

QUANDO, SUL FINIRE DEL 1925, Carlo Moncalvo rilevò la Ditta Ed. Bosio di Torino, presso la quale da più di quindici anni lavorava come capo operatore, trasformandola nel suo *Atelier di Fotografia artistica ed industriale* aperto in uno scantinato di via Fabro 6 — dove il figlio Riccardo farà le sue prime prove per accoglierne un decennio più tardi l'impegnativa eredità — la Fotografia stava per celebrare il suo primo secolo di vita.

Data infatti ufficialmente del 1826 la prima vera fotografia, ottenuta da Nicéphore Niépce che s'era servito di una lastra di peltro e di una camera oscura costruita dall'ottico parigino Charles Chevalier, la prima macchina fotografica realizzata con criteri professionalistici.

Nel dare avvio alla sua nuova attività, con una circolare destinata alla potenziale clientela — e oggi giustamente conservata come cimelio di famiglia — Moncalvo padre assicurava « una esecuzione scrupolosamente perfetta e sollecita », promettendo, in un neretto, sviluppo e stampa « consegnati entro le 24 ore ». Ed era un'affermazione di efficienza tutta subalpina da parte di chi non mancava poi di sapere come fosse del pari importante il tener d'occhio la comparsa di nuovi materiali e d'ogni innovazione, sia nei mezzi sia nei procedimenti tecnici; sicché fin dal 1929, ad esempio, il laboratorio Moncalvo adottava la prima smaltatrice a piastre cromate.

Questa la scuola alla quale cresce Riccardo Moncalvo — nato a Torino nel 1915 — pronto anche a superare il maestro cui lo lega il tradizionale sentimento filiale, fatto di affetto e di rispetto insieme; un rispetto che in quegli anni non consente ancora il confronto delle idee tra due generazioni, né una vera autonomia di esperienze.

Così di fronte al padre, convinto assertore dei negativi su lastra, il diciottenne Riccardo — che fin dal '30 ha segnato al suo attivo i primi riconoscimenti per l'attività di fotografo — ottiene di nascosto un ingrandimento 18x24 da una pellicola Leica, realizzato per mezzo di un « lanternone » 50x60, attraverso una serie di stanze.

In tal modo, tuttavia, il Laboratorio Fotografico Moncalvo sarà tra i primi in Italia, e il primo a Torino, ad adottare il piccolo formato, richiamando clienti da ogni parte, anche dall'estero, forte delle modernissime sue attrezzature Leitz, ma potendo soprattutto contare su una esperienza nei nuovi processi che gli si può già riconoscere come una vera e propria specializzazione.

Bisogna dire che tutto questo — come più tardi l'introduzione del « colore » — comportava allora un impegno di pionieri, anche se l'epoca eroica della fotografia era ormai lontana, insieme alle clamorose avversioni e agli atteggiamenti ironici che nel secolo scorso avevano, per esempio, suggerito a Ingres l'idea di organizzare una sorta di sindacato contro la fotografia. Da parte sua Baudelaire non esitava a definirla « serva delle altre arti », nel momento stesso in cui il suo ritratto, ad opera di Etienne Carjat, ne avrebbe potuto provare, con una personalissima capacità di penetrazione psicologica, l'autonomia espressiva, su un piano di valori assoluti che riaffermavano la portata estetica di questo nuovo mezzo di interpretazione visiva e giustificava l'appassionato interesse dei suoi primi cultori, tra i quali non si può non ricordare Nadar. Anch'egli era tra l'altro autore di una serie di prestigiosi ritratti in cui i soggetti sono veramente presenti nelle immagini che ce ne ha lasciato, cominciando da quella dell'amico Daumier che del suo attaccamento alla fotografia s'era pur beffato rappresentandolo, in una ormai celebre litografia, mentre riprendeva la città dall'alto di un pallone aerostatico, con una didascalia che dice: « Nadar che innalza la fotografia all'altezza dell'Arte ».

Ancor oggi accade, tuttavia, di sentir negare alla fotografia — considerata non più che una meccanica riproduzione della realtà visiva — quel carattere interpretativo proprio d'ogni espressione d'arte e capace di rispondere alla sensibilità di un determinato autore di cui manifesta la personalità e alla temperie culturale e sociale del momento storico di cui anche queste immagini, viceversa, recano immancabilmente il riflesso, non meno che un dipinto o una scultura.

