cristina amoruso

LE STRUTTURE ISTANTANEE

Italo Zannier

La lunga vita fotografica di Riccardo Moncalvo ha compreso e influenzato gran parte della storia della fotografia italiana del nostro secolo, a partire dagli anni "tra le due guerre", quando particolarmente si stavano evidenziando anche da noi nuovi fermenti linguistici, perlopiù suscitati dalle provocazioni delle avanguardie storiche europee, e non soltanto dal nostro futurismo, ch'era ormai alla sua "seconda" fase, tesa soprattutto all'elogio della mistica fascista e infine ravvivato, negli anni che precedettero le celebrazioni del Decennale della rivoluzione fascista, nel 1932.
L'esordio di Riccardo Moncalvo in fotografia, quale "figlio d'arte", fu quasi inevitabile, partecipando giovanissimo ai riti del lavoro paterno, di quel Carlo Moncalvo che nel 1925 aveva rilevato la Ditta Bosio di Torino, ch'era tra le aziende fotografiche più significative della città, attiva fin dagli ultimi anni del secolo scorso, quando il suo titolare risultava presente anche tra i Soci della Società Fotografica Subalpina ed era segnalato in riviste importanti, come "La fotografia artistica" o "Il Progresso Fotografico" (1).

Allora Riccardo Moncalvo aveva dieci anni, ma furono sufficienti per fargli cogliere il fascino dei profumi asprigni della camera oscura – aromi di *metolidrochinontiosolfato...*, dei quali divenne quasi dipendente – e a decidere che quella della fotografia era la strada giusta, nella quale però bisognava inoltrarsi con l'entusiasmo della modernità, pur senza tralasciare le fondamentali esigenze di perfezionamento e aggiornamento artigianale.
E così fece subito; a quindici anni ottenne i primi consensi nelle rassegne torinesi, dove la fotografia aveva trovato un ambiente particolarmente aperto, fino dagli anni dell'invenzione – dai Jest in poi –, al punto che tuttora sembra essere proprio Torino, per tradizione e per mai tradita vocazione, la "capitale" storica della fotografia italiana.
Nell'atelier di Fotografia Artistica e Industriale del padre, Riccardo apprende con crescente curiosità i segreti della fotografia, proiettandosi però verso ogni nuovo "trovato", che nell'arco del suo tempo sarà soprattutto il passaggio dalle grandi camere di legno al "piccolo formato" della "Nagel Vollenda" e della "Leica", affrontato allora da pochi, ma spavaldi e orgogliosi "pionieri", come Moncalvo appunto, e Balocchi e Bricarelli; quindi il "colore", alle cui esperienze Moncalvo dedicherà gran parte del suo entusiasmo creativo, oltre che del suo rigore artigianale, strutturando un laboratorio il cui esercizio si avviò *in primis* nel contesto della fotografia italiana contemporanea.
I contatti che egli affronta con il mondo della "cultura fotografica", e la competizione al suo interno, si fanno subito sentire; nel 1933 Riccardo Moncalvo viene ospitato in quella che era

cristina amoruso

considerata la massima pubblicazione dedicata alla "fotografia artistica" in Italia, ossia l'annuario "Luci ed Ombre", redatto dai "Tre B", cioè Stefano Bricarelli, Achille Bologna, Carlo Baravalle, che nel contempo dirigevano "Il Corriere Fotografico", nella gloriosa edizione torinese, avviata a Torino nel 1922 (ma era nata a Piacenza nel 1902) (2).
"Luci ed Ombre", dopo la cessazione de "La Fotografia Artistica" di Annibale Cominetti (1904-1917), fu a lungo, e per oltre dieci anni a partire dal 1923, il punto di riferimento della più avanzata ricerca fotografica in Italia, nel passaggio soprattutto dal pittorialismo al modernismo, del quale i tre "avvocati-redattori" erano d'altronde esemplari promotori, oltre che autori.
Riccardo Moncalvo evidenziava già nelle sue immagini un occhio "nuovo", alla ricerca di un'espressione, ancora romantica certamente, ma definita mediante una struttura che anela già alla pura "geometria", ossia a un ordine di segni essenziali, che in seguito sembreranno quasi pretesto d'astrazione, quindi al di là del soggetto, che diviene puro pretesto, come stavano insegnando alcuni maestri della fotografia americana, Weston soprattutto, o di quella tedesca, Renger-Patsch in particolare.

