



eikonocity

Publisher: FeDOA Press- Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II
Registered in Italy

Publication details, including instructions for authors and subscription information:
<http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity/index>

Uno sguardo sull'Irpinia. L'Archivio Matania e le stereoscopie di primo Novecento del fondo Pretti

Gaia Salvatori

Università degli studi Suor Orsola Benincasa

To cite this article: Salvatori, G. (2023). *Uno sguardo sull'Irpinia. L'Archivio Matania e le stereoscopie di primo Novecento del fondo Pretti*: Eikonocity, 2023, anno VIII, n. 2, 23-39, DOI: 110.6092/2499-1422/10239

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6092/2499-1422/10239>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

Uno sguardo sull'Irpinia. L'Archivio Matania e le stereoscopie di primo Novecento del fondo Pretti

Gaia Salvatori

Università degli studi Suor Orsola Benincasa

Abstract

Per un fotografo dilettante e viaggiatore come Pier Luigi Pretti (1868-1934) cogliere il paesaggio irpino con l'obiettivo fotografico binoculare è stato un modo suggestivo di concentrare e, al tempo stesso, allargare lo sguardo. Le sue fotografie tridimensionali conferiscono alla campagna l'analoga vivacità dei centri abitati e dei tanti luoghi da lui visitati in più di un ventennio. In questo contributo si analizza solo un tassello della sua vasta produzione conservata nell'archivio Matania in Napoli.

A look to Irpinia. The Matania Archives and the early 20th century stereoscopies of the Pretti Collection

Pier Luigi Pretti (1868-1934), an amateur photographer and traveler, used a binocular photographic lens to capture the Irpinia landscape, which enabled him to concentrate and expand his visual perspective. His three-dimensional photographs bring the countryside to life, evoking the same sense of liveliness found in inhabited centers and locations he visited over a period of twenty years. This analysis focuses on a portion of Pretti's extensive body of work, which is preserved in the Matania archive in Naples.

Keywords: Fotografia, paesaggio, archivi fotografici.

Photography, landscape, photo archives.

Professoressa presso l'Università della Campania Luigi Vanvitelli fino al 2021, insegna Storia dell'arte contemporanea all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Si occupa di storia della critica d'arte, fotografia, illustrazione e arti applicate, storia della scultura monumentale e arte pubblica.

Author: gaia.salvatori@fastwebnet.it

Received July 27, 2023; accepted October 4, 2023

1 | Introduzione

L'archivio a cui appartiene un fondo documentale può essere l'opportuno punto di partenza per ricavare delle chiavi di lettura per le diverse parti di cui è costituito.

Prendiamo le mosse, dunque, da un insieme complesso come l'archivio Matania, risultato della stratificazione di più generazioni di artisti, illustratori e fotografi attivi in Italia e all'estero dal 1880 fino alla Seconda guerra mondiale, di cui il fondo fotografico oggetto d'analisi fa parte.

La spinta accumulativa, da cui l'archivio Matania si è generato, proveniva da esigenze di mestiere, quello dell'illustrazione per la stampa periodica e per l'editoria a cui la maggior parte dei protagonisti di questa storia appartenevano. Si trattava di artisti che tendevano ad accorparsi i materiali documentali e fotografici di cui avevano bisogno per macro e micro-temi, motivati da praticità di studio e consultazione quotidiana.

Il fondo di lastre stereoscopiche del fotografo dilettante e viaggiatore Pier Luigi Pretti (1868-1934), risulta autonomo da questa logica accumulativa, e tuttavia, legato all'archivio Matania per vincolo familiare, è entrato a far parte di un contesto altamente caratterizzato, fin quasi ad assimilarsi a esso. La suggestione della contaminazione del fondo fotografico in oggetto con il resto dell'archivio di cui è parte integrante, mi ha suggerito un'analoga interpretazione dello stesso per temi. D'altra parte, il fondo Pretti è costituito da migliaia di lastre che sono state a loro volta, dalla metà degli anni Trenta del Novecento, oggetto di studio e consultazione per diversi artisti, Matania e non solo.

La seguente suddivisione in paragrafi del testo riflette il criterio adottato, partendo dal paesaggio come macro-tema che ne contiene al suo interno molti altri.

2 | Distanze e confini dello sguardo stereoscopico

La fotografia tridimensionale delle città e del loro ambiente – fra esterni e interni – così come dei paesaggi attraversati e vissuti, avvicina sia l'occhio del fotografo che quello dell'osservatore a una realtà multiforme e misteriosa in cui ci si può calare grazie alla distanza ravvicinata e alla percezione dello spessore fra le cose e le persone nello spazio.

La qualità e le caratteristiche dei luoghi sia urbani che rurali risultano così emergere sulle lastre con un effetto di realtà che va oltre il valore documentaristico e induce l'osservatore a sperimentare più punti di vista e più dimensioni sensoriali.

