

ACCADEMIA BULGARA DELLE SCIENZE

ISTITUTO DI FOLKLORE

BULGARIA— ITALIA

Dibattiti, culture locali, tradizioni

A cura di

Mila Santova

Mariano Pavanello

Comitato di redazione

*Valentina Ganeva-Raicheva, Irena Bokova,
Mila Santova, Natalia Rashkova*

Sofia. 2006

Casa editrice dell'Accademia delle Scienze
"Prof. Marin Drinov"

Dibattito teorico sui concetti di cultura popolare, folklore, patrimonio e nuove frontiere della etnologia europea

Dove si nasconde la cultura subalterna? Folk e popular nel dibattito antropologico italiano

Fabio Dei

1.

Tra gli anni '50 e gli anni '70 gli studi antropologici italiani sono stati impegnati nella messa a punto di una nozione di impronta gramsciana di cultura popolare. Nei *Quaderni del carcere*, ampiamente influenti nella cultura italiana del dopoguerra, Antonio Gramsci affronta esplicitamente in alcune acute osservazioni il tema del folklore, suggerendo di considerarlo come

«concezione del mondo e della vita», implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo «ufficiali»...che si sono succedute nello sviluppo storico (Gramsci 1975, vol. III, p. 2311).

Polemizzando esplicitamente (ibid., vol. II, p. 1105) con quegli studiosi che, come Raffaele Corso, parlavano di folklore come “preistoria contemporanea” (secondo un approccio evolucionista che in certi settori degli studi italiani sopravviverà a lungo, fin nella seconda metà del secolo), Gramsci afferma in sostanza che la cultura popolare si definisce sempre come prodotto di dinamiche storiche contemporanee. In particolare, essa non può essere intesa se non in relazione al progetto di egemonia culturale delle classi dominanti. Da un lato, è costituita dunque dagli elementi residuali che dal progetto egemonico vengono esclusi: e si configura per questo come un insieme culturale disorganico, un “agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia, della maggior parte delle quali, anzi, solo nel folklore si trovano i supersiti documenti mutili e contaminati” (ibid, p. 2312). Dall'altro lato, ciò non significa tuttavia che il folklore rappresenta un inerte deposito di sopravvivenze: per il suo stesso contrapporsi alla cultura dominante, esso è in grado di esprimere “una serie di innovazioni, spesso creative e progressiste, determinate spontaneamente da forme e condizioni di vita in processo di sviluppo e che sono in contraddizione, o semplicemente diverse, dalla morale degli strati dirigenti” (ibid., p. 2313).

Ernesto de Martino, uno dei fondatori dell'antropologia italiana del dopoguerra, ha applicato questa prospettiva nel suo tentativo di scrivere una storia religiosa del Mezzogiorno a partire dall'attualità di fenomeni folklorici quali il pianto rituale, la magia, e il complesso mitico-rituale del tarantismo pugliese. Tali pratiche culturali non sono affatto l'espressione di una sorta di “mentalità primitiva”: al contrario, il loro senso va inteso nel quadro dei complessi rapporti tra livello egemonico e subalterno che caratterizzano la storia contemporanea di quelle regioni. Riprendendo la duplice caratterizzazione gramsciana, de Martino vede nel folklore sia un riflesso e un supporto ideologico dell'oppress-

