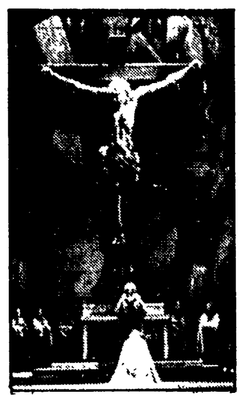
In scena all'Opera di Roma il melodramma di Verdi

Leonora, afflitta dal destino, sfoggia completi firmati da Renato Guttuso



Due scene della «Forza del destino» diretta all'Opera di Roma da Daniel Oren

ROMA — Il destino spara la sua forza (cioè la sua carognaggine), subito, al primo atto. Leonora decide di scappare con il suo innamorato, Alvaro; il padre sorprende i due, e Alvaro offre il petto alla spada dell'improbabile suocero. Per essere più inerme che inerme non si può, getta a terra la pistola, ma parte un colpo e ti saluto suocero. Il genitore se ne va all'altro mondo, e rimangono in questo, a soffrire — ma ciascuno per suo conto — Leonora, il fratello Carlos e Alvaro. Nel corso del tempo, Leonora si fa... prete, con l'aiuto di un padre guardiano che chiude un occhio (anzi chiude tutto); Alvaro farà lo stesso, e proprio nello stesso convento si rinchiude anche lui, dove Carlos arriverà a sfidarlo in duello. Carlos soccombe, colpito a morte, e Alvaro va in cerca di conforti religiosi. S'imbatte in Leonora; Leonora corre dal fratello e questi, prima di morire, l'infilza con la sua spada. Per un presunto punto d'onore, una famiglia è distrutta. Sembrerebbero «cose» sicule, ed è qui, in Sicilia, appunto, che Renato Guttuso, con le sue scene e i suoi costumi sembra aver trasferito la vicenda, intorno alla quale circola tutta una pazza umanità che ora si esalta per la violenza, ora si accascia nella rassegnazione, stritolata anch'essa dalle spire del destino: la guerra, la miseria, la disperazione.

Questo melodramma di Verdi — stiamo parlando della *Forza del destino*, ripresa dal teatro dell'Opera in una eccellente edizione — rientra a buon diritto nel novero delle opere scombinate. Scritta per Pietroburgo, *La forza del destino* si articola in una fitta successione di quadri, secondo una struttura che sarà poi cara alla tradizione russa, da Mussorgski a Prokofiev a Sciostakovic e persino a Stravinski (*La carriera del libertino*). Ma qui siamo nel 1862 e la scuola russa non ha ancora gettato in campo i suoi campioni. C'è la lezione di Glinka da un lato, e, dall'altro, quella di operisti ancora legati a Meyerbeer soprattutto. Tra questi ultimi si inserisce Verdi, smanioso qui di fare il *grand-opéra*. Bene, quest'opera scombinata (ha però finezze che annunciano già quelle dell'*Otello* e del *Falstaff*) è stata splendidamente combinata dalle scene di Guttuso, che aderiscono alla vicenda e proprio la interpretano in un bellissimo lancio di passione creativa.

