Cultura

Di Settimelli l'articolo sull'esecuzione di Ciano

A causa di uno spiacevole errore tipografico il servizio sul cinquantennale della fucilazione di Galeazzo Ciano, nella pagina culturale dell'Unità di ieri, è apparso senza firma in alcune edizioni. L'autore del servizio era Wladimiro Settimelli. Ci scusiamo del refuso con i lettori e con l'autore del pezzo.

Solo la metà dei 3.437 musei italiani è aperta al pubblico

MILANO. Dei 3.437 musei italiani, solo il 52% è aperto al pubblico. Il 34% è chiuso, o aperto solo a richiesta, e il 14% risulta in allestimento. La situazione è stata denunciata ieri dal Touring club italiano che ha aggiunto che, oltre i soldi, mancano i visitatori: per gli Uffizi, la galleria più frequentata, un milione di presenze l'anno, per Capodimonte tra le 15 e le 30 al giorno.

Cowboy e sceriffi solo bianchi come ha mostrato il cinema? No, gli storici Usa studiano il ruolo degli ex schiavi nella Frontiera. E Van Peebles ha realizzato il primo western afroamericano

Quel nero Far West

La «posse» di cowboy neri nel film di Mario Van Peebles

Il Far West «vero», negli anni della Frontiera, era come quello mitologico: popolato solo da bianchi e indiani? No, c'erano anche i neri in panni di cowboy, sceriffi e banditi. È la realtà riscoperta negli ultimi anni dagli storici americani. A portare questa «Frontiera nera» nel regno del West mitologico, cioè il cinema, ci ha pensato Van Peebles, regista afroamericano, con il film *Posse la leggenda di Jessie Lee*.

GIORGIO MARIANI

Il celebre romanzo di Mark Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, si conclude con l'emancipazione dello schiavo nero Jim, che può così far ritorno alla sua famiglia da uomo libero. Il suo compagno di avventure Huck, viceversa, preoccupato di finire nuovamente sotto l'influsso civilizzatore della zia Sally, medita di partire alla volta della Frontiera, l'unico luogo dove il suo sogno di libertà incondizionata potrà forse continuare. Nel mitico West che Twain fa intravedere al suo giovane eroe, non c'è posto per Jim, l'ex schiavo nero. Non c'è da stupirsene: quello del West mitologico è un mondo popolato quasi esclusivamente da bianchi e rossi, da indiani e cowboy. *Posse*, l'ultimo film del regista nero americano Mario Van Peebles, vuole incrinare proprio questo scenario consacrato da tanti film e tanta letteratura per ricordarci come, una volta conclusasi la guerra civile, molti ex schiavi parteciparono all'epopea del West. Diversamente dal mondo fantastico di Hollywood e della letteratura popolare, la realtà storica ci dice che i cowboy, gli sceriffi e i banditi erano spesso anche neri, e non mancavano neppure le cittadine di frontiera nere, coi loro saloon, i loro bordelli, le loro chiese.

A dire la verità, se la polemica di Van Peebles verso la cinematografia hollywoodiana appare più che giustificata visto che, per citare una battuta del film, in essa i neri vi figurano in genere come i lustrascarpe alla stazione del treno (ma, per un importante eccezione, si pensi all'amico nero di Clint Eastwood in *Gli spietati*), in tempi recenti la storiografia americana sembra aver riscoperto il West nero. Titoli come *Afro-Americans in the Far West* di Jack Forbes, *Black Indians* e *The Black West* di William Katz; e poi ancora *Blacks in the American West* di Lenwood Davis, *Blacks in the West* di Sherman Savage, *Black Cowboys* di Paul Stewart e Wallace Ponce, e il volume bibliografico di James Abajian *Black and their contributions to the American West*, sono una eloquente dimostrazione di come negli ultimi vent'anni gli specialisti abbiano cercato di recuperare il terreno perduto al fine di restituirci un'immagine più veritiera di uno spezzone di storia americana assai importante non solo per la cultura degli Stati Uniti.