sione delle classi subalterne, sia, al tempo stesso, un **potenziale veicolo di emancipazione**. Il soggetto politico che egli ha in mente – i contadini poveri, le **“plebi rustiche del Mezzogiorno”** – vive all’interno di grandi dispositivi di destonificazione dell’esperienza (come la magia e la religione popolare) che forniscono protezione e riscatto da un **regime esistenziale** dominato dalla miseria materiale e dall’oppressione sociale; dispositivi **che tuttavia**, al tempo stesso, precludono la risoluzione dei problemi su un piano **realisticamente e politicamente orientato** (una prospettiva espressa nelle sue tre grandi monografie sul Mezzogiorno d’Italia; De Martino 1958, 1959, 1961). Per questo de Martino ne **auspicava** la scomparsa; e riconosceva tuttavia la capacità di altre forme della cultura popolare di esprimere in modo innovativo la consapevolezza di classe dei contadini poveri. Nella Lucania degli anni ’50, in cui lavorava da attivista politico oltre che da ricercatore, individuava forme di **“folklore progressivo”**, in cui i codici espressivi tradizionali venivano creativamente piegati ad esprimere contenuti di contestazione sociale, manifestando esplicitamente la volontà delle plebi rustiche del Mezzogiorno di **“irrompere nella storia”** (De Martino 1962).

2.

Tra i principali protagonisti del dibattito aperto da Gramsci e de Martino vi è Alberto M. Cirese, il quale, a inizio anni ’70, codifica la nozione gramsciana di folklore in un manuale sul quale si formeranno intere generazioni di studenti.

Ciò che in genere fa la **“popolarità”** di un fatto culturale – scrive Cirese – è la relazione storica di differenza o di contrasto rispetto ad altri fatti culturali coesistenti e compresenti all’interno dello stesso organismo sociale. Per esempio, la trasmissione orale dei testi letterari è **“popolarmente connotativa”** *oggi e là dove* esista una élite socio-culturale che pratici essenzialmente o esclusivamente la tradizione scritta ... Insomma la **“popolarità”** si definisce per differenza: se ne può sensatamente parlare solo nelle situazioni storiche e sociali in cui coesistono (sono compresenti) fenomeni **“non popolari”**, **“culti”**, **“aristocratici”** ecc. (Cirese 1973, pp. 15-6 ; corsivo nell’originale).

Si tratta, come si vede, di una definizione relazionale, in contrapposizione a precedenti prospettive che identificavano invece la cultura popolare sulla base di proprietà sostantive: ad esempio il carattere **“tradizionale”** (a sua volta legato a un’origine antica, anonima e collettiva), la prevalente **modalità orale di trasmissione**, il **“tono psicologico”** semplice e spontaneo, e così via. In realtà uno stesso oggetto culturale può essere popolare o non popolare a seconda del contesto storico-sociale in cui si colloca. Il lamento funebre, per citare uno degli esempi preferiti da Cirese, è connotato in senso egemonico nella Grecia omerica e in senso subalterno nella Lucania del Novecento – dunque, solo in quest’ultimo caso è un fenomeno folklorico, legato a una differenza di classe.

Ne consegue che, almeno in linea teorica, la frattura fra cultura popolare e non popolare, subalterna e egemonica, è sempre una linea mobile rintracciabile all’interno di ogni contesto storico e sociale – incluso il contesto contemporaneo. Il concetto di cultura popolare sembra così definitivamente allontanarsi dall’originaria definizione di folklore formulata nel 1846 da William Thoms: **“manners, observances, customs, ballads, proverbs, superstitions, etc ... of the olden days”** (cit. in Bauman 1992, p. 29). Questa percezione di senso comune, che identifica il folklore con le sopravvivenze della tradizione, con le **“vecchie buone cose di una volta”**, non può più essere il presupposto di uno studio antropologico della cultura popolare: ne diviene semmai l’oggetto, nel senso che per un’antropologia riflessiva è centrale capire come simili **“ingenue”** nozioni si costituiscono socialmente.