Gli uomini e le cose si incontrano in una sofferenza comune: un albero spoglio, o abbattuto, è privo di vita allo stesso modo della figura umana, straziata dalla guerra. C'è una Preziosilla rosseggiante e incendiaria come un Anita Garibaldi, ma c'è, tra i rami del bosco e le «pale» dei fichidindia, il rosso di una fiamma vulcanica, come quella che si vede tra gli alberi sulle pendici dell'Etna. Ci sono i colori cari a Guttuso, e ci sono i cocomeri, a metà e a fette, e certi azzurri, certi arancioni, certi rossi, ma c'è anche l'ammonimento, il succo, non improbabile, che viene dai fatti dell'opera ed è indicato, in bianco e nero, in un grande «siparietto». Si vede, a destra, Preziosilla a cavalcioni sul cannone, sotto la scritta «Viva la guerra»; a sinistra, la figura distesa e beata di una donna che dorme, lontana dai frastuoni, sotto la scritta «Sumnum ne rumpe, quiesco» (non interrompete il mio sonno, riposo). Tra i due estremi — gli occhi chiusi di fronte alla realtà e l'eccitazione per la ciolenza — c'è l'umanità sconfitta, già preda degli avvoltoi pronti a beccare. È la riflessione combinata da Guttuso sulla scombinata opera verdiana, ed è questa riflessione che punteggia lo spettacolo forse anche meglio che la scatenata direzione di Daniel Oren, capace di preziosismi e di furori, ma assecondante, diremmo, un'assenza di coscienza critica, che indebolisce l'opera. Non capiremo mai come un musicista, qual era Verdi, pieno di fisime e di attenzioni, si sia così fatto prendere la mano dal macchiettismo (Fra' Melitone) e dalla oleografia musicale (il Rataplan, ad esempio). Occorre, dunque — avverte Guttuso — scendere dal cannone, ma anche svegliarsi dal sonno.

E ben svegli erano l'orchestra, il coro, gli addetti al palcoscenico che ha funzionato a meraviglia, nonché i cantanti applauditissimi. Hanno sfoggiato gran voce, ricchezza di timbro e risonanza di profonde vibrazioni Ghena M. Dimitrova, splendida Leonora; Giuseppe Giacomini (Alvaro), Lajos Miller (Carlos), Antonio Zerbini (Calatrava). Puntuali, per effervescenza scenica e musicale, sono stati Bruna Baglioni (Preziosilla), Domenico Trimarchi (Fra' Melitone), Manlio Rocchi (Mulattiere e venditore ambulante). Adeguati alla dignità dello spettacolo: Ambra Vespasiani, Loris Gambelloni, Carlo Micalucci. La regia di Lamberto Puggelli, ripresa da Giuseppina Carutti, ha ben utilizzato anche il movimento delle scene e dei siparietti senza i quali il destino avrebbe avuto una forza anche soporifera.

Erasmo Valente

«Sulla strada» dei Magazzini Criminali a Scandicci

L'avventura è un sogno (anche sul palcoscenico)

Nostro servizio

SCANDICCI — *Cos'è Scandicci? Quasi una città, un intrico di strade e di quartieri sempre più residenziali, dove è facile entrare e più difficile uscire, una città celibe, arenata sui bordi del grande fiume autostradale dentro un meandro di camionabili fuggitive dalla immobile Firenze. Scandicci è una città invisibile, una periferia senza centro, un luogo senza fine e senza principio dove viene naturale di partire, ma da dove non si parte mai, perché forse, là più che a Firenze, si vive come si può al giorno d'oggi, senza illusioni di rinascimenti umanistici.*

Illusione per illusione, tanto vale chiudersi dentro scatole scure perforate da luci e musiche elettriche. Come dire: vai al cinema e in discoteca e girerai il mondo. Di qui — poi — nasce lo spettacolo esistenziale di una generazione che non ha conosciuto né Berlino né Hanoi, che ha visto morire senza pianto Rudi Dutschke ma non ha ancora colmato l'assenza di John Lennon e di Elvis Presley.

Dalle soglie della città rinascimentale e classica, da Scandicci, appunto, in un cinemone dalle parecchie decorazioni, il gruppo teatrale più sintomatico del gusto giovanile degli anni Settanta, ha cercato di condensare e di fermare nello spazio di circa due ore, tanta ansia di nomadismo. Si tratta dei Magazzini Criminali (già Carrozzone) diretti da Federico Tiezzi, Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi.