Van Peebles, però, diversamente dagli storici che si sono occupati del West nero, non vuole semplicemente riportare alla luce verità ed episodi nascosti o dimenticati. Il suo intento è per certi versi enormemente più ambizioso, visto che con *Posse* egli intende misurarsi col Mito del West, o perlomeno con un suo significativo spezzone. È qui che hanno inizio le difficoltà, difficoltà che dovrebbero essere abbastanza evidenti dopo i ripetuti tentativi – da *Piccolo grande uomo* a *Balla coi lupi* – di fare del cinema western «alternativo». Il rischio, in sintesi estrema, è quello di limitarsi semplicemente a invertire le etichette, trasformando ciò che era cattivo in buono, e viceversa, buttando così al vento l'occasione di far fare dei passi avanti alla nostra conoscenza di un complesso problema storico-politico che, senza nulla togliere alla realtà del genocidio, non può esaurirsi in una dialettica manichea tra Bene e Male.

Van Peebles, nonostante faccia del suo meglio per evitare la sovrapposizione tra categorie morali e razziali, e ci mostri così uno sceriffo nero corrotto al punto di vendersi al Ku Klux Klan e un bianco fedele sino alla morte alla Posse nera di Jessie Lee, nella quale ha scelto di militare, finisce purtroppo per adeguarsi al linguaggio, sia culturale che cinematografico, del mito del West. In altre parole, il suo tentativo di *politicizzare* il West, richiamando la nostra attenzione sulla sua componente afroamericana, non rompe né con la convenzione dell'eroe-pistolero bello e tenebroso, né con quella della violenza come unico mezzo per risolvere le contraddizioni sociali. La connotazione politica che Van Peebles assegna all'onnipresente opposizione binaria buoni-cattivi resta così subalterna a quest'ultima, invece di problematizzarla. Alla fine siamo dalla parte di Jessie Lee e della sua Posse per lo stesso motivo che ci spinge a parteggiare con Butch Cassidy o Billy the Kid: perché sentiamo che l'onestà interiore del bandito è superiore a quella ipocrita della legge ufficiale, non perché la riflessione politica ci abbia intimamente convinto della giustezza di una determinata causa.

Non basta che, in una conversazione con lo sceriffo corrotto, Jessie Lee ci ricordi che ci sono due leggi – quella dei neri e quella dei bianchi – né sono sufficienti i richiami alla realtà del dato storico, che dimostra come i tentativi di costruire città nere indipendenti come la mitica Freemanville (città dell'uomo libero) di *Posse* dovettero soccombere al razzismo imperante, e legalmente riconosciuto, dell'America di fine Ottocento e dell'inizio del Novecento, per connotare come rivoluzionaria la lotta di Jessie Lee e dei suoi. Lee è soprattutto un vendicatore solitario senza tratti autoironici, e tanto le sue doti quanto le sue battute sono in genere scontate («quando arriverai all'inferno di che è Jessie Lee che ti ci ha mandato», esclama Lee prima di consumare la sua vendetta). La vicenda politica, insomma, è più di contorno che di sostanza, e ha probabilmente ragione il critico americano Roger Ebert quando nota che il messaggio polemico sulle ingiustizie riservate ai neri dall'America bianca, lanciato dai titoli di coda, è quasi un modo per appiccicare al film una morale che la storia fa fatica a generare.