Tuttavia, nonostante tali premesse, la demologia degli anni '70 continua a ragionare su contesti in cui le classi subalterne si identificano con i ceti rurali, e a identificare dunque il proprio oggetto con la tradizione contadina – trattando spesso quest'ultima come una vera e propria cultura in senso antropologico, relativamente autonoma, compatta e studiabile in isolamento dalle "altre" culture. Laddove la logica della definizione gramsciana impedirebbe di fissare in modo preciso l' "oggetto" degli studi sulla cultura popolare, mettendo precisamente a fuoco i mutevoli e sempre fluidi rapporti fra livelli culturali diversi, molti studiosi la forzano proprio verso la definizione stabile di un oggetto. Lo stesso Cirese, dopo aver affermato che "gli studi demologici si occupano della diversità culturale che si accompagna o corrisponde alla diversità sociale", precisa che "tra tutti i comportamenti e le concezioni essi *isolano* e studiano quelli che hanno uno specifico legame di «solidarietà» con il «popolo» (in quanto distinto dalle «élites»)" (Cirese 1973, p. 13; corsivo mio). Isolare un oggetto è l'operazione preliminare di ogni scienza, sembra presupporre qui Cirese: e può sembrare un'operazione chiave per la fondazione della "demologia" come disciplina autonoma. Ma "isolare" i fenomeni culturali è proprio quanto vieta di fare l'approccio storicistico di Gramsci e de Martino.

3.

Questa insistenza sulla delimitazione di un oggetto, formalmente riconosciuto in relazione alle differenze sociali ma in sostanza identificato nella cultura contadina tradizionale, è per certi versi dovuta alla necessità di mantenere una fisionomia precisa alla disciplina demologica, senza perdere i suoi collegamenti con i precedenti studi folklorici e distinguendola con chiarezza da altre discipline impegnate nello studio dei fenomeni culturali – ad esempio la sociologia. Ma non si tratta semplicemente di un problema di natura accademico-istituzionale (relativo cioè a cattedre, classi di concorso e così via); nel contesto degli anni '60 e '70, l'atteggiamento dei demologi è in gran parte determinato dalla esigenza e dalla volontà di distinguere il proprio campo da quello della cultura di massa.

Occorre ricordare che il periodo di cui stiamo parlando, dagli anni '50 agli anni '70, è stato per l'Italia il periodo della Grande Trasformazione, caratterizzato dai più rapidi e impetuosi mutamenti economici e socio-culturali della storia del Paese. Lo sviluppo industriale nelle regioni del centro-nord spazza letteralmente via l'economia contadina che era stata centrale fino all'immediato dopoguerra. Flussi di inurbamento senza precedenti portano allo spopolamento delle campagne. Ceti sociali sempre più ampi accedono a livelli di reddito relativamente alti, e a uno stile di vita basato sul consumo di massa di beni materiali e prodotti culturali (Ginsborg 1989, cap. vii). La televisione, che nasce in Italia nei primi anni '50, realizza in breve tempo ciò che non era riuscito alle politiche educative nei precedenti cento anni di storia unitaria: vale a dire l'unificazione linguistica, e per certi aspetti culturale, del paese. L'universo culturale contadino, nel giro di una generazione, si disgrega (sia pure in modo progressivo e contraddittorio, persistendo in forme sincretiche nel modello di passaggio cosiddetto della "campagna urbanizzata"). Nelle regioni del Mezzogiorno, è vero, questi processi di modernizzazione hanno luogo in modo assai più limitato: anche qui, tuttavia, il mondo "arcaico" delle "plebi rustiche" descritto da Carlo Levi o da Ernesto de Martino scompare rapidamente.

Ciò che viene meno nel ventennio 1950-70 sono proprio quelle condizioni che, nella prospettiva di Cirese, garantivano l'autonomia della cultura contadina in quanto cultura subalterna – l'isolamento, la perifericità, l'impossibilità di accesso all'istruzione e ai mezzi di comunicazione. In altre parole, le condizioni che rendevano possibile la corrispondenza fra la condizione sociale di subalternità e l'esistenza di una "cultura subalterna" distintiva e peculiare, "isolabile" e analizzabile nei termini di una cultura in senso antropo-