Ma è una "geometria", un "ordine"grafico, quello di Riccardo Moncalvo, che è definito sempre con un'istantanea, mai leziosamente "messo in posa"; *composizioni istantanee*, così potremmo definire molte tra le sue fotografie.
Nel 1933, dunque, Riccardo Moncalvo esordisce in "Luci ed Ombre" con una immagine del Lago Maggiore, accanto ad Alfredo Ornano, Italo Bertoglio, Mario Bellavista, Ferruccio Leiss...; il volume è prefatto da Alberto Rossi che, tra l'altro, riflettendo su quelle "nuove" immagini, annota come *«ogni mezzo di riproduzione della realtà tende, con l'andare del tempo, a liberarsi dalla propria soggezione documentaria, e a diventare, in qualche modo, artisticamente espressiva...»* (3).

Un anno dopo, Moncalvo sarà nuovamente presente in quel prestigioso ed elitario Annuario, e questa volta con una fotografia ancora più dichiaratamente "modernista", *Inverno*, che presenta un semplice groviglio di rami d'albero ricoperti di ghiaccio, in un'immagine quasi astratta, se non ci fosse un accenno alle montagne che fanno da sfondo, già parte di un'altra passione del giovane torinese, la Montagna appunto; lo stile di Moncalvo è bell'e fatto, e da quel momento in poi non ci saranno incertezze, il suo sguardo si rivolgerà soprattutto alle strutture che in qualche modo geometrizzano l'immagine, intrecciando linee, coinvolgendo punti e superfici in un insieme organico, che a volte sembra un progetto d'architettura, ma il tutto viene colto en plein air e "istantaneamente" con la freschezza virtuosistica della giovane fotografia "piccolo formato".
Guido Lorenzo Brezzo, nell'introduzione al volume del 1934, *La mésse del 1934*, aggiunge alle precedenti osservazioni di Rossi, alcune riflessioni: *«le immagini sono scritture che si leggono con non minore perspicuità di quelle composte con le lettere dell'alfabeto»*...; sembra quasi riscoprire a sua volta la fotografia, il suo fascino linguistico e non solo la sua apparenza documentaria o, ancor peggio, la sua valenza "artistica" che a quel tempo era definita dal kitsch pittorialista.
«La modernità delle forme – aggiungeva Brezzo con timidezza, ma specialmente con le perplessità del tempo, nei confronti dell'ambigua "artisticità" della fotografia, – *se pure non ha a che fare colla sostanza dell'opera d'arte, è però per l'artista vero cosa naturale e in parte inevitabile...».*

