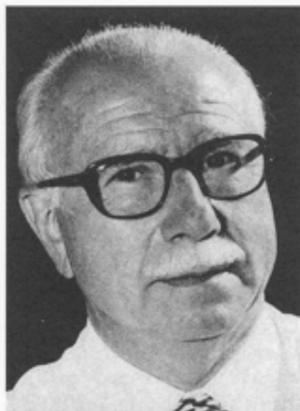


Riccardo Moncalvo nasce a Torino nel 1915. Figlio d'arte si appassiona giovanissimo alla professione del padre, titolare di un rinomato laboratorio che ha ormai cinquant'anni di vita. Alla serietà e meticolosità professionale acquisita dal padre, Riccardo Moncalvo unisce uno spirito di «amatore» nella migliore accezione del termine che lo porta, oltre a sviluppare la sua attività in senso professionale, a vivere intensamente la fotografia come linguaggio e come forma d'arte. A quindici anni partecipa con successo alla prima mostra fotografica, poi è un susseguirsi continuo di accettazioni, segnalazioni e premi raccolti nei più importanti saloni fotografici, nazionali e esteri.



RICCARDO MONCALVO VISTO DA:

Il profano

LA FOTOGRAFIA rimane per me un mistero sconcertante, un complesso di inferiorità. Non mettetemi in mano un apparecchio fotografico, anche dei più semplici, perché subito mi sembra di essere nella cabina di pilotaggio di un aereo supersonico e di doverlo far decollare senza aver la più pallida idea di leve, manometri e pulsanti. Naturalmente, della fotografia so quasi tutto, in teoria, e potrei parlare decorosamente di collodio e di nitrato, di Nièpce e di Daguerre, di filtri e di esposimetri. Ma al momento buono confondo il diaframma con la messa a fuoco, i centesimi di secondo coi metri, premo sempre lo scatto al momento meno opportuno. Insomma, ho rinunciato.

Tutto cominciò da ragazzo, quando mio padre comprò da qualche rovecchi un'antidiluviana macchina stereoscopica. Non fosse finita, durante la guerra, fra le macerie, potrei ora regalarla a qualche museo. Aveva l'otturazione a tendina, due tappi tenuti a giusta distanza da un cordino per riparare gli obiettivi affiancati, tanti astucci di latta brunita col coperchio scorrevole quante erano le lastre sensibili che si volevano impressionare. Forniva — quando poteva — due fotografie gemelle, quasi identiche a mio avviso (ma lo tenevo per me ad evitare rimbrotti da figlio ingrato e immaturo), che si rimiravano poi infilate in una scatola dal fondo di vetro smerigliato e munita di binocolo.

Dico quando poteva, perché dalle guarnizioni di velluto un po' spelacchiato entravano di tanto in tanto sciabolate oblique di luce, oppure le immagini apparivano fioche, entro una nebbiolina grigia, così che anche le riprese eseguite sotto il solleone di luglio sembravano scattate a febbraio sotto una cappa di nuvole. Fu quella iniziazione sbagliata a fare di me un profano, costretto a limitare i propri contatti con la fotografia al formato tessera per il passaporto.

Per analizzare e «godere» la rassegna delle fotografie di un esperto di prodigiosa bravura, come Moncalvo, questo del non capire nulla di tecnica è il punto di partenza ideale, anzi una condizione preliminare esclusiva. In genere, le mostre fotografiche sono assassinate dalle giurie, composte da fotografi amatori capaci di decifrare ogni finezza tecnica, ogni più sottile espediente: cose che stanno a monte dell'opera fotografica come presupposti necessari e perciò irrilevanti. Nessuno si sognerebbe di far giudicare la pittura dai fabbricanti di colori o di pennelli. La conseguenza più macroscopica di questa di-

storsione sta nella pretesa che una bella fotografia, una fotografia da premio, debba essere « animata », quasi che la presenza del personaggio umano ancora documenti la bravura — oggi persino ovvia — della ripresa di un soggetto in rapido movimento, o serva a materializzare in espressioni o mimiche le suggestioni psicologiche dell'insieme (quelle, per contro, che lo spettatore deve rivivere in sé, senza bisogno di suggeritori o di mediatori). Ciò non vuol dire — com'è ovvio — che non si debba fotografare l'uomo, ma solo che esso è un soggetto come tutti gli altri, e non il pizzico di sale che insaporisce tutte le vivande.