Può un tale dispositivo ottico, quindi, influire sulla percezione della realtà fotografata? La risposta sarebbe possibile solo se si potesse ricostruire, o meglio simulare, l'esperienza vissuta dal fotografo nell'operare con la macchina binoculare e se, al contempo, l'osservatore avesse l'opportunità di fruire delle immagini risultanti con l'apposito strumento, lo stereoscopio, analogamente dotato di lenti che permettono la visione tridimensionale. La stereoscopia è, infatti, un'esperienza visiva più legata alla corporeità rispetto alla fotografia piana; un'esperienza, inoltre, imprescindibile dalla durata stessa della percezione [Crary 2013, 123-128]. Se, quindi, come è stato sostenuto, lo stereoscopio apre allo sguardo «uno spazio sostanzialmente disunito, un aggregato di elementi disgiunti» producendo così un «effetto percettivo fatto di un patchwork di intensità differenti, di rilievi e di profondità che si compenetrano all'interno di una stessa immagine» [Crary 2013, 130-131], anche la percezione del paesaggio, attraverso questo dispositivo, ne risulterà condizionata.

L'impressione di forte rilievo data dalle due fotografie affiancate, riprese simultaneamente secondo angolazioni leggermente diverse, offre l'opportunità di «uno spettacolo smaterializzato» caratterizzato da «una sorta di immersione potente» [Fiorentino 2014, 14, 23] che rasenta la tangibilità delle cose, delle persone, come degli ambienti e dei paesaggi.

Non c'è dubbio che la fotografia stereoscopica, alla ricerca di un «surplus di realismo» [D'Autilia 2012, 136] sin dalla metà dell'Ottocento, fosse diventata un mezzo, soprattutto per i dilettanti, come si poteva leggere su *Il Corriere Fotografico* nel 1912 [Pecci 1912, 9], per «vedere ciò che vedemmo in natura, rievocare le sensazioni che provammo innanzi a un oggetto, respirare l'aria che lo avvolgeva» [D'Autilia 2012, 136].

Con tali potenzialità e consapevolezza del mezzo utilizzato, certamente anche Pier Luigi Pretti si avvicinò alla realtà che scelse di fotografare: in città, come in campagna, in interni come in esterni. Al di là del mito del *Grand Tour* e non ancora nel pieno del turismo di massa, Pretti fu attirato a fotografare sempre un «paese reale» e non paesaggi «incorniciati come cartoline» [Di Mauro 1982, 388]. Non dovendo incrociare, infatti, il gusto del pubblico acquirente di riproduzioni da souvenir, poteva concedersi il lusso di affondare il suo sguardo in un paesaggio geografico, urbano e naturale senza condizionamenti, anche se necessariamente erede dei «complessi intrecci» fra storia e immagine di cui fu permeata la cultura visiva a cavallo fra Ottocento e Novecento [Fusco 1982]. Anche i luoghi fotografati da Pretti sembrano così la «configurazione fisica, geografica, topografica e topologica della mentalità» con cui sono stati guardati [de Seta 1982, XXXII]. Il tassello ritagliato per l'oggetto in questione, concentrato sull'Irpinia, quindi, si dovrebbe leggere in questa chiave e, certamente, nel più ampio contesto della vasta produzione del fotografo. Proviamo allora a individuare distanze e confini del suo sguardo stereoscopico limitatamente a un unico brano del suo percorso di vita, quello che lo ha legato a Nusco e all'Irpinia, almeno nei primi quindici anni del Novecento.

L'interessamento particolare di Pier Luigi Pretti per Nusco derivò probabilmente dall'avere

possedimenti terrieri, ancora, tuttavia, da accertare, e sicuramente da amicizie, come si evince da alcune fotografie in cui compaiono notabili del paese come D'Aversa e Sagliocco, membri di famiglie residenti in palazzi nobiliari ancora esistenti.

Fotografa dunque Nusco dall'interno dei suoi vicoli e nei suoi slarghi vissuti, come dall'esterno del centro abitato; il paese diventa, anche, il binocolo con cui guardare ai territori limitrofi, come Cascano che, da qualche promontorio si apre allo sguardo. Castelfranci, Montella, Sant'Angelo dei Lombardi, oltre a piccole altre frazioni, come Serro dei Galli, Pezze, si avvicinano e si allontanano nel visore stereoscopico, a fianco a torrenti e valloni, raramente privi di presenze vitali. Nello stereoscopio si misura la distanza rispetto all'oggetto che ha attirato l'attenzione del fotografo, in alcuni casi filtrata da particolari condizioni atmosferiche, pioggia, neve, nebbia, tempo oscuro. Ma a prevalere sono le vedute a volo d'uccello, ampie e di largo respiro, rinvigorite dalla ricerca di primi piani ben evidenziati per esaltare la tridimensionalità.