Anche per ciò che concerne il rapporto dei pionieri con gli indiani *Posse* non scava abbastanza a fondo. La comunità nera di Freemanville ci è presentata come desiderosa di avere anch'essa una sua fetta di West, e quindi come tale in conflitto oggettivo con gli indiani. Eppure, quasi ad assolvere politicamente i coloni neri, Van Peebles mette in bocca ad alcuni di loro un certo numero di battute che denunciano il pessimo trattamento riservato agli indiani dai bianchi, e fa dell'amante di Lee una donna metà nera e metà indiana. Ma è una scappatoia per non affrontare sul serio il nodo assai spinoso – oggi come ieri – del rapporto tra neri e indiani, spesso accomunati come gruppi oppressi senza badare alle profonde diversità che li separano. Per fortuna, a ricordarci l'ambiguità costitutiva di *tutto* il West c'è il nome del saloon di Freemanville: «The Promised Land». Anche questa versione così drasticamente e sarcasticamente ridotta della «terra promessa» si tramuta ben presto nel suo rovescio, rivelandosi così un'ennesima reincarnazione della *Celestial Railroad* di Nathaniel Hawthorne: una linea ferroviaria che, malgrado il nome, non portava in paradiso, ma dritti all'inferno.

LA SCHEDA

Storia della parola «posse» dalle strip di Tex Willer ai ragazzi del Leoncavallo

ROBERTO GIALLO

Corsi e ricorsi: le parole hanno storie strane, vengono da lontano e vanno chissà dove. Ecco, ora, che il ricorrente nomignolo di «posse» indica formazioni e gruppi musicali, bande rap e reggae, collettivi culturali addetti alla produzione di suoni e rime sparate che dai ghetti neri delle città nordamericane hanno invaso il mondo. Parolina esportata in fretta: da South Central, Los Angeles, ai centri sociali di casa nostra come il Leoncavallo, alla musica veloce, implacabile e (quasi sempre) autoprodotta di formazioni giovanili antagoniste. La «posse», insomma, entra a pieno titolo nel vocabolario giovanile, con precisa connotazione musicale: è il gruppo aperto, l'ensemble che può cambiare, restringersi e allargarsi, molto simile a quello che era – per le formazioni di scratch degli anni settanta – il Crew, cioè una formazione elastica con musicisti, disc-jockey, tecnici, ballerini e, perchè no, groupies e tifosi contigui alla banda.

Ben altra è l'origine della parola: nel Far West, quando la legge è questione precaria di muscoli e pistole, la «posse» è una formazione più o meno legale di volontari. La parola si trova già nelle avventure di Tex Willer. Cosa sono il famoso pistolero ambidestro, il fido pard Kit Carson, la guida indiana Tiger Jack e il giovane Kit, figlio di Tex? Una «posse», appunto. Buona e democratica, nel caso specifico. Ma una «posse» meno gentile si trova per esempio in *Johnny prendi il fucile*. Sfumature, d'accordo, tanto che – dizionario alla mano – «posse» significa «gruppo di persone convocabili dallo sceriffo per far rispettare la legge in caso di disordini», con il che tutto dipende, sembra, dalla bontà dello sceriffo, in base alla quale la «posse» può essere un drappello che porta giustizia o la cricca che terrorizza il paese. Concetto elastico, insomma, come suggerisce anche l'etimo: *to posses* che significa «essere padrone», come anche «impadronirsi, appropriarsi» a sottolineare che la legge, laggiù nel Far West, doveva essere una cosa complicata assai, e anche faccenda piuttosto privata.

Ecco ora che, di colpo, Mario Van Peebles restituisce alla parola il significato originario: un manipolo di cowboys neri che difendono fino all'ultimo colpo in canna la città conquistata e sottratta all'egemonia bianca. È un gioco di rimandi, anche questo, perchè la posse è diventata via via da manipolo di volontari al servizio della legge (dei bianchi) al gruppetto di neri che non ci stanno e «fanno da soli». Manifesto, nel film di Van Peebles, il legame tra l'origine della parola e il suo uso attuale, come conferma la bella colonna sonora che mitraglia rap di formazioni di punta della musica nera più arrabbiata. E quella parola, nata per definire gli sgherri dello sceriffo, è passata definitivamente in uso alla comunità nera che (oggi nei ghetti americani e ieri nel selvaggio West) con lo sceriffo, quasi sempre bianco, raramente va d'accordo.