cristina amoruso

Inevitabile lo era certamente per Riccardo Moncalvo che insistette in questa ricerca lungo tutta la sua vita e credo che anche oggi non abbia cambiato idea né sensibilità.
Basterebbe a definire un fotografo un'immagine come *Disegni del Sole* (una superficie di neve sulla quale si proiettano le ombre di uno steccato, senza intenti romantici ma semplicemente grafici; e questa è oltretutto tra le prime fotografie a "tono alto" apparse nel panorama della nostra fotografia, in seguito fortemente caratterizzata proprio dell'high-key di Cavalli, Vender e amici...), una fotografia oltretutto scelta e pubblicata da Achille Bologna nel 1935 per il volume *Come si fotografa oggi* (Hoepli, Milano 1935), per sintetizzare lo stile di Moncalvo.
«Molte fotografie di stile nuovo, che oggi ci piacciono – scrive Bologna – *ieri ci parevano troppo audaci, così come molte fotografie che oggi possono parerci strane e ardite, ci piaceranno domani. Contro di esse non bisogna infierire perché hanno il duro compito di preparare il terreno nuovo, perché costruiscono il seme di quella che sarà la inevitabile forma nuova...»* (4); e infatti furono proprio fotografie come quella di Moncalvo, "audace" certamente in quel contesto, a suggerire e a concretizzare nuovi moduli espressivi, che in seguito si evidenzieranno, fino a convergere nell'opera di alcuni autori, come "gli Otto" del 1942 (specialmente Leiss, Cavalli, Finazzi, Vender...) e infine nel sodalizio de "La Bussola", del 1947.
Il *nuovo* cui però alludeva Bologna, non era solo questo, ossia la purezza geometrica, l'essenzialità della forma, ma, ahimè, lo *stile* che avrebbe dovuto caratterizzare il secolo: *«Il secolo fascista»* scriveva Bologna, lanciando infine un appello: *«A voi fotografi! Lavorate, lavorate senza tregua...»*, che è comunque una bella proposta (5).

Riccardo Moncalvo ha lavorato "senza tregua" lungo tutta la sua vita, e caratterizzando la sua opera fortunatamente nel "nuovo", ma non in quel "nuovo fascista", che contemporaneamente veniva suggerito da Mario Bellavista, che sperava di poter definire anche una fotografia di regime, se possibile, così com'era avvenuto nell'architettura o nella pittura.
Il "nuovo" di Moncalvo corrispondeva comunque a quello che anche Achille Bologna, nel suo intimo, intelligentemente intendeva. *«L'artista fotografo si preoccuperà soprattutto* – scriveva ancora Bologna in quel sapido libretto – *della composizione del motivo principale, delle linee, dei volumi, dell'equilibrio e delle masse. Unità, luminosità, varietà...»* (6).

Fu quasi un'ossessione, in quegli anni, il "problema" della *forma*, anche per l'orientamento dell'arte internazionale in generale e non solo di quella fotografica (Bauhaus, ecc.), di cui si veniva a conoscenza, nonostante l'autarchia italica, mediante le pubblicazioni straniere, di architettura e di moda, ma anche specializzate, come la viennese "Galleria" (1933-1937), che Luigi Andreis dirigerà in un'edizione italiana.
Non a caso, a proposito di Riccardo Moncalvo, Marziano Bernardi, studioso d'arte e poi critico illustre, che pionieristicamente si era avvicinato alla fotografia negli anni Trenta, nella prefazione al libro di Bologna, osservava come l'immagine pubblicata, *Disegni di sole*, offrisse *«la purità espressiva»* e come questa fotografia, accanto ad alcune altre, dimostrasse di sfruttare *«al massimo le possibilità fotografiche che non hanno interferenze e contatti con altre espressioni plastiche...»* (7).
Bernardi allude allo *specifico fotografico*, nella cui analisi estetica si soffermeranno di lì a poco due significativi studiosi e fotografi toscani, Alex Franchini-Stappo e Giovanni Vannucci-Zauli, che infine pubblicheranno il volumetto *Introdu-*

cristina amoruso

zione per una estetica della fotografia (Cionini, Firenze 1943).
«Illuminazione, Momento, Resa...», sarebbero i fattori fondamentali del linguaggio fotografico suggeriti dai due autori, motivando di volta in volta nel saggio questa sintesi teorica; *«Non è il contenuto delle immagini che a noi interessa ma la* forma *fotografica* – tra l'altro scrivono – *con cui esse sono realizzate. Infatti, come dice Croce, "Il fatto estetico è... forma, e niente altro che forma"»* (8).