Nessun dubbio, dunque; la Fotografia è un'arte a sé, con propri caratteri e proprie possibilità di strutturazione linguistica. Avrebbe quindi sbagliato — come ben presto ci si avvide — chi avesse creduto di poter ottenere una

... per esser valida  
un'immagine dev'essere utile.

E. STEICHEN, fotografo (1965)

fotografia « artistica » col semplice mimare gli effetti di un pittoricismo cui già allora, da decenni, la pittura stessa aveva rinunciato nelle sue più vive esperienze.

Per essere se stessa, in altri termini, la fotografia non avrebbe potuto che puntare sui procedimenti tipici del suo fare, con una particolare valorizzazione dei suoi stessi elementi: punto di vista, taglio, inquadratura, scatto al momento giusto sì da cogliere l'istante o il calcolato tempo di posa ove questo rivelasse la sua maggiore idoneità; e ancora scelta di adeguate lunghezze focali e di diaframmi appropriati, cui si sarebbero potuti di volta in volta aggiungere i più diversi « accorgimenti »: dal movimento del soggetto o dell'apparecchio ai trattamenti del negativo nello sviluppo e dei positivi nella stampa, con tutta quella organizzazione dello spazio, del tempo e delle luci che di ogni immagine fotografica costituiscono la base; anche quando, come doveva accadere più tardi, nell'esimersi dal ritrarre la realtà, sia pure soltanto nei suoi nessi strutturali o in qualche suo particolare, l'operatore avrebbe mirato alla realizzazione di pure essenze figurali, valide infine come composizioni astratte, d'un astratto-concreto che ribadisce il valore d'una forma significativa per il suo esclusivo contenuto estetico.

Ma fin da principio, a caratterizzare la fotografia era la presenza dell'otturatore col suo potere di dosare il tempo in cui l'oggetto-soggetto è visibile nella sua esposizione, avendo la luce come agente rivelatore. Di qui anche la possibilità di una vera e propria scansione del movimento attraverso il tempo, nella consequenziale successione di immagini, ognuna delle quali con una propria, autonoma, validità.

Ed è questa capacità risolutiva dell'otturatore a consentire all'operatore interventi che hanno del creativo, riuscendo in sostanza a rivelare qualcosa che « prima » non si sarebbe saputo come cogliere.

Ciò che l'immagine fissata attraverso l'obiettivo ci dà, è un evento altrimenti ignorato nella sua concretezza; può dirsi già vivo, viceversa, nell'intuizione dell'operatore che nell'attimo in cui preme sul bottone di scatto, non opera alla cieca, ma tiene pur conto dei dati percepiti dal suo occhio, e dalla mente, e passati attraverso il filtro d'una intelligente intenzionalità creativa, nella quale naturalmente confluiscono fattori anche diversi come il gusto e la cultura, oltretutto i sentimenti stessi di chi sta dietro la macchina fotografica.

L'obiettivo con tutti i macchinismi da cui è servito, appare allora lo strumento di una « resa » oggettiva, sì, ma in grado di riflettere una interpretazione visiva nella quale le qualità tecniche del fotografo professionista si sommano con le intuizioni, più impegnate che propriamente disinteressate, del cosiddetto « amatore », i cui intenti espressivi possono spaziare dal « documento » all'immagine dettata da una pura ricerca di valori estetici, dalla denuncia sociale e dal reportage, a quella permeata dal sentimento del suo autore.

Ma proprio verso gli anni Trenta, quando Riccardo Moncalvo s'affaccia al mondo della fotografia, può dirsi in corso una sorta di reazione contro il sentimentalismo, il romanticismo e il pittoresco, contro gli effettismi d'un ritratto adulatorio e le mistificazioni in genere. Fin dal '22 quasi reagendo alle stesse ricerche estetiche condotte nell'ambito della Bauhaus, il tedesco Albert Renger-Patzsch trasferiva nelle sue fotografie, con primi piani di oggetti naturali e non, le aspirazioni dei pittori che avevano aderito al movimento della *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività). « Lasciamo l'arte agli artisti — egli aveva scritto — e, mediante la fotografia, cerchiamo di creare immagini che abbiano un valore di per sé, in virtù della loro intrinseca qualità, senza andare a prendere prestiti all'arte », ch'erano conclusioni già largamente condivise tra i fotografi di professione per i quali il soggetto che cercavano nella realtà lasciava in effetti alle sole cartoline illustrate ogni effetto di convenzionale bellezza, per essere piuttosto in grado, come aveva scritto William Blake,