La visione stereoscopica non è incline alla descrizione analitica degli elementi fotografati, quanto piuttosto all'effetto d'insieme. Lo sguardo sull'Irpinia di Pier Luigi Pretti si nutre, tuttavia, di entrambi gli aspetti. Si articola, in effetti, in un'esperienza di contaminazioni e convenienze che esaltano tanto dettagli che atmosfere, tra il paesaggio e la vita pastorale, campi e paesi.

3 | L'archivio Matania e il fondo Pretti

La memoria storica di tre generazioni di artisti si può concentrare in un unico e inestricabile archivio solo quando precise esigenze artistiche e professionali portano ad accumulare nel tempo materiali e documentazioni funzionali a uno scopo.

Gran parte delle opere e dei documenti relativi all'attività dei pittori Eduardo Matania (Napoli 1847-1927), Alberto Della Valle (Napoli 1851-1928), Fortunino Matania (Napoli 1881-Londra 1963), Ugo Matania (Napoli 1888-1979) sono conservati in una casa-studio a Napoli ancora aperta alla produzione artistica contemporanea e dal 1979 Associazione culturale [Salvatori 2011]. Oltre a dipinti, tavole illustrate, fotografie, disegni e schizzi, in alcuni ambienti di una villa settecentesca si conservano ancora arredi, calchi, attrezzature, libri, giornali, riviste, manifesti che, insieme a lettere e cartoline illustrate, rivelano l'inclinazione alla conservazione della memoria, particolarmente spiccata in artisti dediti per professione alla documentazione pittorica della storia, dell'attualità, del costume.

Attraverso la collezione, la cui consistenza archivistica rimane ancora da approfondire, si può tentare di ripercorrere molta storia dell'illustrazione e della fotografia dalla metà dell'Ottocento al Novecento di una Napoli in stretto contatto con altre città d'Italia e del mondo, proprio sul filo della produzione e circolazione delle immagini nel settore della stampa illustrata.

Per realizzare le pagine illustrate si raccoglievano, infatti, fonti di ogni natura messe insieme, a mano a mano, in un archivio ispirato alla logica dell'assemblaggio di modelli a fini documentaristici e, quindi, non alla collezione completa della stampa, quanto piuttosto alla varietà di spunti e riferimenti che essa poteva fornire.

Dentro ogni cartella si nasconde, così, molto più della somma dei singoli documenti conservati e possono schiudersi, se non ci si lascia tentare da un intento semplicemente ordinatorio, molti tasselli storici e percorsi per sfidare l'inerzia del passato ed aprire la strada alla decifrazione delle memorie.

Tra i fondi fotografici custoditi in archivio, come il fondo Della Valle e il fondo delle agenzie internazionali di stampa fra le due guerre, il fondo Pretti si distingue per una sua specifica autonomia, data dalle peculiarità di tale corpus, interamente costituito da lastre stereoscopiche dal

medesimo formato e di un unico autore, oltre che dalla storia particolare che lo lega al resto della collezione.

L'agiato medico e fotografo di notevole provenienza, Pier Luigi Pretti, nato a Pau in Aquitania nel 1868 e morto a Napoli nel 1934, ebbe una lunga relazione, sfociata poi in matrimonio nel 1930, con la sorella di Ugo Matania, Anita; a seguito di ciò il fondo fotografico di lastre stereoscopiche da lui prodotte nel corso dei primi vent'anni del XX secolo è entrato a far parte dell'archivio Matania.

Le immagini rappresentano ambienti e persone, attività e mestieri, musei e monumenti, città e paesaggi sia italiani, che europei e di altri paesi del mondo da lui visitati nel corso di una vita scervra da problemi economici, grazie alla cospicua eredità avuta dal padre naturale, il re del Portogallo Luigi I di Braganza, e, dunque, quasi interamente dedicata a viaggiare e a documentare intensi frammenti di vita [Salvatori 2014].

4 | Photoreportage rurali

Le stereoscopie di Pretti del territorio irpino esplorano i paesaggi non come genere ma come «modi di pensare e vedere il reale» [de Seta 1982, XXXII] dove luoghi e persone esprimono spazi vissuti e rendono quasi tangibili delle esistenze reali. Nel paesaggio, dunque, il fotografo sembra muoversi con disinvoltura, come mosso da una confidenza con i luoghi e, probabilmente, da una sorta di pragmatismo mitteleuropeo a cui era sicuramente debitore per formazione: nato in Francia, aveva condotto i suoi studi in Germania. Nelle sue fotografie si legge, infatti, l'inclinazione ad uno sguardo nitido e senza infingimenti sulla realtà, aperto alle contaminazioni e alla convivenza di differenze, sollecitato sembrerebbe da una ricerca di contiguità fra mondi diversi: mondo aristocratico rurale, borghesia notevole e contado. Tale approccio mi sembra accostabile all'attenzione prematuramente antropologica di Francesco Paolo Michetti o Luciano

Fig. 1: Pier Luigi Pretti, *Confine tra il tenimento di Nusco e quello di Montella*, lastra stereoscopica, primi anni del XX secolo, Napoli, Archivio Matania.