logico. La struttura di classe della società italiana si fa estremamente più complessa e articolata, con l'irrobustimento e la differenziazione di segmenti di ceto medio e forme di radicale divaricazione fra il possesso di capitale economico e quello di capitale culturale. Ma soprattutto, i meccanismi dell'industria culturale rendono problematico l'assunto per cui, a una determinata appartenenza di classe, corrisponderebbe una sfera relativamente autonoma della produzione, della circolazione e della fruizione di prodotti culturali. Quando il riferimento non è più un mondo contadino periferico e isolato, l'assunto non funziona più. Cosa dire, ad esempio, della cultura della classe subalterna per eccellenza, vale a dire la classe operaia (Clemente 1979)? E' palese che i ceti operai, indipendentemente dalla loro eventuale coscienza di classe, si nutrono prevalentemente di cultura di massa – nel senso che è quest'ultima a fornire i repertori espressivi, le rappresentazioni del mondo, i modelli di pratiche sociali, quasi tutti gli elementi che riconosciamo nel concetto antropologico di cultura. E la cultura di massa, naturalmente, è espressione del sistema industriale e della sua ideologia – dunque, del livello egemonico della società. Quindi, se in teoria la cultura operaia dovrebbe rappresentare l'esempio più limpido di cultura popolare o folklore, in pratica ciò non si verifica per l'effetto inquinante dell'industria culturale.

4.

E' in questo contesto che gli antropologi italiani concentrano la loro attenzione, fra gli anni '60 e '70, sul problema della demarcazione fra la vera cultura popolare e la cultura di massa – fra quella prodotta dal popolo e quella prodotta per il popolo, tra folklore e folklorismo, tra autentiche elaborazioni delle classi subalterne e prodotti fittiziamente "popolari" degli apparati ideologici dello Stato (e dei gruppi egemonici che esso rappresenta). E anche al di fuori dello specialismo disciplinare (cioè degli insegnamenti di antropologia culturale, etnologia e Storia delle tradizioni popolari, le tre principali denominazioni usate nell'insegnamento universitario), l'interesse per il folklore che si diffonde nella cultura italiana è fondato sulla sua contrapposizione alla cultura di massa – una contrapposizione al tempo stesso estetica, morale e politica. La cultura di massa è artificiosa, plastificata, di cattivo gusto; ha effetti alienanti e di ottundimento della coscienza di classe; è politicamente regressiva e trasmette un messaggio di repressione, di mutilazione intellettuale e istintuale; è l'oppio che rende accettabile l'oppressione. Al contrario, il folklore è vero, genuino e in un certo senso "naturale"; è caratterizzato esteticamente da un'elegante semplicità; è un prodotto autentico delle classi subalterne e in quanto tale esprime (anche se non in modo esplicito) la coscienza di classe; è politicamente progressivo e trasmette un messaggio di liberazione.

Alla forza di questa contrapposizione strutturale tra folklore e cultura di massa (tra *folk* e *popular*, per usare la terminologia anglosassone) contribuiscono anche altri fattori, sia di ordine teorico che di ordine, per così dire, sociologico. Vorrei brevemente considerarli. Sul piano teorico, nello stesso periodo che stiamo considerando, la cultura di massa sta al centro dell'interesse di una sociologia critica, di impostazione marxista e semiologica, che ha probabilmente nella scuola di Francoforte e in Roland Barthes i suoi esempi più noti. Questo genere di studi ha avuto il merito di comprendere l'importanza dell'"industria culturale" per le società a capitalismo avanzato, e di renderla per la prima volta oggetto di ricerca empirica e di analisi scientifiche. La radio e la televisione, la musica jazz e pop, i rotocalchi con la loro posta del cuore o le loro rubriche astrologiche, lo sport, i fumetti e la letteratura di genere, la pubblicità, la moda – tutto questo viene preso in esame come "sintomo" della modernità, in un quadro interpretativo fortemente critico. Per Adorno e Horkheimer, ad esempio, l'industria culturale è l'antitesi della vera cultura, e funziona come strumento di forzato adattamento a una realtà socio-economica inumana per soggetti sempre più repressi e monodimensionali, ormai mutilati delle loro