*Di vedere il mondo in un granello di sabbia  
e un paradiso in un fiore selvatico.*

Il fotografo, insomma, aveva ormai imparato a vedere fotograficamente, con un atteggiamento che non gli è soltanto congeniale, ma del tutto naturale,

da quando l'uso della pellicola in rullo (prodotta fin dal 1888 e resa ininfiammabile verso il 1930 con i prodotti all'acetato di cellulosa) e soprattutto la diffusione del piccolo formato con ottica intercambiabile si può dire abbiano favorito il delinearci in lui di una vera e propria *forma mentis*.

Nella tempestiva sua predilezione per questo tipo di macchina fotografica che gli consente inquadrature dirette e l'utilizzazione pressoché integrale del fotogramma con un minimo intervento in laboratorio, Riccardo Moncalvo rivela già il ritratto morale del fotografo del suo tempo che tende a costruire l'immagine con una sincerità che esclude l'artificio, per rispondere se mai agli slanci di una fantasia portata ad operare sotto la suggestione dei « dati » più semplici e naturali, tra i quali la presenza, palese o nascosta, dell'uomo è quasi sempre offerta, nei suoi lavori, come « misura di tutte le cose ».

\* \* \*

Tale appare la solitaria figura della *Vedova* (1936) con la quale s'apre la serie di riproduzioni scelte per illustrare in questo libro « la fotografia di Riccardo Moncalvo »: un'immagine scura proiettata sul paesaggio dominato dalla grande nube luminescente; tali le ombre d'una cordata pronta ad ogni passo a perdersi *Nella tempesta* (1937); inghiottita in quel nulla che già l'avvolge.

In quello stesso periodo, tuttavia, Moncalvo non manca di accostarsi direttamente all'uomo; ritraendolo nelle sequenze della *Fiera* (1937): isolato o in gruppi, in primo piano, con gli animali, e nella piccola folla che sullo sfondo chiude coerentemente la scena nella sua compiutezza.

Ma il comporsi di ogni elemento di queste fotografie rivela come a contare per lui non sia stato questo o quel particolare, il posarsi della luce su di un volto o il modo con cui la resa d'un certo drappoggio assume valore plastico, ma l'insieme, il suo costituirsi come fatto, documento, e già come racconto; ogni figura resa nei suoi valori di personaggio.

Da un taglio più accostato che rivela un già diverso interesse, nasce il coevo fotogramma del *Bovaro alla fiera*: nel quale con crudezza veristica il Moncalvo conta ad una ad una le rughe che segnano il collo del contadino, mentre contrappone la resa d'un ruvido panno scuro al lucente riflesso d'una catena che gli passa sulla spalla. L'uomo di Moncalvo non appare mai, tuttavia, il protagonista-dominatore della natura. Ne fa parte, semplicemente; così tra le nebbie di un *Autunno* (1938) o sotto una *Bufera di neve* (1946), come nell'angolo di un intricato *Grafismo nevoso* (1947), in *Ritorno a quattro* (1938); su una strada di campagna *Verso casa* (1938) o nel controluce d'un *Vespere* (1936) alla guida d'un aratro; in un'immagine che si direbbe fuori del tempo, tanto appare remota ed attuale insieme, sebbene un nuovo titolo, *Profili di un tempo*, voglia quasi porre l'accento su un mondo che rimane chiuso in se stesso. È vero che Moncalvo si concede a volte un primo, o primissimo, piano: soprattutto nei volti di bambini — *Lo sbadiglio* (1946), *Etna chiama* (1948) — ma si tratta di immagini che cercano sempre nella forma la loro giustificazione, al di là dei loro stessi valori espressivi.