Lo studio della *forma* caratterizza la fotografia italiana, ma non solo italiana, negli anni Trenta e all'inizio dei Quaranta, quando l'annuncio della Seconda Guerra, tende ad attutire, con i nuovi problemi anche dell'informazione visiva, questa meditazione estetica, che per Moncalvo non cesserà comunque mai, nonostante le nuove urgenze.
Il fotogiornalismo si è nel frattempo sviluppato anche da noi ("Omnibus" di Longanesi, "Tempo" di Alberto Mondadori...), e questa formula di mass medium pretendeva fotografie più disinvolte, realistiche, convincenti come autentici brani di vita; se ne fa allora paladino, pur con distacco più intellettuale, rispetto a Patellani, Alberto Lattuada, che pubblica *Occhio quadrato* nel 1941, nelle coraggiose e avanzate edizioni di "Corrente".
Lattuada, come in seguito i neorealisti, tende a opporsi, non soltanto al pittorialismo amatoriale, ormai vieto e sostanzialmente kitsch, ma anche al cosiddetto "formalismo", spesso troppo estetizzante, e nella prefazione del suo volume così scrive: *«mi domando se sia il caso di ripetere che la fotografia è documento, è l'istantanea rivelazione della vita, è un punto di vista che implica giudizio e selezione dei fatti nella loro apparenza essenziale...»* (9).
«La presenza dell'uomo è continua – osserva Lattuada –, *il punto di nota non è quello della pura forma, del gioco della luce e dell'ombra, ma è quello dell'assidua memoria della nostra vita e dei segni che la fatica di vivere lascia sugli oggetti che ci sono compagni...»* (10).

Non credo che Riccardo Moncalvo abbia dato molto ascolto a questa o a quella ideologia della fotografia; ha fotografato e basta, ma nelle sue fotografie pare esserci invece "questo e quello", ossia *la forma e il contenuto*, come si diceva allora, nella convinzione però, suggerita anche dai canoni dell'estetica crociana, che è la *forma* a esprimere il contenuto e non viceversa.
Le immagini di Moncalvo non rinunceranno mai alla qualità della cosiddetta *forma*, che egli riesce infine quasi sempre a intuire anche come *«istantanea rivelazione della vita»*.
Per Moncalvo è "rivelazione della vita" anche un'immagine come *Vele*, ch'egli pubblica nel mitico annuario "Fotografia" della Domus (1943), dov'è palese che quella sua "rivelazione" tende a qualificarsi rispetto al vedere comune, spesso banale, della corriva fotografia cosiddetta documentaria; sono puri segni, tracce, linee stagliate contro il cielo, ma sono *segni di vita*, in essi si sente il vento, il mare, l'orizzonte.

Qualche anno prima, con più determinazione di altri, Giuseppe Pagano, mentre affrontava sorprendentemente la fotografia come strumento di conoscenza e di lettura dell'edilizia rurale, a sua volta aveva segnalato come la fotografia *«vive una sfera fantastica strettamente figurativa* (e capace) *di provocare emozioni e sensazioni in rapporto diretto con la pura visibilità»* (11).
Moncalvo è stato costantemente coerente con la sua *idea* di fotografia, mentre sosteneva e alimentava tecnologicamente la sua "Ditta", che a Torino ha rappresentato per decenni e quasi emblematicamente il luogo dove rivolgersi per

cristina amoruso

qualsiasi soluzione d'immagine, specialmente nel colore, lì avviato pionieristicamente a livello nazionale.