Nell'offrire un'antologia, che abbraccia un quarantennio di operosità infaticabile e rigorosa, Moncalvo non si è sottratto ai confronti nel tempo, perché non solo consente ma provoca la delineazione, da parte dello spettatore attento, di un ampio arco evolutivo. Può farlo senza rischi, perché sa di essere in crescendo.

Certe serie più antiche sottolineano una sensibilità romantica fin troppo scoperta: colpiscono i cieli alti, mossi, corsi da nuvole irrequiete (*Vedova* e *Profili di un tempo* del 1936, *Nella tormenta* del '37, *Salgono le nubi* del '38, *Bufera di neve* del '46, *L'ostacolo* del '50, ma ancora *Bisquit*, che è del 1975), o la solennità arborea sentita (1938) come forza drammatica della natura, si tratti de *Il pino*, che si torce potente fra macigni e nuvole spesse, o dei fitti tronchi di *Tempo d'autunno*, svettanti nella nebbia amica secondo linee di giovane forza. Ed è presente anche il motivo rurale e populista della vita degli umili, riscattato dai toni dimessi dell'antica pazienza laboriosa: una serie anche troppo fitta, che comunque si esaurisce nel '47 con *Langaroli al mercato* e *Nel cantiere*.

Dove Moncalvo ricerca un linguaggio suo è là dove avvicina l'obbiettivo alle singole cose, le isola, le investe di una insospettata evidenza, le fa parlare il loro linguaggio segreto. Già nel *Bovaro alla fiera* (1937) l'uomo non è che il supporto occasionale, quasi superfluo, della catena che porta in spalla: graffianti uncini, lucore di duri arabeschi, simboli di servitù crudele.

L'alta probità professionale della fotografia industriale conduce Moncalvo a « leggere » la concretezza delle cose, la loro simmetria ripetitiva, mineralogica. La realtà si scompone in astratte geometrie, si tratti di intrichi di rotaie come in *Sigle d'acciaio* e in *Binari* (1936), o del sartiame di *Tra randa e fiocco* (1938), o della maglia fitta di *Reti* (1946) tese ad asciugare, o dei ghirigori serpentini dei cordami di *Gomene* (1935) e di *La fune* (1957), dei tubi di *Serpe d'acqua* (1939). Altre volte l'oggetto si esprime come forma plastica essenziale, nuda proiezione tridimensionale dissociata da ogni pratica destinazione, come ne *La prora* (1937) o in *Verso la luce* (1974), tunnel fantascientifico, forse l'esofago della balena di Giona. Certi moduli ricorrenti, ossessivi, sono esasperati dalla lucentezza del metallo; i profili taglienti si riproducono in sequenze astratte (*Volute d'acciaio*, *Piume di metallo*, 1965); l'argilla stessa si metallizza (*Coppi ad essiccare*, 1938); la chiodatura di un portale (*Sguardo furtivo*, 1937) esprime questa forza glaciale inespugnabile. Se quello sguardo furtivo non ci fosse, se si potesse chiudere lo sportellino su quella inutile faccia melensa, la fotografia sarebbe perfetta nella sua nuda eloquenza.

Ma proprio *Serpe d'acqua*, che pure è fra le immagini meno suggestive della raccolta, assume un'importanza storica rilevante nella « storia » intima della sensibilità di Moncalvo. Basta spostare l'attenzione, dagli scuri avvolgimenti e dalle chiazze d'acqua, al fondo, al continuo e compatto tessuto delle piastrelle, che è il soggetto vero. L'obbiettivo spietato coglie qui per la prima volta l'ossessione delle cose morte, indefinitamente eguali, la realtà come perpetua monotonia ripetitiva, fatta di reticoli omologhi come quelli dei cristalli. Per questo è dura, alienante. Dal mosaico di lastroni di pietra del selciato di *Pioggia e sole* (1937) ai gradini di *Scalinata* (1940), dalle delicate pezzature quasi monocrome del manto stradale di *Asfalto* (1947) all'impenetrabile selva di sostegni di *Impalcature* e alla trama di cemento in bianco e nero, quasi un disegno giapponese all'inchiostro di china, di *Nasce la volta* (entrambe del '48),

dalla scacchiera candida del *Bucato* (1952) steso sulla grossa rena scura alla *Passeggiata nel ghiacciaio* (1956), tutta sottesa da una fitta striatura calligrafica di crepe sottili, fino al reticolo capillare di ferri d'armamento del superbo *Lavoro dell'uomo* (1965), Moncalvo, affascinato dalle cadenze periodiche, smaterializza le cose e fotografa l'ossessione.