Singolare è piuttosto il modo con cui egli rende il valore materico degli elementi compositivi e non soltanto quando l'esemplare messa a fuoco rende il diverso tipo di pelo di un animale, caratterizzandolo nella sua particolare *texture*, ma — come in *Sguardo furtivo* (1937) — fin dalla scelta del soggetto (in quel caso un tratto del portone in legno borchiato con chiavistello in ferro battuto e spioncino cui s'affaccia un volto femminile), con una precisa selettività rispetto alla natura delle cose che entrano nella fotografia attraverso la marcata timbratura dei toni e il controllatissimo valore offerto dalla luce. E tuttavia il senso dell'immagine è nella relazione-opposizione tra il fermo *design* della « cosa » — un oggetto che in se stesso sembra aver cristallizzato un tempo lontanissimo — e ciò che di vivo balena anche soltanto nello sguardo d'una donna.

C'è spesso nelle fotografie di Moncalvo anche un significato emblematico che, a seconda dei tempi, può risolversi nell'a solo notturno de *Il campanile nella valle* (1937) la cui luce si perde nel vasto buio che l'attornia, come nella perentoria inquadratura di *Terra madre* (1970) in cui spinge contro il cielo la bianca mole squadrata d'una antica masseria e, all'estremo opposto, un albero

tutto solo piantato sul limite di quel mare di zolle riarse proprio della campagna pugliese. Due esempi anche per sottolineare come le immagini di Moncalvo risultino ben « datate » al di fuori del loro valore documentale, dallo sviluppo d'una ricerca stilistica che reca nella propria declinazione formale il diverso « Stimmung » del tempo.

Fin dal 1938, ad esempio, Moncalvo incomincia a fissare nelle sue pellicole certi profondi scorci prospettici, in composizioni dove la natura sembra trovare in sé la purezza d'una visione astratta. Il fedele riporto della realtà non s'appaga qui di esiti già scontati nella fotografia tradizionale, ma tende a ricaricarsi di un'attualità espressiva alimentata dal rinnovamento del gusto sino a scoprire come Moncalvo non sia sfuggito alle suggestioni d'una cultura figurale in divenire, disponendosi ad accoglierne soprattutto i suggerimenti formali attraverso i diversi fattori fotografici o « fotemi ».

Egli può, allora, partire dal greto d'un semplice corso d'acqua dove una sottile lingua di ghiaia si allarga occupando l'intero primo piano, per comprendere l'orizzonte, in una prospettiva segnata dal duplice solco lasciatovi dalle ruote d'un carro, mentre spinge la figurina d'un *Pescatore* (1938), ridotta ad una piccola sigla umana, quasi al margine dell'immagine, dove può offrirle (e giustificare) un titolo senza intaccarne l'essenza figurale, che è dell'insieme allo stesso modo con cui il ciclista di *Asfalto* (1947) non fa che rafforzare la pura espressività fotografica d'una realtà colta nella più squisita concretezza dei suoi valori formali.

Che proprio da questi Moncalvo sia, almeno di quando in quando, attratto lo dimostra l'organizzazione dell'immagine cui in *Forme* (1957) ha ricondotto il motivo che la natura gli aveva offerto, con una nevicata in Val Gardena, e che non poteva esaurirsi in un curioso e casuale accostamento di forme messo in evidenza dall'isolamento del particolare usato come fattore fotografico, sino a favorirne una non univoca (e quindi equivoca) lettura, in chi s'affidasse soltanto al polivalente gioco formale reso possibile da una *texture* priva d'un riferimento che in qualche modo possa definirne figuramente la materia, restando incerta persino l'alternativa tra organico e inorganico.

Va pur detto come l'estrema confidenza con la macchina e i suoi dispositivi potesse comportare, per il professionista-Moncalvo, un rischio anche maggiore di cedere a certe lusinghe manieristiche in fotografie impeccabili — una per tutte, *Il boccio* (a colori 1970) — ma dove si fa troppo esiguo quel segno di vita vera che ne avrebbe esorcizzato i manieristici compiacimenti. Può trattarsi talora d'una inequivocabile « datazione » di superati fattori di gusto — *Quando Berta filava* (1938), *Barocco* (1948), *Ritorno dalla pesca* (1957), *Finestra sul mondo* (1960) — che in *La fume* (1957) appaiono invece riscattati dall'occhio analitico del Moncalvo-amatore che ha saputo ricrearne il motivo per quanto fosse tra i più abusati.

Determinante, in casi come questi, è sempre l'originalità di fondo dell'operatore; un'originalità che, ad esempio, sottende già *Le ombre* (1938) con un motivo grafico che, prospetticamente, concorre a sottolineare il puntuale collocarsi d'un lontano episodio figurato, così essenziale per il meditato equilibrio con cui l'immagine viene impaginata.