Nel 1946, quindi nel clima primaverile del dopoguerra, mentre si stava determinando una dialettica, anche aspra, tra "formalisti" e "neorealisti", Moncalvo in silenzio realizza uno tra i più eleganti volumi d'immagine pubblicati in Italia, *Foto quaderno*, assieme a Elirio Invernizzi, con una presentazione di Baldo Bandini.
Nel saggio introduttivo Bandini allude ai "titoli" solitamente attribuiti alle fotografie; i "titoli" non contano, infatti, se le immagini sanno spiegarsi da sole, come debbono, e Bandini lo sostiene, affermando, tra l'altro, che *«c'è abuso di termini romantico, sentimentali, letterari (...) termini astratti indicanti sentimenti e stati d'animo, che sono sempre estranei al vero contenuto (...). La fotografia* – egli conclude – *non ha bisogno di alcuna bardatura o sottolineatura di linguaggio per essere comunicativa...»* (12).
La fotografia di Moncalvo non ha necessità di titoli, si legge e basta, nella sua esplicita bellezza grafica, nella sua *forma*, che può essere anche una *superficie bianca* (la neve), appena animata da *quattro segni neri* (altrettanti, ma irriconoscibili, sciatori in lontananza), come l'immagine ospitata assieme ad un'altra "senza titolo" (un'ombra al di là di una porta a vetri appannati), da Carlo Mollino nel suo formidabile *Messaggio dalla camera oscura* (Chiantore, Torino 1949), per la cui illustrazione aveva selezionato ciò che di più avanzato allora appariva nell'orizzonte dell'avanguardia fotografica mondiale, da Ray a Ubac a Blumenfeld ad Alvarez-Bravo, e c'era anche il giovane Avedon.
Mollino a sua volta stava riflettendo sullo *specifico fotografico*, secondo ansie ed entusiasmi del suo tempo, coerenti con la tipologia delle immagini di Moncalvo; *«in sede estetica* – osservava Mollino, sostenendo per certi versi il formalismo –, *cioè in caso di opera concreta e raggiunta, si tratterà quindi sempre di una fotografia che è* falso documento (...), *truccato ad arte* con elisioni, accostamenti, selezioni *trasfiguratrici, insomma di un documento colto in modo tale che dell'oggettività avrà solo* l'apparenza» (13).

Nell'ampia bibliografia relativa all'opera di Riccardo Moncalvo (sono esemplari i testi di Dragone, Firpo, Filipponi...), assume particolare significato Giuseppe Turroni, che tra i primi ha affrontato una storia della fotografia italiana nel volume *Nuova fotografia italiana* (Schwarz, Milano 1959).
«L'ottimo Riccardo Moncalvo – osservava l'indimenticabile Turroni, che però risentiva ancora del dibattito fin troppo radicale tra realisti e formalisti, quasi privilegiando una fotografia che in seguito sarà definita "concerned" – *è un sapiente colorista. Si tratta di una personalità notevolissima, cui manca il dono del coraggio polemico, la sferza della denuncia: se riuscisse a entrare nell'ingranaggio di una spigliatezza giornalistica e si negasse un poco al suo fondamentale "saggismo", avremmo con Donzelli forse l'autore più consapevole delle finalità storiche della fotografia umanamente e socialmente* engagée» (14).
Ma Moncalvo era già comunque, a mio avviso, un fotografo costantemente *engagé*, proprio per la sua determinazione ideologica, che tendeva a sottrarsi alla narrazione populista, che tanto però piaceva negli anni del Neorealismo, e dal quale egli è stato appena sfiorato; le sue immagini tendono invece, secondo la grande scuola "modernista" torinese, del Bricarelli soprattutto, a rivelare *Forme, Grafie, Strutture, Geometrie,* con la costante freschezza dell'*Istanta-*

cristina amoruso

neità, come quell'ormai antica immagine del 1935, *Disegni del sole*, che potrebbe essere il titolo di tutto il suo lungo e appassionato lavoro di *Fotografo* tout-court: e costantemente *engagé*.

