzoniere Italiano (1980), e con le esplicite 'dichiarazioni di morte' da parte di esponenti significativi del revival come Roberto Leydi ed Eugenio Bennato. In questi venti anni maturano tutte le principali esperienze e i principali personaggi del folk, addensati attorno a tre città, Milano, Roma e Napoli. Si registra una intensa attività di spettacoli e di produzione discografica, così come un'altrettanto intensa discussione teorica. Quest'ultima si concentra sulla legittimazione ideologico-politica del folk, ma anche e soprattutto su conflitti interni al movimento. La conflittualità riguarda da un lato i problemi stilistici: si contrappone ad esempio una poetica del 'ricalco' (che porta i musicisti a replicare nel modo più fedele possibile i canti registrati da informatori popolari) a quella della libera reinterpretazione, e si discute sulla legittimità dell'uso di strumenti moderni ed elettrici. Dall'altro (e come conseguenza), i conflitti si concentrano sulla questione dell' 'autenticità' e della commercializzazione: in che misura un canto popolare resta lo stesso se eseguito (sia pur filologicamente) nel contesto di una trasmissione televisiva? In che misura, ancora, l'incisione su disco e l'immissione sul mercato trasfigurano le connotazioni sociali di questo tipo di musica?

Nel ventennio in questione, questi dibattiti hanno una grande compattezza e una diffusione anche sui quotidiani nazionali, ben oltre l'ambito strettamente specialistico. Altrettanto vasta è la circolazione mediale dei prodotti folk, che hanno successo di mercato e diventano parte integrante delle culture musicali giovanili dell'epoca. Ora, Plastino intende mettere in discussione proprio l'autorappresentazione che il movimento del folk revival ha dato di se stesso, tutta centrata sulla caratterizzazione politico-ideologica e coincidente, appunto, con l'epoca dei 'movimenti'. Egli sostiene sia che in quel ventennio erano all'opera anche altri autori, indirizzi e idee, sia che il folk sopravvive alla morte dell'autodefinito 'revival' e continua a svilupparsi anche dopo gli anni '80. «Se un'esperienza è conclusa, la musica folk continua» – scrive (p. 38). È questo che il libro vuole dimostrare – soprattutto nei saggi della terza parte, che discutono progetti e forme espressive contemporanee. Si potrebbe forse dire che l'obiettivo dell'opera curata da Plastino è racchiudere nel suo contesto storico quella particolare fase del folk revival, rendendole il giusto omaggio ma al contempo impedendole di nuocere – cioè di invadere le esperienze attuali con le sue categorie e le sue preoccupazioni ormai fuorvianti (i problemi dell'autenticità e del ricalco, gli eccessi di ideologizzazione e così via).

D'altra parte, nell'ottica di storia culturale che a me più interessa, non c'è dubbio che il ventennio '60-'70 abbia rappresentato una fase peculiare,

un paradigma ben demarcato. Prima degli anni '60 quell'idea di folk revival non c'era; dagli anni '80 in poi non ci sarà più. Non che prima o dopo non siano presenti interessi per il canto e la musica popolare, forme di riproposta, dibattiti teorici e così via: ci sono, ma inglobati all'interno di paradigmi diversi. Cosa c'era prima, dunque, e cosa ci sarà dopo?

In sintesi: prima c'era il neorealismo, le poetiche di Cesare Zavattini e de Martino, il 'dibattito sul folklore' degli anni '50. C'era la visione di Antonio Gramsci rivisitata nelle spedizioni meridionali di de Martino: il folklore come testimonianza dei modi di vita delle classi subalterne, della loro incapacità di entrare appieno nella storia. Si trattava di documentarlo per poterlo meglio superare, in vista dell'emancipazione, dell'approdo a una cultura più alta per tutti. In questa fase è assai raro imbattersi nel compiacimento estetico per le forme della cultura popolare. Anche l'effimera teorizzazione demartiniana del folklore progressivo non suggerisce alcun revival; tanto meno la riproposizione riguarda il pianto rituale, la magia o il tarantismo. Di questi fenomeni de Martino mostra la grande profondità culturale e il grado di radicamento esistenziale; ma al contempo ne auspica l'esaurimento, dal momento che le loro dinamiche destoricanti rappresentano ostacoli a un pieno 'ingresso nella storia' delle plebi rustiche del Mezzogiorno. Non si manifesta quel carattere 'alternativo' della cultura popolare che caratterizzerà il successivo folk revival, e che lo porterà a saldarsi con le forme della protesta giovanile, con le contestazioni movimentiste e le estetiche contro-culturali.