Sulla strada *si chiama il nuovo spettacolo (liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Jack Kerouac), che, presentato in anteprima nel suo fertile territorio d'origine, è destinato a debuttare ufficialmente il 28 maggio al Teatro Malibran di Venezia, essendo stato coprodotto dalla Biennale oltre che dal comune di Scandicci e da quello di Firenze.*

Per capire quale sia la «strada» che i Magazzini percorrono è necessario tornare al terminal *di Scandicci. Nel cinema-teatro Aurora il palcoscenico è praticamente uno schermo; i primi suoni alludono all'effetto* dolby *di una giungla* (Apocalypse now, I predatori dell'arca perduta) *a cui si accede da un arco scenico disegnato da liane e da tre colonne (le scene sono di Tanino Liberatore, quello di «Frigidaire»); questo, però, fa pensare, come il tempio atzeco del secondo tempo, a Spielberg e Coppola, appunto, e anche a Pratt. Il fondale è in colori sintetici: verde clorofilla, rosso magenta, bianco cangiante, blu notte.*

Il viaggio, il trip, *è quello possibile. Non altri. I ragazzi dei Magazzini partono da Kerouac, è vero, e citeranno lungo la strada Bourroughs, Whitman, London, Scott Fitzgerald; pur amandola non credono alla letteratura, alla metafora. Lo spettacolo è il vero viaggio, qui e ora, a Scandicci, sullo schermo-scena del cinema-teatro di periferia. E giocano* (to play) *l'avventura anche per gli spettatori. Possono inoltrarsi verso il ventre d'America e del mondo solo per finta: l'uniforme musica di John Hassel e la percussione di Nana Vasconcellos e Miguel Franconi alludono a un punto d'arrivo che resta immoto, remoto. E un viaggio che non finisce è solo partenza. Come in Cechov.*

La sete di energia, di espansione fisica, lo slancio vitale che li scuote è parodia, smarrito sogno. «Tesoro, li abbiamo tutti contro, lo sai. Siamo maledetti. Per noi è questione di vincere o morire, ora». «Prendiamo il mondo per la gola e obblighiamolo a darci tutto quello che vogliamo». Parole improbabili dette con lo strazio di chi dispera di vivere davvero, come i gesti quotidiani con cui Dean Moriorty (Federico Tiezzi) in tuta mimetica, fa ruotare il suo elicottero lasciandolo precipitare come un giocattolo sulla giungla inesistente. I gesti dei sei attori scivolano da sinistra a destra e viceversa — figurine a una dimensione — sulle giude di un tirassegno da Luna Park, come in un flipper, uniformi, meccaniche, ripetitive, inermi. È una boite à musique *quest'ultimo melodramma dei Magazzini Criminali. Dove non c'è posto per la violenza vera: il colpo di pugnale diretto fra le gambe, secco sulle vene a recidere i polsi, è solo l'ombra di un sogno in mezzo ad altri sogni.*

In questa disarmata circolarità il pubblico dei ragazzi che sognano l'avventura concede una delega senza limiti ai ragazzi che giocano l'avventura. È il fascino della periferia senza centro: vivere dentro una zona d'ombra della propria impotenza con l'entusiasmo incosciente del sogno possibile. Saprà la città invisibile di Scandicci tenere viva questa fragile avventura?

Siro Ferrone

Una performance di Robert Ashley per il «Progetto Genazzano»

Atalanta corre in Tennessee

Nostro servizio

GENAZZANO - Atalanta è l'antico mito greco, cantato dai poeti e dai tragici alessandrini, di una donna che poteva correre a velocità prodigiose; restia alle nozze, vinceva nella corsa i suoi pretendenti, ma infie era battuta da Ippomene che l'ingannava gettando a terra tre pomi d'oro. *Atalanta* è anche il titolo della più recente opera di Robert Ashley — musicista, autore, performer americano, *maître à penser* di quella sorta di «movimento» che gravita attorno alla sigla *Lovely Music* — che di quel mito fornisce una rilettura «americana», che vede Atalanta, sposa felice, metter su famiglia nello stato del Tennessee.