Più ancora, tuttavia, questa creativa disposizione si palesa nella gustosa ricerca di ritmi e di motivi strutturali anche iterativi che emerge, in epoche diverse, lungo un filo che passa da *Binari* (1936) e da *Coppi ad essiccare* (1938) a *Reti* (1946) a *Ritmi di larici* (1947) — in cui la « tessitura » figurale s'affida alla naturalistica disposizione degli alberi e delle loro ombre sul fondo nevoso — per manifestarsi poi in composizioni modernamente ancor più caratterizzate, come *Impalcature* (1948), *Nasce la volta* (1948), *Lamiere* (1955), *Volute d'acciaio* (1965) e *Piume di metallo* (1965), nelle quali tuttavia s'annida ad ogni « scatto » un pericolo di « salonismo » che serpeggiava già, peraltro, tra i fumi di *Nelle ferriere* (1946) e nel tradizionale naturalismo di *Neve incombente* (1948) e di *Piccoli amici* (1949), mentre la lucida tensione formale (un po' retorica, se si vuole) de *La Prora* (1937) non faceva che esaltare nel taglio ardito i caratteri di un'immagine non lontana, in effetti, da quella di *Gomene* (1935) dove tuttavia più diretta si fa la suggestione d'una verità umana, che Moncalvo sapeva benissimo come cogliere, anche in un *Appunto di*

*Paese* (1937) bastandogli fissare tre scure sagome umane che in una nebbiosa mattina di novembre attraversavano un solitario angolo d'una città di provincia.

A dire le finissime qualità d'interpretazione offerte dall'opera di Riccardo Moncalvo, bastino qui tre sole delle sue fotografie in bianco e nero: *Pioggia e sole* (1937) per ricchezza e perfezione di passaggi chiaroscurali, ma non meno per la significativa *texture* che la sostiene tutta; *Nel crepaccio* (1950) per la stupenda tensione capace di coinvolgere lo spettatore, dandogli la sensazione di sprofondare in quell'algido gorgo di ghiaccio che nasce, come sempre, senza particolari accorgimenti tecnici, « soltanto » da un preciso proposito di verità (rinnovando in questo particolare settore, della fotografia di montagna, un atteggiamento di intelligente riverenza per il « motivo » ch'era già stato di Vittorio Sella — il fotografo biellese — che fin dal '79 s'era imposto, ventenne, all'attenzione del più qualificato mondo internazionale della fotografia con immagini d'una perfezione tecnica riconosciuta « unica ») — e *Mattino freddo* (1955) che sembra cogliere il senso, tutto esistenziale, di quegli edifici isolati nel brumoso mattino urbano, al pari dei loro abitanti, malati di incomunicabilità.

Fin dall'inizio degli « anni cinquanta » Moncalvo s'era volto al colore, subito intendendo anche il carattere di una tecnica che giustamente doveva apparirgli diversa dal bianco e nero. Se qui ad avere importanza, col nesso figurale della composizione, era soprattutto la calibrata distribuzione degli elementi in luce rispetto a quelli lasciati in ombra, nella fotografia a colori i valori cromatici non erano intesi tanto come fattore che avrebbe potuto assicurare all'immagine una maggiore veridicità, quanto come elemento che al fotografo avrebbe consentito di operare con un più largo margine di fantasia, dal momento che l'uso del colore, in senso creativo, diviene ben presto più importante della fedeltà dell'immagine alla realtà stessa da cui muove.

Moncalvo, che per certe sue soluzioni in questo campo può essere considerato anche un pioniere, ha saputo infatti valersene da maestro; come in quelle inquadrature di sabbie, spiagge e litorali — da *Spiaggia* (1956) a *Solitudine* (1959) e a *Marea bassa* (1962) — in cui sembra misurare l'infinito, con esiti di tale livello qualitativo da rendere difficile vedere in queste fotografie le immagini di autentico *reportage*, quali in effetti sono, insieme a *La vigna nuova* (1955) e a *Il muro* (1958). Si tratta, è vero, di opere nelle quali il fotografo rivela sino in fondo le sue intuizioni formali, lo fa però sempre nella esaltazione, piena, di un « dato » fotografico proprio della realtà. E a provarlo sono le immagini con la loro possibilità di contemplazione estetica del quotidiano offerto naturalmente soltanto *a posteriori*; subito « dopo », insomma, l'azione dell'operatore che, d'istinto, ne ha fissato un momento significativo e irripetibile, e non senza la propria partecipe interpretazione di uomo.