E dopo, dagli anni '80 in poi (e con maggior forza al volgere del secolo), il paradigma del folk revival sarà soppiantato da quello patrimoniale: una fase in cui siamo ancora oggi immersi, che risemantizza il concetto di cultura popolare nei termini di *intangible cultural heritage*. Qui non è più sotto il segno della 'rivoluzione' che si legittima l'interesse per il folk, ma sotto quello dell'Unesco, delle sue liste di 'tesori' o 'capolavori' culturali, della musealizzazione, della salvaguardia della diversità culturale. Il problema di cosa sia il 'popolo', che tanto tormentava i decenni precedenti, non si pone più: anzi la stessa categoria di popolare cade in disuso, così come la disciplina che si era costituita per studiarlo nella fase del folk revival, cioè la demologia. Il soggetto di riferimento non sono più le classi subalterne (reali o immaginate, certo), ma una 'comunità patrimoniale' interclassista, radicata in sentimenti di appartenenza o identità. Resta forse una certa preoccupazione 'romantica' per l'autenticità. Ma lo scarto tra paradigmi si coglie nelle differenti modalità di aggregazione e percezione dei fenomeni culturali. I fenomeni di ripresa e uso del folk a molti livelli della creazione musicale sono sempre stati presenti (da Igor² Stravinskij a Bela Bartok a George Gershwin, poniamo, senza che si potesse ovviamente parlare di folk revival); e continuano certamente ad esserlo oggi, ad esempio nelle esperienze contemporanee discusse nella terza parte del libro di Plastino. Così come non si esauriscono le produzioni autonome di canto ~~sciale~~ dalla connotazioni politiche e di protesta, come quelle documentate da Antonio

Fanelli nel recente volume sulla storia del canto sociale).² Ma queste esperienze si muovono oggi quasi del tutto all'esterno della vecchia cornice di legittimazione (a meno che questa non sia riproposta in maniera 'nostalgica', a sua volta come una sorta di rievocazione dei 'bei vecchi tempi'); né stabiliscono di solito un rapporto con la nuova cornice patrimoniale. Quando quest'ultima investe fenomeni musicali, come è accaduto con l'inserimento del canto a tenore sardo nelle liste ICH dell'Unesco, li trasforma in qualcosa di completamente diverso da ciò che interessava a Gianni Bosio, al Nuovo Canzoniere italiano o alla Nuova Compagnia di Canto Popolare (si confronti la discussione proposta da Giovanni Pizza sull'evoluzione del tarantismo e della pizzica – da fenomeno indice di marginalità sociale, a evento di protesta ispiratore di forme di cultura alternativa, a patrimonio culturale).³