NOTE

(1) M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino*, Allemandi, Torino 1990, p. 365.
(2) Cfr. I. Zannier, *Leggere la fotografia*, NIS, Roma 1993, e P. Costantini - I. Zannier, *Luci ed Ombre*, Alinari, Firenze 1987.
(3) AA.VV., *Luci ed Ombre* (annuario), "Il Corriere Fotografico", Torino 1933, p. 158.
(4) A. Bologna, *Come si fotografa oggi*, Hoepli, Milano 1935, p. 36.
(5) *Ibidem*.
(6) *Ibidem*, p. 27.
(7) *Ibidem*, p. 14.
(8) A. Franchini-Stappo - G. Vannucci-Zauli, *Introduzione per una estetica della fotografia*, Cionini, Firenze 1943, p. 111.
(9) A. Lattuada, *Occhio quadrato*, Corrente, Milano 1941, p. XV.
(10) Ibidem, p. XIV.
(11) G. Pagano, *Immagini. Sassi*, Panorama, Milano-Roma, s. d.
(12) B. Bandini, *Fotografie senza titoli*, in AA.VV., *Fotoquaderno*, Arione, Torino 1946, p. 3.
(13) C. Mollino, *Messaggio dalla camera Oscura*, Chiantore, Torino 1949, p. 97.
(14) G. Turroni, *Nuova fotografia italiana*, Schwarz, Milano 1959, p. 61.

ITALO ZANNIER è dal 1971 professore di Storia della fotografia alla Facoltà di Architettura di Venezia. Ha insegnato Fotografia al Corso Superiore di disegno industriale di Venezia (1960 - 1970) e Tecniche della Fotografia al DAMS di Bologna (1974 - 1983), ma ha operato anche alla Cattolica di Milano e Ca' Foscari di Venezia. Ha pubblicato saggi sulla storia e la tecnica della fotografia e fotolibri sul territorio e l'architettura italiana.

cristina amoruso

UNO SCATTO NELLA TORMENTA

Giorgio Calcagno

«C'è una fotografia, fra le mille che Riccardo Moncalvo ha dedicato al suo amore per la montagna, da ricordare sopra ogni altra. Si intitola *Nella tormenta,* ed è quasi tutta occupata da uno sconfinato spazio bianco, in *«questa breve e nubilosa luce»*, come aveva già intuito un poeta cinquecentesco. Solo in basso si vedono cinque piccole ombre, di uomini in sci, sfidanti l'immensità di una natura incollerita. La data, 9 febbraio 1937, deve essere importante, se Moncalvo ne ricorda anche l'ora, le 10 del mattino. Ma dietro la data c'è una storia, che importa di più. Quel girone di ghiaccio, perduto nella bufera sotto il Cervino, doveva essere l'alfa e l'omega nell'itinerario dell'artista, crittogramma di neve per decifrare il suo mondo: che sarebbe stato sempre fra quelle cime. *«Un terzo delle mie fotografie sono ispirate alla montagna»*, dice. La sua vita se ne è ispirata tutta.

Riccardo Moncalvo nasce segnato dall'amore per i monti: fin dalle estati dell'infanzia in Valsesia, nel paese della madre, dove il futuro maestro della fotografia impara a conoscere i pascoli, i boschi, gli alpeggi (*«per due o tre mesi andavo scalzo»*). E dove un inverno, a tredici anni, mette per la prima volta ai piedi gli sci di frassino, stretti alla caviglia da un gruppo di cinghie, nell'assenza degli attacchi.

Si fa conquistare da altre montagne in Valsusa, dove arriva nel 1930, fotografando, dalla strada provinciale fiorita di ciliegi, la cerchia di Almese. Non la lascerà più. Si insedia con il padre, fotografo, nella bella casa primo Novecento sulla collina di Malatrait, circondata da castagni, ancora oggi meta dei suoi più felici weekend, con la moglie e il figlio architetto.

Il terzo più verticale approdo è in Val d'Aosta, dove nel 1936 Moncalvo scopre Antagnod, per i suoi cimenti invernali: ogni anno una settimana. Il fotografo, che lassù mantiene tuttora la sua baita, di 36 metri quadrati, a 1800 metri di altezza, ricorda il gusto della panna montata con l'alchermes, gli incontri all'albergo con le guide, che parlavano patois; ricorda *«il profumo di fiori e di buse»* che saliva dai prati in primavera. Soprattutto *«le camminate di tre-quattro ore in sci, battendo la neve, per poter fare una discesa»*. Nell'inverno del 1939, ricorda, la neve raggiunse i quattro metri. *«Aveva nascosto anche le case. E io sono sceso con gli sci fino a Verrès, per trenta chilometri. Le valigie sono arrivate a valle quindici giorni dopo»*.