facoltà intellettuali ed emozionali. Questi studi sono quasi sempre basati sull'analisi del contenuto dei prodotti culturali – siano essi canzonette, programmi televisivi, oroscopi o giornali sportivi: non sono studiate né le forme della loro fruizione, né, di solito, le pratiche sociali che si sviluppano attorno ad essi. L'accento è posto invariabilmente sullo strapotere comunicativo dell'industria culturale, rispetto al quale l'individuo non può che porsi come recettore passivo, condannato a subire la sua influenza – che è per definizione egemonica, funzionale al dominio capitalistico – e a divenirne schiavo, imprigionato in una situazione di ottundimento critico, di alienazione o eteronomia. Adorno suggerisce perfino che l'eteronomia del consumatore di massa sia dello stesso tipo di quella prodotta dai totalitarismi politici. In sostanza, il grande argomento di *Dialettica dell'illuminismo* è che genocidio nazista e industria culturale non sono in fondo che due facce della stessa medaglia (Horkheimer-Adorno 1947).

A questa critica di taglio teorico e filosofico si accompagna quello che nei termini della teoria della distinzione di Pierre Bourdieu (1979) potremmo chiamare “disgusto” estetico e sociale per la cultura di massa. Soggetto di questo disgusto sono soprattutto i nuovi ceti intellettuali creati dalla prima grande ondata di scolarizzazione superiore e universitaria di massa – che emerge in Italia, appunto, tra anni '60 e '70. Molti insegnanti, studenti universitari, giovani lavoratori del terziario avanzato si trovano spesso, rispetto all'ambiente di provenienza, a costituire “la prima generazione che ha studiato”. Il loro statuto sociale è ancora molto incerto, e sentono con forza l'esigenza di distinzione – di ciò che Bourdieu chiama “tracciare una linea di demarcazione verso il basso”. Questa esigenza si esprime sul piano simbolico e culturale in disprezzo (spesso giocato sui registri dell'ironia e della satira) verso le forme più dozzinali e kitsch del consumismo e della cultura di massa (nonché verso le forme incomplete di modernizzazione, verso la difficoltà delle generazioni precedenti o dei ceti meno istruiti a padroneggiare nuovi linguaggi e codici comunicativi e così via). Per converso, il folklore sembra un ottimo investimento simbolico per questi ceti che sono sì in ascesa, e dunque desiderosi di distinzione, ma sono anche privi di “anticipi” di capitale culturale, di rendite di posizione in termini di “stile”, “gusto”, “storia tesaurizzata” (per usare sempre la terminologia di Bourdieu), e non hanno un rapporto solido con le forme “alte” della cultura egemonica. Il folklore poteva presentarsi nei confronti di queste ultime come un'alternativa democratica ed anticlientaria, portatrice di valori politicamente oppositivi; mentre si presentava nei confronti del *popular* e delle banalizzazioni dei mass-media come scelta raffinata, colta e di conseguenza distintiva.

In questo scenario si colloca l'opera di importanti intellettuali come Pier Paolo Pasolini, la cui poetica è interamente incentrata sulla critica della modernizzazione di massa e dell'industria culturale, alla quale sono contrapposte l'autenticità e l'innocenza (peraltro irrimediabilmente perdute) di un mondo rurale non ancora toccato dal “progresso”. Lo sguardo di Pasolini sulle campagne urbanizzate in cui si trova a vivere (e in cui troverà peraltro una morte violenta) non è dissimile dallo sguardo che Lévi-Strauss indirizzava sui suoi “tristi tropici”: entrambi gli sguardi dominati dallo sconforto e dalla nostalgia per mondi travolti da un'illusione di progresso e modernità, che di fatto produce invece degrado e cancella ogni “vera” cultura. Meno pessimisti ma ugualmente critici sono quei filoni politico-intellettuali che cercano salvezza nella riscoperta delle radici identitarie e dei piccoli mondi locali, promuovendo forme di revival folklorico. In questo periodo gli oggetti, le forme di socialità, i repertori espressivi della cultura contadina, che nell'immediato dopoguerra apparivano imbarazzanti residui di arcaicità di cui disfarsi al più presto, sono adesso al centro di una “riscoperta” che li rende simboli di distinzione. Ad esempio le case coloniche e i loro arredi, la musica popolare, la cucina “rustica”, le forme di socialità festiva divengono oggetto di “gusti” assai ricercati ed esclusivi. In campo musicale, il cosiddetto folk diviene uno dei generi delle culture alternative giova-