IN PRIMO PIANO

Arte & soldi pubblici. C'è chi non spende i fondi perché mancano idee e chi spende troppo
Alla Galleria nazionale d'arte moderna il giallo del quadro strapagato: parlano i protagonisti

Garboli alla Quadriennale Due o tre idee per uscire da una stagione disastrosa

ENRICO CRISPOLTI

Tra le decisioni prese dal Consiglio dei ministri di qualche giorno fa figura, su proposta del presidente Ciampi, la nomina di un uomo di cultura quale lo studioso e critico letterario Cesare Garboli a commissario della Quadriennale nazionale d'arte romana.

Nel settembre scorso avevamo avanzato sulle colonne di questo giornale l'idea di una soluzione commissariale per sbloccare la situazione di stallo nella quale era finita l'istituzione romana, dopo le dimissioni del neopresidente Alberto Sughi e di ben tre membri del consiglio di amministrazione. Era in effetti l'unica seria via di uscita di fronte alla evidente incapacità di gestione dimostrata dal segretario generale Giuseppe Gatt, nonostante gli ultimi estremi tentativi di salvataggio da parte del governo.

Sta ora dunque a Garboli, alla sua serietà di studioso, alla attenzione di cui ha dato prova nel tempo per le arti figurative e soprattutto alla sua capacità di iniziativa, il compito non certo facile di rilanciare una istituzione che è stata a lungo fondamentale, fin dalla prima edizione nel 1931, per la valorizzazione della nuova arte italiana. Il commissariamento dovrebbe sgombrare subito il campo da una situazione inquinata e di basso profilo culturale, azzerando gli incarichi attuali, da quello di segretario generale al consiglio di amministrazione; e dovrebbe azzerare anche i malcerti progetti. Occorre mirare a tempi brevi (che tuttavia non potranno neppure essere brevissimi) ad una vera e propria rifondazione istituzionale. E quanto si sta producendo per una rifondazione della Biennale veneziana (fino ad un progetto di legge che – tuttavia – l'imminente scioglimento delle Camere farà verosimilmente decadere) può subito indicare la via da percorrere.

Anche la Quadriennale romana potrà infatti garantire la propria autonomia culturale da ingerenze politiche, di sottogoverno e di carattere sindacale, soltanto costituendosi in fondazione. Al suo interno risulterà poi altrettanto opportuna una distinzione netta (come non è accaduto finora) fra organo di gestione culturale e organo di gestione amministrativa. Questo potrebbe garantire una solida qualificazione del primo, e una chiara definizione del ruolo del segretario generale, i cui poteri andranno comunque ridimensionati.

D'altra parte, a fronte di un accumulo smisurato di risorse economiche, in questo caso non indice di buona gestione ma al contrario di incapacità di progettazione e realizzazione, l'attività dell'istituzione romana è ora sostanzialmente bloccata. Dal 1986, anno dell'ultima completa edizione (che ebbe luogo all'Eur, mentre attualmente ha riconquistato come sede il Palazzo delle Esposizioni), la Quadriennale si è limitata a partecipare alle spese della grande retrospettiva di Prampolini nel 1992, peraltro autonomamente progettata e realizzata dall'assessorato romano; e ha proposto, in quello stesso anno, l'abborracciata mostra «Profili», quale avvio del programma della propria XII edizione, che poi finì sostanziamente per abortire.

Ora è chiaro che occorre rimettere in moto tale attività, in tempi ragionevolmente non lunghi, con un'iniziativa qualificata, forte e rappresentativa, anche se eventualmente circoscritta. E bisognerà cancellare, ritengo, anche i confusi svolgimenti previsti da quell'insipiente programma che lo stesso Gatt era stato chiaramente incapace di gestire (le ulteriori tornate o sezioni «Dialettica» e «Situazioni»). E si dovrà probabilmente cancellare anche il progetto della ventilata mostra storica dedicata alle prime edizioni della Quadriennale stessa; o almeno bisognerà rivificarne tutta la qualità d'impostazione e la fattibilità.