Musco

1900



Ferro
di
galli.
Capanna
di
contadino.

Musco

63



Morpurgo [Bertelli 1979, 102-108, 121-122] e simile allo sguardo signorile di altri fotografi amatoriali d'inizio secolo, come Francesco Saverio Nesci e Giuseppe Palmieri, ad esempio, testimoni di luoghi, persone e attività lavorative relative a tenimenti nel Mezzogiorno d'Italia, che sembrano «gettare un inedito ponte fra contesti culturali apparentemente disomogenei e discontinui, ossia fra sguardo aristocratico cittadino e sguardo dell'aristocrazia terriera del Mezzogiorno» [Miraglia 1988, 23].

Una foto di gruppo di contadini/pastori e signori insieme in posa in un momento di sosta durante una battuta di caccia o un sopralluogo al «confine fra tenimento di Nusco e tenimento di Montella», sembra una marcata testimonianza di tale ipotesi di lettura (fig. 1). Quasi già un photoreportage [D'Autilia 2012, 149] di piglio giornalistico, alla stregua di un taccuino di viaggio che non esclude, però, anche la composizione artistica dell'inquadratura: non sempre prioritaria, tuttavia, a vantaggio della sorpresa dell'istantanea.

Una vera composizione, ad esempio, è la lastra in cui due dei tre amici che lo accompagnano fra le terre irpine, identificati come gli avvocati Nuzzolo e Salvatore e l'ingegner Gualtieri, incorniciano letteralmente una porzione di paesaggio avvalendosi di un arco creato naturalmente da una crepa di un rudere in piena campagna. Così, un'altra composizione è senz'altro la lastra in cui in primo piano sono i tre amici, seduti ai piedi del monumento nella piazza di Nusco, dietro i quali si inquadrano, sullo sfondo, altrettanti paesani, evidentemente incuriositi dall'obiettivo (fig. 2). È come se la stereoscopia, permettendo la percezione simultanea di piani diversi, facilitasse anche la convivenza di situazioni diverse, e quindi anche il contatto diretto con luoghi, cose e persone: come quando, davanti ad una capanna di contadino il fotografo stesso, con la macchina fotografica a tracolla, affida lo scatto ad altri mentre uno degli amici si lascia inquadrare in posa (fig. 3). Il paesaggio irpino abbraccia poi momenti occasionali, tanto efficaci da sembrare quasi costruiti, come la scenografia, nel cono visivo del monumento a Sant'Amato, con i paesani in conversazione e il gruppo dei maialini allattanti, o ancora fra un maiale, in primo piano

Fig. 2: (pagina precedente) Pier Luigi Pretti, *Nusco 1900*, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

Fig.3: (pagina precedente) Pier Luigi Pretti, *Serro dei Galli. Capanna di contadino. Nusco 1900*, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

Fig.4: Pier Luigi Pretti, *Nusco maggio 1904*, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.



rispetto a un ampio paesaggio, e un cittadino borghese, alle sue spalle (fig. 4). Questi si appresta ad allontanarsi camminando in diagonale, sempre più ai margini dell'inquadratura fin quasi a scomparire: esempio di uno dei fatidici «sguardi incidentali» [Fiorentino 2014, 31] in cui la stereoscopia sorprende lo sguardo.

5 | Il lavoro nei campi e lungo i corsi d'acqua

Nelle fotografie di Pier Luigi Pretti la parte più pregnante della vita rurale emerge negli scatti riservati al lavoro nei campi e alle attività ai margini di fiumi e torrenti. In entrambi i casi, momenti consecutivi di fasi ed esempi del lavoro, a volte in rapida successione, documentano l'interesse antropologico e sociale del fotografo verso quella parte di umanità, rurale e contadina, all'inizio del Novecento, sicuramente ancora non sufficientemente documentata in Italia dalla fotografia [D'Autilia 2012, 139]. Lavoro maschile e femminile, sembrerebbe interpretato con pari dignità, quando lo sguardo del fotografo incrocia quello del contadino e della contadina che smettono per un istante di zappare la terra, interrotti dalla presenza della macchina fotografica (fig. 5). Un lavoro certamente non praticabile senza l'apporto degli animali, buoi che trascinano l'aratro o che trasferiscono pietre e materiali fin nel centro abitato, ma certamente caratterizzato dalla sistematica presenza femminile, soprattutto nei lavaggi dei panni alla fonte (fig. 6) o sul fiume (fig. 7), di ceste ricolme di prodotti del raccolto e di fascine, alla stregua di una dignitosa processione (fig. 8).