La tormenta decisiva della sua vita è esplosa due anni prima. Nel 1937 Moncalvo ha ventidue anni, è già un fotografo affermato, con immagini entrate nei manuali, come *Giochi in seminario*, del 1932, con tutti i chierici in abito talare che si tirano palle di neve a San Benigno Canavese; o *La vedova*, del 1936, una donna in nero che cammina curva, colta di schiena, sui prati della Val d'Ayas. Crede di conoscere bene la montagna, con cui divide la fatica, i silenzi, i pericoli.

cristina amoruso

E porta sempre con sé la macchina fotografica. Il 7 febbraio di quell'anno Moncalvo è al Plan Maison, gli sci di legno ai piedi, vuol salire al Theodulo con l'amico Giaculìn. Non sappiamo il cognome di questo personaggio, e non vogliamo saperlo. Ma quando si parte per un'escursione con un amico che si chiama Giaculìn si respira già aria delle vette. I due compagni vengono avvertiti da alcuni finanzieri, *«attenzione che è in arrivo la tormenta»*. Guai se a ventidue anni si dà retta ai finanzieri. Il giovane che ama i monti sa che deve amarne anche i rischi; e poi lui, come fotografo, non ha mai cercato il cielo azzurro; lui ha bisogno del cielo velato, meglio se coperto, meglio ancora se tempestoso. I due decidono di andare su.

«Ahi lo giudicio uman come spesso erra», ha intuito un altro poeta cinquecentesco. La tormenta preannunciata dalle Fiamme Gialle era davvero in agguato, e arriva. *«Dopo un'ora il cielo si è fatto tutto nero, ci ha investito un vento col ghiaccio»*, racconta Moncalvo. I due salgono con sempre maggiore fatica, nel cielo che non esiste più, gli sci appena aiutati, di sotto, dalle teline, perché non avevano le pelli di foca. Giaculìn, nonostante il suo bel nome montanaro, vorrebbe fermarsi, sarebbe la fine certa. Moncalvo, che porta il monte nel cognome, lo costringe a proseguire, prendendolo a pugni. *«Avevamo la faccia che sanguinava, la pista era scomparsa»*. E quando arrivano su, scoprono di essere sulla cresta del Fürggen.

Di lì bisogna scendere, senza luce. Riccardo Moncalvo rivive nei gesti la terribile discesa, con i bastoncini infilati come freno sotto le gambe, fino al Theodulo. Sessant'anni non sono bastati per fargli dimenticare la paura di quel giorno. E quando arrivano al rifugio, con trenta gradi sotto zero, sono le cinque di sera; ormai notte, in quella stagione. *«Avevo la mandibola ghiacciata. Ricordo di avere dormito con sette coperte doppie»*. Che non sarebbero state sufficienti a vincere il freddo. La mattina, fra la settima coperta e il suo viso, c'è uno strato di ghiaccioli. *«Era l'umidità, che si era congelata sui baffi»*. Ma la mattina c'è il sole, i due amici si fermano lassù. E, il giorno dopo, ancora tormenta. Moncalvo, poco prima delle dieci, vede dall'alto quei cinque uomini che si avventurano nella neve, attende un barbaglio di luce, appena una lama trasversale che gli consente di catturare l'attimo. *«La gente va in montagna e se non c'è il sole che spara, rinuncia a fotografare»*, dice. Lui non è la gente, e non rinuncia. Soltanto un secondo scatto non riesce a fare, perché il freddo ha bloccato la tendina. Ma il primo scatto basta, a darci il capolavoro: con quei cinque personaggi, concreti e irreali, sotto la bufera, veri e magici insieme; che mantengono ancora oggi, a sessant'anni di distanza, il fascino dell'impossibile. Non ha fatto soltanto fotografie nella tormenta, Moncalvo. E non soltanto di neve. La montagna può essere il volo di Leo Gasperl che si libra in sci sul pendio di 45 gradi come la cordata che risale il crepaccio vetroso nel ghiacciaio di Ventina. Ma può anche essere il vecchio pastore con la pipa davanti alla baita di Mompellato, con il tetto di lose, nel 1937, o la donna all'arcolaio colta un giorno del 1939 ad Antagnod. Ci sono tanti momenti incantati di vita quotidiana, oggi scomparsi per sempre, che l'obiettivo di Moncalvo ha – speriamo per sempre – salvato. Sul *Treno dei narcisi* ad Avigliana (1939) vediamo tanti volti di ragazze ridenti che dobbiamo sicuramente conoscere. *Sull'uscio* di Bruzolo (1933) c'è una donna dal grembiule scuro, le mani ossute che contano il denaro portato da una vicina, il volto segnato da rughe che incidono come sotto una sferza il povero alfabeto della sua vita: resterà. E in *Ascoltando la radio*, ad Almese, ancora nel 1939, c'è una famiglia che ci sembra di avere conosciuto davvero, in quel-