Per acquisire indicazioni d'orientamento operativo su nodi e gradi del rinnovamento, altrettanto che su una prospettiva immediata di attività, sarebbe più che mai opportuno che Garboli convocasse in tempi brevissimi una sorta di Consulta (o almeno delle consultazioni), come farà del resto da fine gennaio a fine febbraio la Biennale veneziana per i propri diversi settori operativi, interpellando studiosi qualificati per esperienza, serietà e ampiezza d'impegno nel lavoro storico-critico sull'attualità, indipendenti da camarille e collusioni politiche con il sottogoverno.

Cesare Garboli

E intanto va tenuto conto che inevitabilmente nelle prospettive attuali, pur ribadendo una propria specifica diversità di ruolo rispetto a quello della Biennale veneziana, la Quadriennale romana non potrà non porsi anche il problema di un confronto dialettico con l'Europa. Se infatti all'istituzione romana, come non si vede altrimenti plausibile, continuerà a spettare la funzione specifica di rappresentare l'arte italiana attuale, ciò non potrà che avvenire nella promozione di un confronto sia interno sia esterno.

Il confronto interno potrebbe riguardare il livello locale, in vista di una sintesi, quadriennale o meno, di maggiore rappresentatività, mentre il confronto esterno non potrà certo trasformarsi in una assurda internazionalizzazione dei compiti specifici della Quadriennale, ma potrà cercare di rappresentare in una dimensione internazionale l'arte italiana attuale, attraverso iniziative espositive appunto di confronto, nella propria sede romana, quanto attraverso un'attività espositiva promozionale all'estero.

E la Quadriennale potrà lavorare con continuità riempiendo le more infraquadriennali con ulteriori iniziative espositive, ma sempre nel proprio ambito di competenze, con un'attività di documentazione e di studio, anche sotto il profilo della redazione di iniziative editoriali. Se durante la segreteria Gatt (dal 1983 a oggi) nulla si è prodotto in questo senso (malgrado le disponibilità economiche progressivamente accumulate), ricordiamoci che invece la lunga e qualificata gestione di Fortunato Bellonzi (segretario generale dall'immediato dopoguerra) aveva prodotto non soltanto numerose utili monografie, ma iniziative di assai alto livello come la redazione dei famosi *Archivi del Futurismo* e del *Divisionismo*. E anche in questa prospettiva c'è molto da lavorare.

Ma quanto vale davvero questo De Chirico?

Resta fitto il «giallo» dell'acquisto del De Chirico da parte della Galleria d'arte moderna di Roma, su cui è in corso una indagine. «O accettavo o rispedivo il quadro alla direzione generale», dice Augusta Monferini, sovrintendente della Gnam. Ma perché un parere negativo in agosto è diventato positivo in dicembre? Per alcuni decisiva è stata la riduzione del prezzo, per altri quell'acquisizione era inutile.

De Chirico in un «Autoritratto» del 1924

JOLANDA BUFALINI

ROMA Resta fitto, pieno di interrogativi che ancora non hanno trovato una risposta il giallo che ha investito la Gnam, la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, per il De Chirico comprato nel febbraio del 1989. *Sant'Andrea delle Fratte*, una tela di vaste dimensioni ma del 1940, cioè non più del De Chirico maggiore, quello metafisico. Acquisto per il quale è scattata un'ispezione del ministero delle Finanze.

250 milioni di cui la signora Valentina Murras, responsabile del settore amministrativo dei Beni culturali, difende la «congruità», sulla base del parere espresso dal comitato di settore riunitosi il 6 dicembre del 1988.

La storia era cominciata nell'agosto, quando il ministero chiese alla Galleria di comprare il quadro. È una prima stranezza, poiché in Italia di solito, al contrario, sono i proprietari ad offrire le opere direttamente ai responsabili dei musei. E sono questi ultimi a fare una prima valutazione, positiva o negativa, e a chiedere il parere del ministero. Ma i fondi sono quasi inesistenti e da suddividere con le altre istituzioni di competenza dei Beni culturali, cosicché spesso il ministero fa la parte di Pantalone che stringe i cordoni della borsa.