Di quest'opera strutturalmente composita, che prevede una complessa orchestrazione di sorgenti sonore registrare e *live*, Ashley ha presentato domenica sera a Genazzano una versione non definitiva: un momento già abbondantemente formato di un *work in progress*, che rispetto al progetto finale ha trasformato i propri contenuti visuali, rinunciando alla proiezione di immagini, per sostituirla con una bozza di coreografia, realizzata da Joan Jonas.

Una performance ricca non solo di suggestioni, parte di un programma più generale che fino alla fine del mese occuperà il Castello Colonna, sede della Teatroteca diretta da Carlo Quartucci e Carla Tatò. L'opera — buffa — è divisa in tre atti, ognuno dei quali è dedicato a un illustre genio emarginato: il primo al narratore sciamanico Willard Reynolds, il secondo al pittore Max Ernst, il terzo al pianista jazz Bud Powell. Ashley la racconta da grande *entertainer* dimesso, molto parsimonioso di enfasi, ma disposto al gioco intellettuale.

Una voce recitata (quella di Ashley), una sonorizzazione perfettamente coordinata con l'andamento del testo (curata da Peter Gordon), e poche figure di danza compongono una perfetta sintesi costruita con estrema attenzione. La presenza scenica di Ashley è al tempo stesso dimessa e magnetica: pensate al modo di porgere la frase di Frank Sinatra, alla vocalità cupa del Lou Reed di *Berlin*, all'ironia velenosa di certi recitativi zappiani. Appiattite il tutto nella monotonia lamentosa di Leonard Cohen, e avrete una vaga idea di questa spettacolarità sottile, implicita, sottintesa, coi capelli grigi e l'aria «benestante», tutta giocata sulla musicalità ipnotica delle parole.

La colonna sonora di Gordon — fedele collaboratore di Ashley, per il quale provvede astute e accattivanti rielaborazioni di materiali sonori — parte quasi in chiave *country & western*, ma con uno «scalpitio di zoccoli», un banjo e un violino *fiddle* sintetizzati elettronicamente e ripetuti indefinitivamente; fino a fondersi nel suono dolce e un po' volgare di un organo Farfisa.

La platea, o almeno quella parte in grado di comprendere il testo inglese, è divertita, stupita da questa commistione di elementi «colti» ed *easy listening*. Certo è che se l'ambizione del progetto Genazzano è quella di costruire una «zattera di Babele», una «drammaturgia delle arti» tendente alla sintesi di linguaggi diversi, *Atalanta* è — di quell'ambizione — una realizzazione nei minimi termini, con i pregi e i difetti della moda culturale.

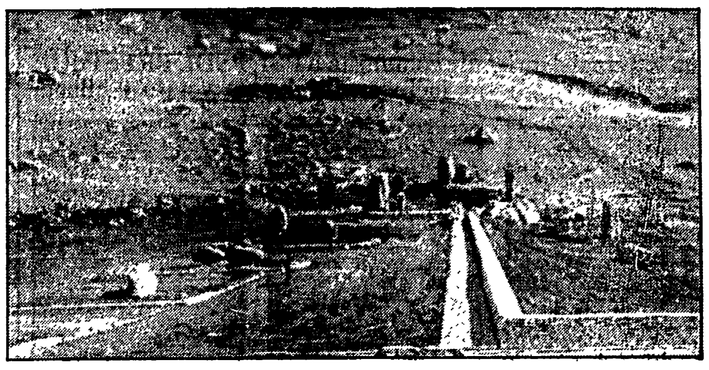
Filippo Bianchi

Torino 19-30 maggio 1982
Promotrice di Belle Arti
19 maggio - inaugurazione
Teatro Nuovo
Proiezioni giornaliere
alla Promotrice di Belle Arti
e al Teatro Nuovo
dal 20 al 30 maggio
ore 18-20,30-22,30
Kappa Sport IVECO

Una sistemazione naturale-ambientale in Sicilia che costituisce un esempio originale di land art italiana e socialista a perenne memoria dei martiri contadini

A fianco, una manifestazione contadina a Portella della Ginestra, il 1° Maggio 1953, per ricordare la strage; e, sotto, l'attuale sistemazione monumentale del pianoro opera di Ettore de Conciliis.