Non bisogna dimenticare, infatti, che l'occhio della « camera » non è tanto costituito dal sistema di lenti di cui essa è dotata, ma sta piuttosto nell'occhio del fotografo che coglie, valuta e sceglie, in una immagine del vero, suggestiva, ma muta e inerte di fronte a chi non ne sappia intendere i possibili significati, e tuttavia pronta a trasferirsi meccanicamente nella camera oscura e ad impressionare la pellicola sensibile, con una serie di processi fisico-chimici che lasciano ancor largo margine alla personalità dell'operatore che rivela la sua autonomia e originalità già nel modo di accostarsi al soggetto-oggetto.

Basta a volte la scelta della luce — tenera, incisiva, diffusa, opaca, dura — per dare alla fotografia un esito diverso, ma sarà pur sempre il tempo di esposizione fissato di volta in volta a stabilirne la quantità ritenuta ottimale per il risultato, anche in relazione con la mobilità del soggetto, cosicché Moncalvo, che nella maggior parte dei casi usa il centesimo di secondo con diaframmi da 3,5 a 11, a seconda dell'intensità della luce, realizza alla perfezione *Motivo di danza* (1963) passando al millesimo di secondo per fissare sulla pellicola l'attimo in cui la figura si libra a mezz'aria, restandovi come immobile sul suo fermo sfondo di cielo.

Talora, però, è l'imprevedibile ad insinuarsi nella fotografia. Si veda *Il vento* (1960) ripresa da un treno in corsa, con il paesaggio « mosso » e l'uomo, invece, ben fermo e perfettamente a fuoco, al centro del fotogramma, « ri-

sparmiato » da una casuale, ma felice angolazione oltreché dal movimento a tendina dell'otturatore.

Questo è probabilmente uno dei casi limite, capace tuttavia di illustrare molto bene il concetto di irripetibilità che è nel negativo di ogni fotografia: una « partitura » — com'è stato definito da Ansel Adams, grande « stampatore » oltreché grande fotografo che alla stampa rivendica tuttavia il ruolo, e il valore finale, delle « esecuzioni ».

Anche Moncalvo, naturalmente, cura di persona la stampa delle sue fotografie. E lo fa con la sapienza che gli viene da una ormai lunga esperienza professionale, ma lasciando sempre spazio non diciamo all'improvvisazione, ma ad una varietà di soluzioni che implicano scelte ogni volta dovute ad un occhio sempre vigile al pari dell'intelligenza, ch'è poi la dote di leggere ogni immagine latente anche alla luce della fantasia, testimoniando nella ricchezza dei risultati quella di un temperamento che non teme di tradire la coerenza del suo modo di essere fotografo e di sentire la fotografia.

Se così non fosse non si comprenderebbero certi sostanziali ritorni tematici che l'opera di Moncalvo offre, anche a distanza di anni e sotto la spinta di motivi diversi, come avviene con *Giochi in seminario* (1932) e *Convegno sulla neve* (1938) con i loro « ominj » in ordine sparso, chiamati a stabilire una sorta di rapporto tra una presenza elementare, finita, in cui l'uomo appare una specie di monade vivente, e lo spazio senza confini in cui si trova collocato.

Nonostante certe apparenze e certe idee tuttora correnti, ma da considerarsi non più che pregiudizi, ecco quindi come nella vastissima produzione, diciamo pure « amatoriale », di Riccardo Moncalvo — di cui questo libro vuole offrire non più che una scelta di esempi, tra i più emblematici dei suoi — possa vedersi la prova testimoniale di come la fotografia riesca a fare tutto, meno che « doppiare » il semblante d'una persona o l'immagine di un luogo come quella di qualsiasi altro soggetto si sia trovato davanti al suo obiettivo. E come questa — la fotografia — alla fine ne risulti sì una raffigurazione, ma rielaborata attraverso l'inconfondibile linguaggio che l'autore s'è formato, offrendone una realtà diversa da quella dalla quale era mosso: una realtà « altra », qual è propria di ogni autentica creazione d'arte.

ANGELO DRAGONE