Anche la natura vivente, domata dal lavoro dell'uomo, si arrende alla geometria, diventa modulare come una scacchiera: vedute come *Ritmi di larici*, *Sul velluto dei prati* (1947), *La vigna nuova* (1955), esprimono questa resa del vitalismo spontaneo al freddo ordine della ragione. Persino i rosei arabeschi arborescenti dei *Peschi in fiore* (1955) assumono cadenze uniformi, ordinamento seriale, escono dalla botanica per assumere l'aspetto solo vagamente dendriforme, l'efflorescenza fittizia di certi sali minerali.

L'evasione, l'unica salvezza possibile, è nella solitudine, in una natura povera ma intatta, desertica, avara di attrattive vistose. Greti ghiaiosi solcati da aride carrarecce (*Il pescatore*, 1938), le sterili dune di *Marea bassa* (1962), i sospesi silenzi tra sabbie e acque della *Spiaggia* (1956) o della *Vela nera* (1962): immagini d'ignota purezza, e precaria per giunta, insidiata di continuo. Si legga l'apologo trasparente della neve soffice e immacolata (*Dune di neve*, 1940; *Neve incumbente*, 1948), che la presenza dell'uomo subito profana con il suo calpestio per trasformarla in un grigiastro liquame (*Le orme*, 1937; *Neve sulla via*, 1939; *Grafismo nevoso*, 1947). Anche per questo tramite si riconferma il carattere fastidioso e gratuito della presenza dell'uomo, la sua sostanziale estraneità alle cose. Semmai solo gli omettini in distanza, tutti neri come formiche (*Giochi in seminario*, 1932; *Convegno sulla neve*, 1938), riescono divertenti come ingenue pittografie, scritte infantili da non decifrare. Ma i bambini in genere, le spose in bianco, le vecchiette, riescono insopportabili.

Anche la purezza della neve è illusoria, se l'uomo la contempla con il suo sguardo vizioso. Se fossi un pretore moralista, sequestrerei *Forme* (1957), neve intatta che il calore del suolo sta lentamente sciogliendo in sinuosità pornografiche compenstrate d'una lascivia così morbida, che sicuramente offende il comune senso del pudore.

Anche nell'impiego del colore Moncalvo è maestro: ci sono pezzi di alta bravura cromatica (*Abbandonato*, 1955; *Fantasia*, 1968), in cui l'immagine scomposta dal movimento ha impressionismi da macchiaiolo, simultaneità futuriste. La tavolozza va dal forte contrasto cromatico sulle due tonalità calde complementari di *Rosso e blu* (1955), che sarebbe spettacoloso — a mio dimesso avviso — senza la presenza distraente della bambina con la scopa, fino ai toni spenti de *Il muro* (1958) con la sua stratificazione gessosa di tinte a calce che imbrattano di chiazze la parete, quasi allegoria della stupidità inconcludente e pasticciona. Ma il « pezzo » più ricco di stimoli culturali è *Piccolo solitario* (1956): un grumo di case del Sud nell'affocata pausa della contr'ora, povertà e allegri colori, masse corpose nel sole, degne di un Carrà cubista, come lo è lo spoglio edificio abbacinante che sovrasta le scure zolle di *Terra madre* (1970). Anche in *Piccolo solitario* il « piccolo » è di troppo, benché si tratti di un buffo e simpatico bambino: un pittore non ce l'avrebbe messo di certo. Come convincere i fotografi a rifuggire dai bambini come da una frana?

Dell'arte di Moncalvo l'ultima fotografia (*Mattino freddo*, 1955) è quasi un compendio e un momento alto e felice: la nebbia mattutina, il sole che a sprazzi trapela, gli scuri tetti delle nostre povere case tutte eguali (anche qui un reticolo monotono, senza fine!), e un po' di fumo che sfiata dai comignoli. Se ne respira un senso di risveglio nel tepore, l'alitare di semplici affetti, la dimessa speranza nel giorno nuovo che nasce, nel lavoro che riprende, nel perpetuarsi dell'umile vita quotidiana. Non ci sono immagini umane in questa fotografia, ma in essa si respira, come non mai commossa e vicina, la vitale presenza dell'uomo.

LUIGI FIRPO