A Portella anche le pietre ora ricordano quel giorno di maggio



PALERMO — L'avrebbe dovuto inaugurare, il 1° Maggio, questo «memoriale» di Portella della Ginestra proprio il compagno Pio La Torre. Il «memoriale» è una originale sistemazione naturale-monumentale del luogo dove la banda Giuliano, il 1° Maggio 1947, compì l'orrenda strage di compagni convenuti a festa, con le donne e i bambini, sulla ondulata e sassosa collina tra Piana degli Albanesi e S. Giuseppe Jato.

Alla progettazione e alla realizzazione del «memoriale» hanno lavorato a lungo il pittore Ettore de Conciliis, il pittore Rocco Falciano e l'architetto Giorgio Stockel che hanno fatto, in questi anni, molte esperienze di arte e pittura murale e tra queste, quella a Trappeto, qui in Sicilia, al Centro di Danilo Dolci e sempre sul tema violento e atroce della mafia. La sistemazione monumentale di Portella della Ginestra è un'opera di land art (arte della terra, del territorio) socialista: un'opera che tiene conto dei grandi interventi, spesso con potenti macchine, e con enormi spostamenti di materiali su enormi estensioni, fatti da alcuni artisti in varie parti del mondo (forse, gli interventi che hanno fatto più chiasso sono l'imballaggio di un tratto di costa e lo sbarramento con un «muro» di tela di un grande canyon realizzati da Chrysto).

Ma non è opera effimera o ideologica, come oggi va di moda. Se evita di chiudere la memoria della strage in un blocco architettonico o in un chiuso gruppo di figure è, però, sempre un'opera pensata nella natura, nel paesaggio e strutturata perché i siciliani, gli italiani ricordino. Ettore de Conciliis, in questa sistemazione di Portella della Ginestra, ha rimesso in giuoco le sue idee e il suo mestiere, superando l'immaginazione di più tradizionali opere murali, per tentare di imprimere un gigantesco e perenne segno della memoria sul pianoro sassoso di Portella della Ginestra. Un muro a secco fiancheggiato da una tipica «trazzera» per una lunghezza di circa 40 metri tagliano, nella direzione degli spari, la terra come una ferita. Tutt'intorno, per un'area di un chilometro quadrato, dove caddero i compagni del 1° Maggio 1947, si innalzano dei grandi massi, alti da 2 a 6 metri, cavati sul posto della pietraia, che sembrano magicamente collegati come i preistorici menhir. Uno di essi è il masso di Andrea Barbato. Altri figurano sinteticamente il corpo e la testa di un mulo caduto. Un masso porta incisi i nomi dei martiri. Altri portano incise poesie di siciliani e tra esse una di Ignazio Buttitta.

Dei muretti, alti 50 cm., corrono verso il masso di Babato come nervature segnaletiche e possono servire da sedili durante le manifestazioni. C'è anche una piattaforma, che appena si stacca dalla terra, per gli oratori. Hanno prestato la loro opera scalpellini e maestranze locali. Il lavoro è stato discusso prima e durante la progettazione con la gente a Piana degli Albanesi e a Palermo; ci si è serviti della consulenza dello storico Francesco Renda che avrebbe dovuto parlare la mattina della strage e ne fu testimone. Ecco, ora quanti passeranno di qui si chiederanno il perché di questi giganteschi massi collocati con ritmo e con razionalità a scandire il tempo della memoria. Qualcuno si chiederà, come quando si incontrano i menhir, quali giganti e perché li abbiano qui collocati. Passeranno anche gli assassini, esecutori e mandanti, della mafia: anche a loro questi massi stanno a ricordare che hanno a che fare con dei giganti, con compagni giganti.