È difficile ricostruire a distanza le fasi successive della vicenda. La sovrintendente della Galleria d'arte moderna, Augusta Monferini, nell'occhio del ciclone per l'acquisto, la ricorda così: «La proposta di vendita fu fatta direttamente alla V divisione del ministero, in base alla legge. Il comitato di settore diede parere negativo e solo in un secondo momento fui consultata, poiché il quadro era destinato alla Galleria da me diretta». Ma, ecco il secondo nodo da chiarire, secondo altre fonti, in quella occasione lei stessa, la sovrintendente, diede un primo parere negativo. Il comitato di settore, organo consultivo del ministero, suffragò quel giudizio sulla tela. Il motivo: la galleria non aveva interesse all'opera poiché nel 1987 la vedova De Chirico aveva fatto una donazione di numerosi quadri che appartengono proprio a quella fase artistica del pittore.

In ogni caso la cifra di 340 milioni chiesta dal venditore, un privato di cui non si conosce il nome, fu considerata esorbitante. La valutazione della sovrintendente della Gnam fu: «Non più di cento». Spiega oggi Augusta Monferini: «Era un tentativo di "aggiustare il prezzo" e quel mio intervento ebbe un buon esito, tanto che il proprietario ridusse la sua richiesta».

Le argomentazioni portate nella prima fase, quella che si concluse con il doppio parere negativo del Comitato e della sovrintendente, dunque, sarebbero state dettate dal desiderio di mercanteggiare e fare un buon acquisto.

In ogni caso è ancora una volta il ministero a prendere l'iniziativa (il ministro dei beni culturali era allora Vincenza Bono Parrino), con una lettera nella quale viene ribadita la richiesta di acquisto. Nello stesso periodo, il 6 dicembre, si riunisce una seconda volta il comitato di settore (probabilmente almeno parzialmente rinnovato) per dare questa volta parere favorevole, sulla base del nuovo prezzo di 250 milioni.

La Galleria fa e perfeziona l'acquisto. Prima, però, spiega Monferini «feci una scrupolosa indagine sui prezzi di mercato e solo in seguito diedi parere di congruità». In sostanza, è la sua tesi, siamo di fronte una trattativa andata a buon fine. E tuttavia resta la forza logica del «no» opposto in un primo momento: «Abbiamo molti quadri di quel periodo». Mentre sinora non è emerso l'interesse specifico rappresentato dal *Sant'Andrea delle Fratte* per il ministero. Un ministero che in questa occasione si è mostrato insolitamente generoso.

Dice la sovrintendente: «Se avessi potuto scegliere o proporre, avrei chiesto un De Chirico del periodo metafisico. Ma io mi sono trovata solo nella condizione di accettare il quadro o rispedirlo alla direzione generale». Un acquisto in qualche modo obbligato? Forse ma la firma in calce al contratto è della sovrintendente. «È stato un acquisto del tutto corretto – insiste Monferini – e non vedo perché avrei dovuto respingere un'opera che arricchisce la galleria».

Un quadro in più, insomma, piovuto sulla Gnam non si sa perché. Pagato a giusto prezzo? Gli esperti sono prudenti sull'argomento, poiché non si può valutare un'opera, né una vicenda come questa, senza conoscerne tutti i particolari. Ma per Federico Zeri la questione è semplicissima: «Ha detto una cifra per abbassare il prezzo e c'è riuscita». Per Enrico Crispolti, al contrario «c'è una qualche stranezza. Normalmente un esperto, per di più investito di una funzione istituzionale, dà una valutazione che corrisponde al prezzo che si intende pagare. Oscillazioni ci possono essere ma difficilmente si arriva a più del doppio».