nili, che nei circuiti del consumo si salda in modo estremamente naturale con le avanguardie del rock e del jazz – in nome del comune “disgusto” per la musica leggera più banale, dominante in televisione e rappresentata per l’Italia dalle canzonette melodiche del Festival di Sanremo.

Vi è in tutto ciò, ovviamente, un duplice paradosso. In primo luogo, una volta valorizzate, le forme folkloriche sono assorbite dai meccanismi del mercato: l’industria culturale se ne appropria, la loro circolazione si amplia e si decontestualizza, e finiscono per diventare parti di quel meccanismo della cultura di massa cui pretendevano invece di contrapporsi. In secondo luogo la valorizzazione del *folk*, pur presentandosi come un attacco alle pretese elitarie dell’alta cultura, è a sua volta una mossa profondamente elitaria in quanto si fonda sul contrasto con l’inautenticità e la volgarità del *popular* (anzi, per il meccanismo stesso della commercializzazione, un item culturale cesserebbe di essere “veramente” folklorico e diverrebbe invece meramente folkloristico per il fatto stesso di entrare nella circolazione di massa). Dunque la cultura contadina, irrisa e distanziata dalle classi medie e dai ceti popolari urbanizzati, cioè dall’atteggiamento che nel linguaggio di quegli anni si usava definire “borgheese”, viene “aristocraticamente” vendicata da ceti che irridono e distanziano proprio l’atteggiamento “borgheese” in quanto privo di autenticità culturale.

Nel toccare questi temi, non posso fare a meno di collocarli in una cornice di riflessione autobiografica. Personalmente, alla fine degli anni ’70 ero studente universitario, di origine popolare e desideroso di investire in capitale culturale; e ho condiviso appieno, come forse altri partecipanti al convegno, un discorso di “disgusto” per le cose “borghesi”, che mi ha portato fra l’altro a interessarmi di folklore. Quello che oggi non possiamo fare a meno di realizzare è che il processo socio-culturale nel quale eravamo coinvolti è proprio la più tipica strategia di distinzione borghese (rimando a Dei 2002 per un approfondimento di questi temi).

5.

L’esigenza di distinguere e isolare il “vero” folklore dalla cultura di massa, dunque, è radicata nel più vasto contesto socio-culturale dell’Italia degli anni ’60 e ’70, e non solo nella “storia interna” degli studi folklorici o demologici. Tornando più specificamente a questi ultimi, tuttavia, la mia tesi è che vi sia una fondamentale e strutturale contraddizione fra la definizione storicista e relazionale di cultura popolare basata sulle nozioni gramsciane di egemonia-subaltermità, da un lato, e dall’altro la decisione di escludere dall’ambito dei propri interessi la cultura di massa; e che questa contraddizione stia alla base dello stallo che il dibattito ha subito a partire dagli anni ’80, con l’esaurimento della discussione sulla cultura popolare che era stata invece fino ad allora il nucleo portante della tradizione italiana degli studi.