Altre parola-chiave del paradigma patrimoniale (anche se questa volta non nel senso Unesco del termine) è rievocazione. Se nel ventennio '60-'70 il revival era dappertutto, oggi dappertutto sono le rievocazioni: dalla feste storiche, ai giochi tradizionali, alla *living history*, alle giostre e ai tornei in costume medioevale, alle battaglie della seconda guerra mondiale o persino delle guerre puniche, e così via).⁴ Rievocazione e revival sono termini apparentemente simili, ma con connotazioni assai distanti. La rievocazione è un evento fra virgolette, per così dire. Il revival vuole riaffermare una continuità, ribadire l'attualità e la serietà di un certo passato (quello folklorico, nel nostro caso); la rievocazione è invece una consapevole e più o meno giocosa messa in scena di un passato immaginato, che si può rappresentare solo in quanto ormai irrimediabilmente separato da noi. Mi sono imbattuto di recente, in Val d'Orcia, in una locandina che annunciava una 'rievocazione del Segala-la-Vecchia'. Ora, il Segala-la-Vecchia è una forma molto nota del teatro popolare tradizionale, che nella fase del folk revival è stata ripresa in molte realtà rurali e paesane dell'Italia centrale da gruppi interessati a riscoprire un rapporto col mondo contadino; oppure ripresa nel contesto di esperienze di avanguardia teatrale in cerca di ispirazioni 'primitiviste', o dell'originario contenuto rituale delle rappresentazioni sceniche, e così via. Ma mai si era parlato di 'rievocazione'. Questo termine inserisce l'evento in una cornice completamente diversa, quella di una rappresentazione di secondo livello – in cui gli attori non fanno il Segala-la-Vecchia, ma interpretano gli originari attori del Segala-la-Vecchia, ormai irrimediabilmente confinati in un passato lontano come quello del Medioevo o delle guerre puniche.

² A. FANELLI, *Controcanto: Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Roma, Donzelli, 2017.

³ G. PIZZA, *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, Roma, Carocci, 2015.

⁴ F. DEI – C. DI PASQUALE, a cura di, *Rievocare il passato. Memoria culturale e identità territoriali*, Pisa, Pisa University Press, 2017.

L'alterità assoluta del folk

Dunque, comprendere il folk revival degli anni '60 e '70 costringe a ragionare in termini di discontinuità: ed è un problema che credo debba ancora essere affrontato storiograficamente in tutta la sua complessità (sul piano della storia degli studi demologici e antropologici, ma anche su quello di una più generale storia culturale italiana). Non siamo di fronte ad un semplice fenomeno di revival 'strutturale' e ciclico, come quelli che caratterizzano le strategie del consumo di massa (per cui negli anni '80 c'è stato il revival della musica e dello stile dei 'mitici' anni '50 e '60, mentre oggi va per la maggiore il revival degli anni '80, e così via). Neppure i concetti di vintage o di 'retromania' (per usare il titolo del celebre libro di Simon Reynolds)⁵ sono appropriati; e anche la categoria di 'invenzione della tradizione', nell'accezione che le dà ad esempio Hermann Bausinger,⁶ sembra sufficiente a cogliere le varie sfaccettature di quel ventennio. La cui peculiarità consiste nel collocarsi in una fase di modernizzazione intensa e rapida, immediatamente a ridosso della scomparsa della cultura contadina e dell'avvento della 'società di massa', con l'accesso al mercato, all'istruzione e alla 'cultura' di ampi ceti sociali che ne erano stati fino ad allora esclusi. L'Italia è anche in quegli anni il paese occidentale con il più forte partito comunista, che esercita una decisa egemonia nella sfera culturale. Si potrebbe quasi dire il più forte del mondo, giacché i partiti dell'Est europeo non esercitavano certo quella critica sociale di cui le generazioni del Sessantotto avevano una sorta di strutturale bisogno. (In quei paesi, la stagione dell'uso 'critico' della musica popolare si era esaurita nei primissimi anni del dopoguerra – il tempo di deportare per sospette deviazioni ideologiche i più entusiasti sostenitori dell'incommensurabilità estetica del folk, come ci ricorda Milan Kundera nel romanzo *Lo scherzo*). Il fatto che poi le generazioni della protesta si siano rivolte proprio contro il PCI non significa che non siano state nutrite da quella egemonia culturale. L'elemento caratterizzante del folk revival è proprio la fusione di una estetica del 'popolare' con il linguaggio dell'impegno politico 'rivoluzionario'. Fino ad allora l'estetica folk era stata caratterizzata in termini conservatori: non solo dal fascismo, ma anche da tutta la tradizione della folkloristica, da Giuseppe Pitre a Paolo Toschi. E nel gramscismo di de Martino, inversamente, la contestualizzazione sociopolitica non si accompagnava ad alcun apprezzamento estetico in chiave 'alternativa'. Nel folk revival, invece, proprio una tale combinazione è cruciale. I suoi protagonisti, e soprattutto i suoi fruitori, appartengono a generazioni urbane (o ormai urbanizzate) e a strati sociali in crescita: sono 'i primi ad aver studiato', una borghesia intellettuale giovane per la quale la distinzione estetica ha un'importanza fondamentale. Tanto che la stes-

⁵ S. REYNOLDS, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Roma, Minimum Fax, 2017 (I. ed. 2011).