All'obiettivo di Pretti non era sfuggita, poi, la stessa dignità e forza espressiva di queste contadine colte in città, sedute ai margini delle strade a vendere i prodotti della terra, come la *Venditrice di gramigna* fotografata in piazza Dante a Napoli il 24 settembre del 1914 (fig. 9).

Trapela da tutte queste immagini un orgoglio affine alla pittura e alla scultura verista, come quella fotografata e molto amata dallo stesso Pretti nelle numerose esposizioni da lui visitate e

Fig. 5: Pier Luigi Pretti, *Serra dei Galli [contadini al lavoro]*, lastra stereoscopica, primi anni del XX secolo, Napoli, Archivio Matania.





Fig. 6: Pier Luigi Pretti, *Nusco. Lavandaie alla fonte*, lastra stereoscopica, primi anni del XX secolo, Napoli, Archivio Matania.



Fig. 7: Pier Luigi Pretti, *[Tre portatrici d'acqua]*, lastra stereoscopica, maggio 1904, Napoli, Archivio Matania.



Fig. 8: Pier Luigi Pretti, *Portatrici di fascine Nusco*, lastra stereoscopica, primi anni del XX secolo, Napoli, Archivio Matania.



Fig. 9: Pier Luigi Pretti, *Venditrice di gramigna. Piazza Dante Napoli*, 24 settembre 1914, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.



Fig. 10: Pier Luigi Pretti, *De Luca Luigi. Sotto il sole* [Mostra Nazionale di Belle Arti, Milano 1906], lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

documentate con l'apparecchio stereoscopico. Valga ad esempio la scultura intitolata *Sotto il sole* di Luigi De Luca, che con l'aiuto della storica dell'arte Isabella Valente ho potuto riconoscere come la *Mietitrice* del 1906 esposta alla Mostra Nazionale di Belle Arti di Milano [Giannelli 1916, 559; Giglio 1924, 10], fotografata da Pretti, in primo piano, al centro della sala d'arte meridionale, allestita in occasione dell'apertura del Sempione (fig. 10). Fotografia dal vero e fotografia di scultura sembrano, in sostanza, parlare lo stesso linguaggio, espressione di una sensibilità preta di umanità e ispirata, molto presumibilmente anche in Pretti, a quella «nuova bellezza» [Valente 2014, 39 segg.] che nella cultura di fine secolo aveva aiutato ad elevare a simbolo di armonia persino la durezza del lavoro.

6 | Vita sociale e aggregazioni

La costante e quasi avida tensione riconoscibile nelle fotografie di Pretti verso la realtà quotidiana, nei suoi vari aspetti, trova un altro importante momento di empatica corrispondenza nelle diverse immagini che riservò a Nusco per processioni nuziali e religiose, per convivialità legate a festeggiamenti in occasione di sposalizi, come per cerimonie in onore di santi patroni e vescovi. In feste di nozze, che fotografa in più occasioni, l'autore coglie l'unicità del momento con i paesani ben vestiti, accanto agli sposi, e i bambini in festa ruzzolanti intorno al corteo nuziale (fig. 11). Una vivacità e un fremito suscitato dall'evento che la stereoscopia restituisce insieme a «l'aria che lo avvolge», come si poteva leggere sul citato «Il Corriere Fotografico», finanche nei primi piani, come nel *Pranzo di nozze* a Nusco, a cui il fotografo pare come se avesse personalmente partecipato.

In tali sequenze cariche di partecipazione si riconosce un desiderio di documentazione non lontano da quello coltivato nelle fotografie di un artista pressoché coevo al nostro, come Francesco Paolo Michetti (1851-1929) che, pur nell'intento di usare il mezzo in termini prevalentemente