E’ come se la concezione gramsciana di cultura popolare non potesse esser praticata fino in fondo, poiché, applicata alla modernità, porterebbe a imbattersi nella inautenticità dell’industria culturale. Gli studi folklorici classici, lavorando con una concezione essenzialista di folklore, potevano convenzionalmente escludere i prodotti mass-mediali dall’ambito dei loro interessi, sulla base di caratteristiche formali o di modalità di trasmissione: ad esempio, per il fatto di non esser radicati nella vita di una comunità, di non venir trasmessi in una rete di rapporti faccia-a-faccia e di interazione diretta tra “autore” e “pubblico”, e di esser legati (al pari delle forme scritte) a un “testo” fisso, senza la variabilità e fluidità che deriva dalla trasmissione orale. Ma la teoria dei dislivelli interni di cultura, definendo il popolare in termini storico-sociologici e non formali, non può permettersi una simile convenzione metodologica. Essa si imbatte necessariamente in quella cultura di massa che investe integralmente (sia pure con modalità molteplici) le classi

subalterne, e in essa resta impigliata. Da un lato, non può considerarla vera cultura popolare perché non è prodotta né rielaborata dalle classi subalterne, ed è anzi carica dei contrassegni dell'ideologia dominante; dall'altro, tuttavia, appare sempre più chiaro che una produzione culturale subalterna, autonoma e distinta rispetto al consumo dei prodotti dell'industria culturale, semplicemente non esiste nell'epoca della "comunicazione generalizzata", in cui non vigono più le condizioni di isolamento e segregazione delle classi dominate. Esattamente come nel campo degli oggetti e dei beni materiali, la subalternità si esprime in modalità particolari di consumo della produzione industriale (in funzione della scarsità di risorse, del livello di capitale culturale etc.), e non certo nel permanere di un ambito artigianale della produzione, non toccato dai meccanismi omologanti dell'industria.

Dunque, più invadente e pervasiva è la cultura di massa, più il concetto di folklore tende a restringersi in direzione della tradizione e del passato, o comunque di residui sempre più marginali. E' vero che lo stesso Cirese (1973, p. 310) insiste esplicitamente sul fatto che gli studi demologici debbono "fare i conti con la realtà socio-culturale contemporanea, [...] trasformandosi di conseguenza", pena il loro inaridimento. Ma questi conti non sono mai fatti, e sembra che lo studio del folklore, in senso stretto, non possa più coincidere con una etnografia della contemporaneità. L'affermata demarcazione sociologica sfocia dunque in una implicita demarcazione cronologica, e la definizione originaria di Thoms ("manners, observances..., etc. of the olden days") si prende dopo tutto la sua rivincita.

6.

All'inizio degli anni '80, è sembrato dunque che per gli studi sulla cultura popolare non vi fossero alternative tra la possibilità di trasformarsi integralmente in una sociologia della cultura di massa, da un lato, e dall'altro quella di limitarsi alla ricostruzione storico-filologica di forme di tradizione ormai scomparse. Questo stallo epistemologico ha fatto perdere centralità, nell'antropologia italiana, al tema della cultura popolare; e ha condotto la disciplina a frammentarsi in rivoli scarsamente comunicanti, separando sempre di più la demologia dall'etnologia e dall'antropologia culturale.

Se una simile ricostruzione della storia degli studi è almeno in parte fondata, quali conseguenze se ne possono trarre oggi? In conclusione di questo intervento, ne indico sinteticamente due.

Il primo punto riguarda la necessità di rileggere riflessivamente il problema della demarcazione della cultura popolare, spostandosi dal problema di "che cosa è veramente popolare o folklorico" al problema del come, in determinati contesti storico-culturali e ad opera di determinati soggetti intellettuali, si costituisca l'idea stessa di una cultura popolare. Le dinamiche cui ho fatto cenno nell'Italia degli anni '70 non sono diverse, per natura, da quelle che hanno portato alla costituzione dell'idea stessa di patrimonio folklorico dall'epoca romantica in poi. Come ha scritto Richard Bauman (1992, pp.30-1), "l'interesse per il folklore sbocciato nell'800 è stato un aspetto dello sforzo intellettuale, tipico di quell'epoca di transizione, di comprendere i fondamentali cambiamenti apportati dall'avvento della modernità". Da questo punto di vista, studiare la "tradizione" e studiare la "modernità" non sono alternative. "Tradizione" è concetto che emerge sempre all'interno di una consapevole modernità: tant'è vero che i suoi confini mutano costantemente, con il mutare dello spazio di quello che potremmo chiamare il nostro progetto esistenziale di modernità. E' la modernità che in un certo senso produce la tradizione, e non possiamo pensare le due separatamente. Meglio ancora, è la consapevolezza della modernità che rende possibile pensare alla tradizione come oggetto di una scienza positiva: il folklore non è "scoperto" ma è "inventato" da determinati ceti intellettuali. Comprendere