⁶ H. BAUSINGER, *Cultura popolare e mondo tecnologico*, Napoli, Guisa, 2005 (I. ed. 1961).

sa assunzione di linguaggi e posture politiche risponde prevalentemente a criteri estetici. Per inciso, la politica-come-estetica mi sembra una decisiva chiave di lettura del Sessantotto. Il folk (come il Sessantotto) si contrappone da un lato all'alta cultura (agli spettacoli esclusivi della Scala, poniamo, nel doppio senso di una musica 'alta' e dei ceti sociali dominanti che sono ammessi ad ascoltarla; ma si oppone anche e soprattutto ai consumi di massa, alle canzonette televisive e commerciali, accusate di cattivo gusto, di volgarità, di conformismo. Da qui il caratteristico paradosso del folk revival (e forse del Sessantotto): in nome di un popolo ideale e immaginato ci si contrappone al popolo reale, agli effettivi gusti e consumi delle classi subalterne. In nome di valori che si proclamano 'antiborghesi', si mette in atto la più tipica strategia di distinzione culturale borghese.

È questo il secondo punto che mi premeva segnalare, e che emerge con grande forza dai materiali raccolti da Plastino e dai suoi collaboratori. Una simile aporia, interna alla stessa costituzione del movimento del revival, ne spiega l'ossessione per quelle ricorrenti domande sull'autenticità, sul ricalco, sullo snaturamento commerciale. In quanto proposta d'avanguardia, il folk può mai diventare davvero 'popolare', cioè di massa? E quando lo diventa, come può mantenere la sua distintività estetico-politica, corrispondere cioè a quei valori di buon gusto stilistico e di antagonismo politico che i suoi fondatori gli avevano assegnato? Ho cercato altrove di mostrare che la demologia – corrispettivo disciplinare del folk revival, per certi versi – si è costituita ed è ben presto entrata in crisi proprio a ridosso di una analoga aporia.⁷ E che la sua missione (in termini gramsciani, lo studio degli scarti fra cultura egemonica e subalterna, o se vogliamo delle relazioni fra differenze sociali e differenze culturali) può essere recuperata oggi solo con lo sforzo di tenere uniti in unico campo di riflessione il folklore tradizionale e le forme di consumo della cultura di massa contemporanea. Trovo che le riflessioni di Plastino e di alcuni dei suoi collaboratori (in particolare Jacopo Tomatis) puntino in questa stessa direzione: implicando, come ho accennato all'inizio, l'impossibilità di separare lo studio del folk da quello di altre forme 'pop' di consumo musicale. Non si dà una 'separazione dell'oggetto' che va a costituire due scienze diverse, o due diversi e separati campi musicali. Il significato del folk, sia nel suo ventennio d'oro che oggi, si determina in relazione al più vasto campo di produzioni e consumi musicali in cui si inserisce. Riconoscere questo non significa affatto sciogliere le peculiarità dell'approccio antropologico o etnomusicologico in una più generale sociologia o storia della musica. Al contrario: significa ampliarne il raggio e la portata comprendente. Proprio alla luce di una accresciuta consapevolezza etnoantropologica possiamo oggi riconoscere come illusione etnocentrica quella che è stata la maggiore pretesa dell'epoca d'oro del revival: cioè considerare il folk come una alterità culturale assoluta, esteticamente incommensurabile e intrinsecamente antagonista alla presunta cultura borghese.

⁷ F. DEI, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, Il Mulino, 2018.