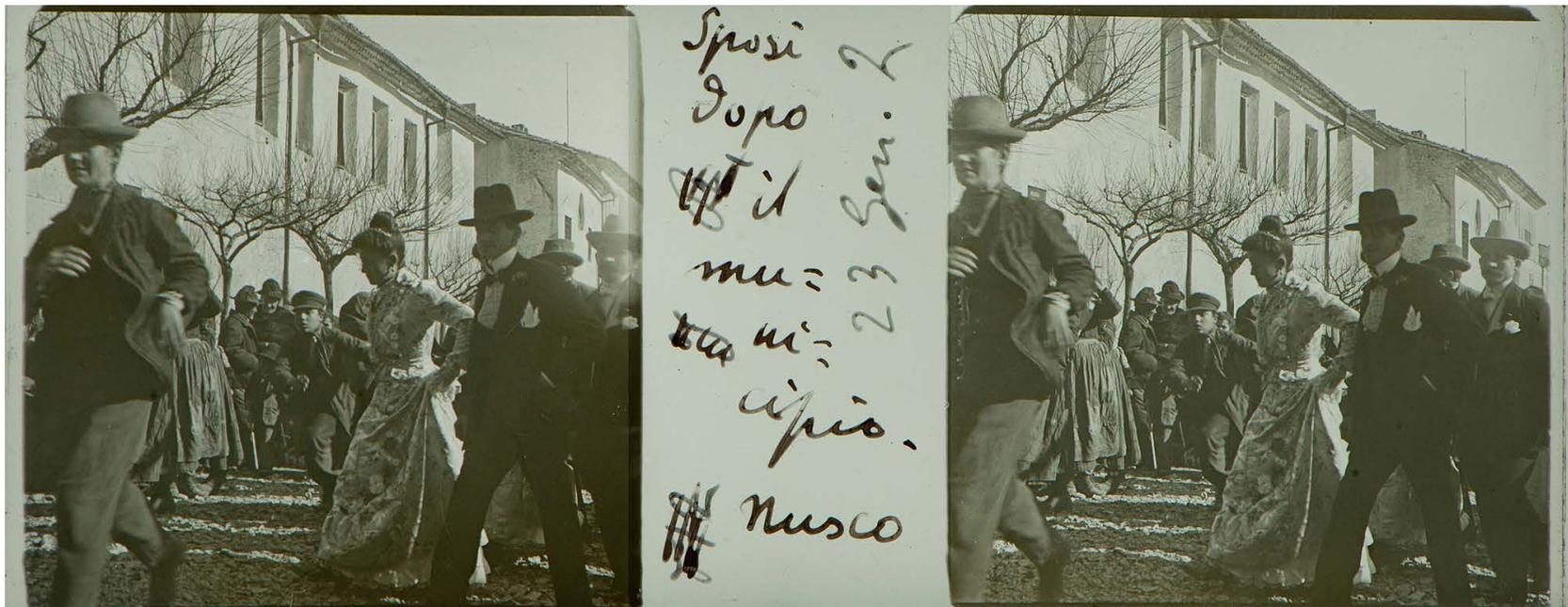


Fig. 11: Pier Luigi Pretti, *Sposi dopo il Municipio, Nusco, 23 gennaio 1902*, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

sussidiari alla pittura, realizzò immagini esplorative di aspetti palpitanti della cultura folklorica abruzzese che sono di per sé anche esteticamente altamente apprezzabili [Miraglia 1988, 38-39; Lombardi Satriani 1999, 69]. L'essere studiato non solo per la sua produzione pittorica, ma anche l'essere annoverato nella «galleria di grandi fotografi» degli ultimi decenni dell'Ottocento [Lombardi Satriani 1999, 70] ci consente di azzardare il confronto delle lastre di Pretti con tale illustre precedente, soprattutto laddove si guardi alla sequenza delle processioni di donne e uomini in paese e in campagna – quelle di Michetti, anche foto stereoscopiche, risalgono al 1894-95 – [Miraglia 1999, 30-31] con tagli obliqui e traiettorie che calamitano gli sguardi verso l'obiettivo. Oltre ai pellegrini ritornanti da Manfredonia nel 1904, fotografati da Pretti in numerose sequenze e a varie distanze con spiccata curiosità umana e antropologica, nella produzione irpina del nostro risaltano le stereoscopie delle processioni del 28 maggio in onore di Sant'Amato, vescovo e patrono della cittadina.

Per le strade di Nusco vengono portati in processione la statua del santo e le reliquie, scortati da prelati, chierichetti, insieme alla banda e sostanzialmente da tutto il paese in festa con i bambini, che introducono una piccola e leggera nota scanzonata all'ordinato passaggio. Ma non è solo l'evento devozionale che attira l'attenzione del fotografo. Ci sono vari e significativi dettagli che costruiscono l'insieme: le donne affacciate ai balconi, i portoni signorili, i cumuli di terra di lavori in corso, i panni stesi su una ringhiera, le scritte sui muri. Una, in particolare, sembra capitata nella cornice dell'immagine a chiudere il cerchio di una narrazione che lega quasi a doppio filo devozione e politica. «Viva il vecchio depotato Luigi Napodano» si legge alle spalle del corteo con le reliquie (fig. 12): si inneggiava, con essa, a un politico irpino molto noto, aderente alla sinistra storica [Barra 1997], anziano ma ancora influente e presente sul territorio.