Dario Micacchi

Il boom dell'antico e i dollari vaganti

La minaccia dei musei privati
Le losche vicende dei capolavori del Paul Getty Museum di Malibu, in California, ricco di opere trafugate soprattutto dall'Italia

Della «Conferenza nazionale sui musei» svoltasi a Roma per iniziativa del Ministero dei Beni culturali si è già parlato su questo giornale. Ma, nella prospettiva di una riforma legislativa che promette anche donazioni e lasciti di privati ai musei pubblici, risuona particolarmente sinistro l'auspicio di vedere i responsabili dei musei italiani trasformarsi in «managers» alla ricerca del successo personale e di un miglior reddito dei musei stessi, secondo il modello tristemente famoso di direttori dei musei privati degli Stati Uniti.

Non si può certo negare che i musei italiani (per fortuna ancora pubblici!) abbiano bisogno di una vita nuova, ma va anche detto che di essa ci sono già i segni e soprattutto va ricordato (come ha fatto A. La Regina alla conferenza) che la carta vincente è la preparazione scientifica, che non può essere né autonoma né improvvisata. Gli esempi di gestione personalizzata e privata di musei non mancano e portano lontano.

Portano, per esempio, alle vicende e alle collezioni del Paul Getty Museum di Malubi, in California, che, in una brutta ricostruzione della villa dei Papiri di Ercolano, raccoglie un buon numero di capolavori: importanti dipinti rinascimentali e barocchi, italiani e fiamminghi; oggetti della collezione di Lord Elgin, il predatore settecentesco delle antichità di Atene; intere collezioni di terrecotte provenienti dall'Italia meridionale, in particolare da Taranto e Metaponto, e dalla Sicilia.

Nel dicembre scorso si seppe che era stato esposto a Malibu un vaso greco rubato a Cerveteri nel 1972. Esso è probabilmente giunto negli USA insieme ad un altro vaso, ora al Metropolitan Museum di New York, attribuito per il passato allo stesso pittore (Efronio) e per il presente allo stesso ladro. Uno dei vanti maggiori del museo è la statua in bronzo di giovane atleta che si incorona, fatta da un artista greco del IV secolo a. C., forse Lisippo. Proviene dal mare Adriatico: è stata pescata al largo di Fano una ventina d'anni fa, si dice insieme ad una statua femminile non ancora «ricomparsa» in pubblico. (Nella sua veste di vincitore di una gara dell'antica Grecia, questo atleta sarebbe adatto a comparire alle Olimpiadi di Los Angeles, oltre ad essere già a portata di mano!).

Lisippo (?) o anonimo greco del IV sec. a.C.: «Giovane atleta che s'incorona».

Gli ignoti responsabili dei reati sottintesi da questa movimentata attività sono spesso aiutati dalla negligenza o impotenza degli uffici pubblici preposti in vario modo alla tutela dei beni culturali. La legittima proprietà privata di reperti archeologici è ancora frequente perché in Italia vige una legge che permette di consegnare al proprietario del terreno scavato una parte degli oggetti rinvenuti, anziché il corrispettivo in danaro, e solo da pochi anni i funzionari delle Soprintendenze hanno smesso di avvalersi di essa. A volte lo Stato si trova poi nell'impossibilità, o nella non sufficiente volontà, di acquistare gli oggetti di proprietà privata; a volte i controlli doganali non sono sufficienti; altre volte falliscono le indagini di polizia, com'è inevitabile quando si combatte un traffico così ben organizzato. Non mancano però le eccezioni, un recente successo riguarda proprio gli acquisti Getty: una grande vasca di porfido, antico arredo di qualche villa imperiale romana, è stata sequestrata quando già ben imballata era pronta per essere spedita negli USA ed è ora in custodia giudiziaria presso il Museo di Villa Giulia a Roma.