questo punto significa passare, per usare ancora le parole di Bauman, da una “visione naturalistica della tradizione come eredità culturale radicata nel passato, a una comprensione della tradizione come costituita simbolicamente nel presente” (Ibid., p. 32).

Il secondo punto fondamentale per affrontare oggi il tema della cultura popolare è la necessità di affrontare, con gli strumenti specifici dell’antropologia, la cultura di massa. Fare questo significa snaturare gli obiettivi e le peculiarità metodologiche della disciplina? Non credo, mi pare anzi che il nucleo gramsciano che sta alla base della tradizione di studi italiana, come ho cercato di mostrare, imponga questo passo. Non a caso Gramsci stesso sta alla base di quegli indirizzi di ricerca, come i *cultural studies* della scuola di Birmingham, che con maggior spessore e sistematicità hanno tentato la strada di una etnografia della cultura di massa contemporanea. Il duplice passo teorico compiuto da Stuart Hall e dalla sua scuola consiste nel mettere a fuoco il *consumo come spazio* in cui studiare i dislivelli interni di cultura, le corrispondenze fra *posizionamento sociale e differenze culturali*; e, dall’altro lato, passare dall’analisi semiotica dei *prodotti dell’industria culturale* a una etnografia delle forme della loro fruizione in contesti specifici (v. Moores 1993). Con queste linee di ricerca l’antropologia non può fare a meno di confrontarsi. E’ un paradosso che gli studi italiani, con il loro imprinting gramsciano, siano rimasti più attardati di altri nel loro approccio alla contemporaneità.

E’ tuttavia certo che, seguendo queste linee, non resti alcun fondamento per la distinzione tra una “Demologia” o una “Storia delle Tradizioni Popolari” e il più vasto ambito delle discipline antropologiche (Clemente 2001). Uno studio a tutto tondo del tema della cultura popolare non può che collocarsi nel quadro unitario, per quanto assai complesso, di un’antropologia della contemporaneità.

Riferimenti bibliografici

- Bauman, R., 1992, “Folklore”, in R. Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, New York, Oxford University Press, pp. 29-40.
- Bourdieu, P., 1979, *La distinction*, Paris, Minuit [trad.it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983].
- Cirese, A.M., 1973, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo.
- Clemente, P., 1979, “Dislivelli di cultura e studi demologici italiani”, *Problemi del socialismo*, XX (15), pp. 127-150.
- Clemente, P., 2001, “Il punto su: il folklore”, in Clemente, P., F. Mugnaini (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, pp. 187-220.
- Dei, F., 2002, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma, Meltemi.
- De Martino, E., 1958, *Morte e pianto rituale*, Torino, Boringhieri.
- De Martino, E., 1959, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.
- De Martino, E., 1961, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore.
- De Martino, E., 1962, “Note lucane”, in *Furore simbolo valore*, Milano, Il Saggiatore.
- Ginsborg, P., 1989, *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi.
- Gramsci, A., 1975, *Quaderni del carcere*, ed. critica a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi.
- Horkheimer, M. – Adorno, T.W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M., Fischer Verlag [trad. it. *Dialettica dell’illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966].
- Moores, S., 1993, *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*, London, Sage [trad. it. *Il consumo dei media. Un approccio etnografico*, Bologna, Il Mulino, 1998].