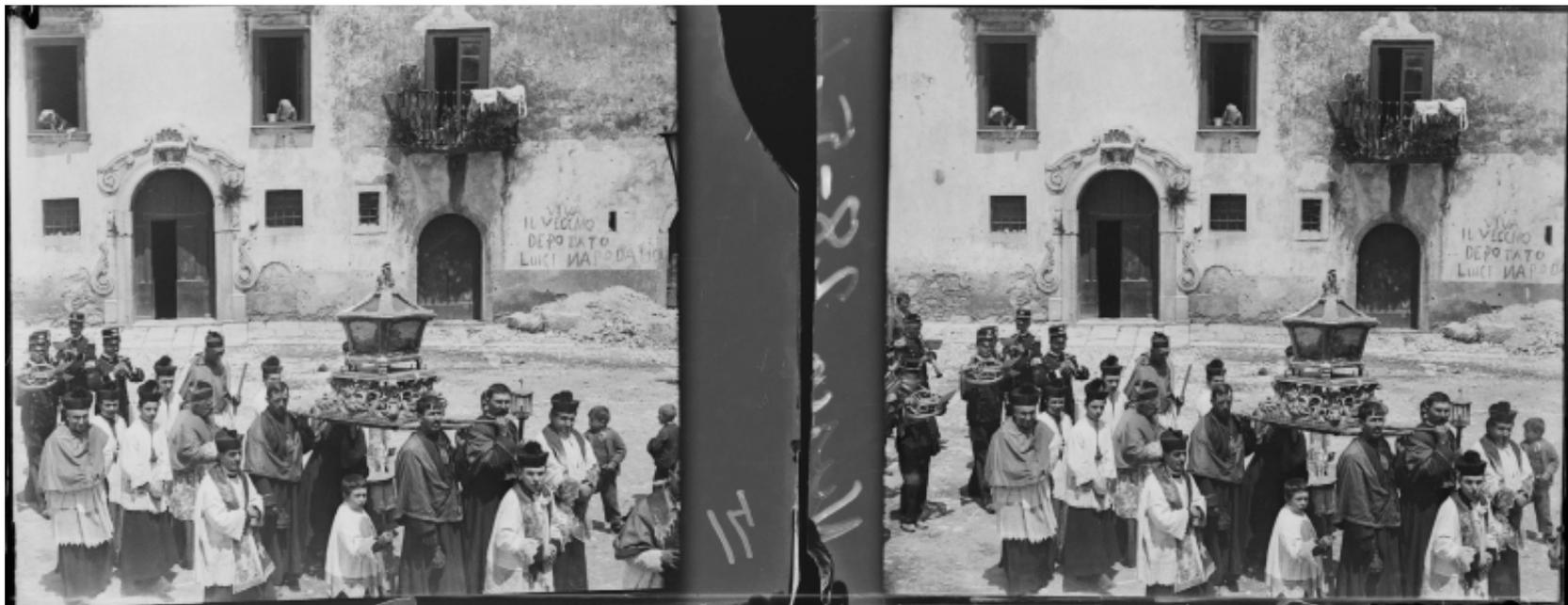


Fig. 12: Pier Luigi Pretti, [Procesione con le reliquie di Sant'Amato, Nusco], primi anni del XX secolo, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

7 | Vie e mezzi di comunicazione

Il viaggio che la stereoscopia permette, nel tempo come nello spazio, grazie al fatto che «la mente si fa strada nelle grandi profondità dell'immagine», come scrive Oliver Wendell Holmes nel 1859 [Fiorentino 2014, 57] presuppone una percorrenza, in primo luogo, fisica attraverso i territori che, all'epoca di Pretti frequentatore di Nusco, dal 1900 al 1914, si affidava, oltre che al calesse, anche già al treno a vapore [Viola 2016]. Pretti fotografa Nusco da lontano dalla strada che mena alla ferrovia e segue il treno che lo ha condotto nella campagna irpina, cogliendolo da varie angolazioni, come una presenza imprescindibile e attraente, al pari di altre forme di vita. La costruzione della linea Avellino-Rocchetta, inaugurata nel 1895 [Pane 2020, 63], solo pochi anni prima, dunque, dell'arrivo di Pretti, aveva introdotto una novità determinante per la vita dei paesi che attraversava, solcando il paesaggio all'insegna del progresso e della modernità.

Il treno, con il suo scenografico bianco sbuffo di vapore, è per Pretti come un compagno di viaggio: consente nuove prospettive e tagli inaspettati alle sue immagini, soprattutto quando lo adotta come punto di vista, evidente nella maggior parte delle fotografie realizzate dal treno in altri luoghi d'Italia e d'Europa. A Nusco e in Irpinia, però, Pretti guarda il treno dall'esterno, come un elemento, per quanto nuovo, ma compenetrato nel paesaggio.

Affascinato dalla modernità e dalla scienza, sicuramente sin dai suoi studi giovanili, Pretti vede il nuovo mezzo di trasporto meccanico come un prodigio che va incoraggiato a convivere con il passato e le sue preesistenze. Sembrano raccontarci ciò i diversi fotogrammi dedicati, appunto, al treno, e altrettanto le fotografie in cui l'inquadratura evidenzia il viadotto di pietra, inchiodato sull'ampio vallone d'Italia, e su cui sfreccia il treno fumante, insieme al gracile ponte di legno, leggermente più a valle. Entrambi sono ponti e vie di comunicazione, rappresentativi tuttavia di epoche e modi di vita diversi: sul ponte di legno Pretti fotografa il calesse, o carrozza postale, in un momento di sosta, con i suoi compagni di viaggio (fig. 13). Gli stessi, in un'altra immagine,