Le innumerevoli «rapine» di questo genere sono sollecitate da grosse speculazioni finanziarie. Soprattutto negli Stati Uniti, dove la legge lo consente, privati e fondazioni private hanno interesse ad impiegare grossi capitali in attività culturali per detrarli dalle tasse. Fin qui non c'è ombra di danno; ma i musei americani, costituiti intorno a queste fondazioni e quindi privati, sono diretti da personaggi che non si fanno scrupolo di dire e scrivere i modi con i quali incrementano le loro collezioni, spesso facendosi beffe di chi è stato così danneggiato (la legge dei loro paese non punisce l'illecito acquisto all'estero, purché l'opera d'arte venga dichiarata alla dogana al momento dell'importazione negli USA).

I dollari vaganti trovano ovviamente destinatari disposti a tutto e fanno dell'Italia (più di altri paesi europei) una terra di «conquista». Gli oggetti sottratti, in modo lecito o illecito, alla storia e alla cultura di un paese vengono poi esposti al pubblico americano e sono anche pubblicati a stampa, diventano cioè oggetto di attività che sembrano benemerite per la cultura, ma che certo non sono sufficienti a reintegrare l'opera d'arte nella sua storia e tanto meno a cancellare la responsabilità dei metodi usati per la sua acquisizione. Di queste cose bisognerebbe discutere con gli americani, oltre ad invitarli a Roma per sentire il loro parere sui nostri musei ed invece di baloccarsi con il problema del viaggio dei bronzi di Riace ad uso Olimpiadi nel loro paese.

Federica Cordano

Eugène Atget e la grande ossessione dell'oggettività

Lo stile documentario del grande fotografo francese prediletto dagli artisti

VENEZIA — Eugène Atget, il fotografo francese di cui sono esposte in questi giorni, a Palazzo Fortuny a Venezia cinquanta opere, giunge tardi alla fotografia, e con un impulso, per così dire, commerciale. Per oltre trent'anni, infatti, sino alla sua morte avvenuta nel 1927, lavora, in sordina, conosciuto da una cerchia ristretta di artisti, di professionisti, ma soprattutto apprezzato dai suoi numerosi clienti. Non faceva conferenze, o lezioni, o esposizioni, come altri suoi colleghi in quegli anni, ma si dedicava al suo mestiere, con uno spirito tutto pratico, professionale soprattutto.

In complesso pare che Atget abbia fatto oltre ottomila foto. A commissionargliele erano gli amici pittori — Utrillo, Derain, Vlaminck — che le usavano come strumento di lavoro, e inoltre parecchi commercianti della città per i quali fotografava vetrine e negozi.

Ma Atget svolge anche un lavoro di catalogazione e recensione per immagini dei monumenti storici di Parigi, commissionatogli dal Museo dei Monumenti Storici. Sono foto semplici, equilibrate, di carattere documentaristico, attributi che non appartengono in esclusiva a questo tipo di fotografie scattate a scopo documentaristico, ma che sono costanti nelle sue opere «reticenti e piene di verità ed esperienza» dice John Szarkowsky direttore del dipartimento fotografia del museo d'arte moderna di New York. È da questo museo, infatti, che provengono le 50 immagini in esposizione a Venezia e tutta la raccolta di fotografie di Atget. A New York le sue foto sono arrivate tramite una allieva di Man Ray, la fotografa americana Berenice Abbott.

Eugène Atget, foto di una vetrina di Parigi.

La novità e la grandezza di Atget, infatti, non sfuggirono a Man Ray che ne esaltò l'opera nell'ambiente dadaista, dissacratore, a suo modo, di retoriche, di miti, e volto, invece, alle cose e alla loro oggettività. La Abbott alla morte di Atget cura che la sua produzione non vada dispersa, acquista dagli eredi ciò che ne rimane, e organizza a New York una grande esposizione dedicata ad Atget. Il materiale così raccolto, nel 1968, viene acquistato dal Museo d'Arte Moderna.

La mostra resterà aperta sino al 30 maggio.

Luciano Anzalone