cristina amoruso

l'estate dei nostri dieci anni: con la donna seduta che lavora a maglia incurante del messaggio, la bambina accanto a lei che accarezza il cane, il vecchio con il cappello e il gilet che guarda beffardo verso l'apparecchio. Stava trasmettendo un discorso del Duce? Il vecchio è scettico, quegli attacchi contro le demo-plutocrazie giudaiche chiaramente non lo convincono. La donna li ha già giudicati: non alza nemmeno la testa dai suoi ferri.

E poi c'è l'incanto assoluto, che Moncalvo ha saputo strappare al mondo, giocando con i pendii della valle, i disegni delle nuvole, i colori del cielo, tradotti e quasi esaltati dal bianco e nero della fotografia. La montagna da realtà fisica si fa richiamo interiore, parla attraverso i silenzi, chiede l'ascolto di Dio. *«In montagna non si è mai soli»* dice l'artista, che ha battuto i sentieri intorno ad Almese passo per passo, dal Musiné al Civrari. *«Io ho fatto tante ore di montagna da solo; quando non senti nessuno, se non il fischio del vento nella pineta; vai su parlando con le pietre, con le piante, con i fiori, con le nuvole; e soprattutto lodando il Signore»*.

Finché un giorno il fotografo si ferma a Sant'Antonio di Ranverso, guarda verso l'imbocco della Valle di Susa coperto dai cirrostrati. Là sotto, lungo la Dora, ci sono secoli di storia, i passaggi di tanti eserciti, le battaglie che hanno deciso le sorti dell'Europa. Lassù c'è il monte che li guarda superiore da sempre, roccioso e certo, con il sorriso dei millenni. Qualunque cosa accada in basso, non ci farà mancare la sua forza, dall'alto. È la mano di Dio, salda sulla pietra, confermata dalla mano dell'uomo, che ha squadrato nei secoli più duri i blocchi per erigere la Sacra di San Michele.

Più in là, sul fondale del gran teatro, tenta la stoccata più audace la punta del Rocciamelone, dove Bonifacio Rotario di Asti portò il suo trittico, un giorno del 1358, e diede inizio alla storia dell'alpinismo.

Riccardo Moncalvo guarda quelle luci, (subdole? minacciose?) che oscurano il mondo e trascinano verso il cielo; scatta, contro tutte le regole, la sua fotografia; e ci dà, nella sua essenza ultima, il paesaggio della nostra valle; di creste, di cime, di ombre, di fuoco.

GIORGIO CALCAGNO, giornalista professionista dal 1956, è stato a lungo responsabile dell'inserto «Società & Cultura" del quotidiano "La Stampa". Appassionato di montagna, ha più volte collaborato con il Museo, redigendo articoli e saggi per la collana dei "Cahiers".