Fig. 13: Pier Luigi Pretti, [*Calesse sul ponte di legno*], primi anni del XX secolo, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

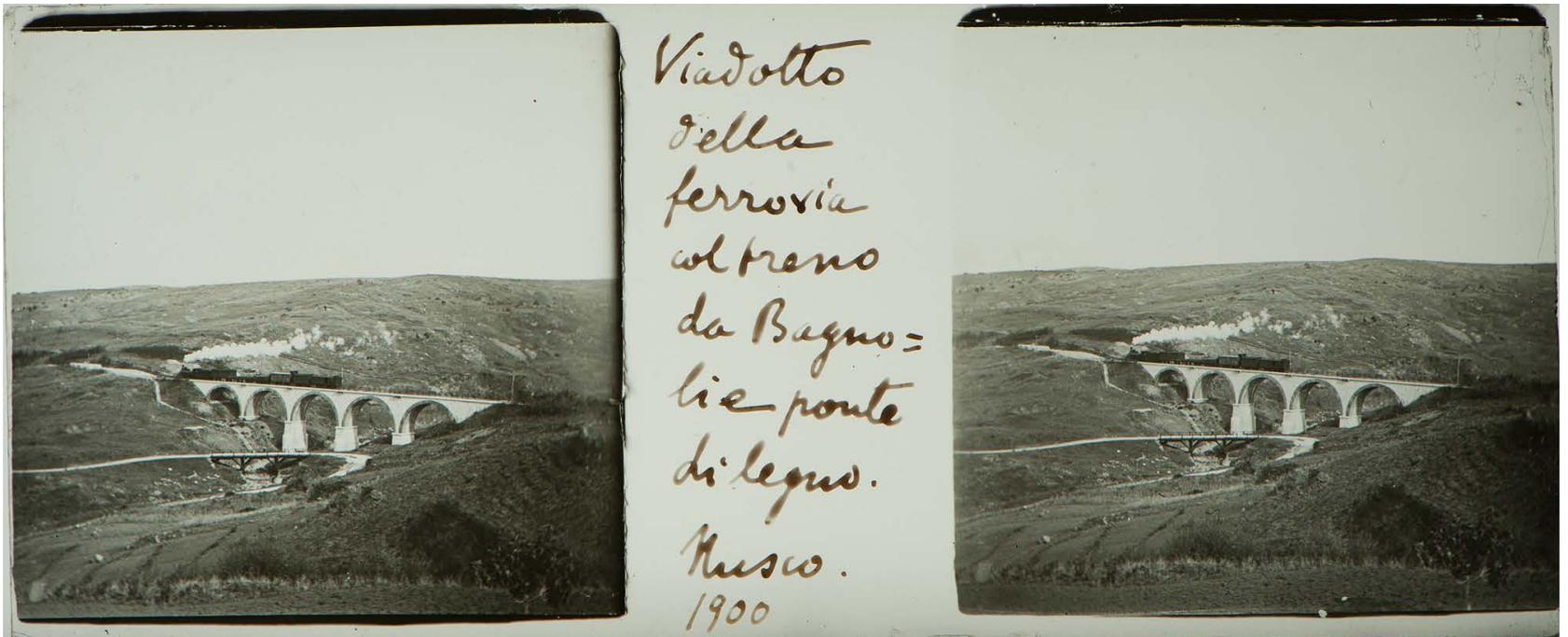


Fig. 14: Pier Luigi Pretti, *Viadotto della ferrovia col treno da Bagnoli e ponte di legno*, Nusco 1900, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.



Fig. 15: Pier Luigi Pretti, *Tunnel tra Bagnoli e Nusco*, primi anni del XX secolo, lastra stereoscopica, Napoli, Archivio Matania.

si affacciano attraversando a piedi il ponte e guardano verso il basso all'obiettivo del fotografo, incorniciati da un arco monumentale del ponte di pietra.

Quest'ultimo compare in più immagini, a diverse distanze dall'occhio del fotografo (fig. 14); vicino e lontano, dunque, fin quasi a ridursi a una piccola macchia chiara nell'ampiezza del paesaggio della valle del fiume Ofanto. Si sente tutta la sua presenza, poi, soprattutto laddove fa da sfondo alle figure dei suoi accompagnatori, cittadini insieme a pastori/cacciatori, esaltata dalla percezione della terza dimensione in cui il treno fumante e il bianco viadotto fungono quasi da apice di un cono visivo alla cui base le figure degli uomini sembrano in posa.

Il gusto e la percezione della profondità nonché la volontà di calibrare le distanze è evidente, infine, nelle sequenze di immagini del tunnel fra Bagnoli Irpino e Nusco (fig. 15), dove il fotografo si inoltra a cogliere luci ed ombre fino all'interno dell'arteria scavata nella roccia: un ulteriore prodigio del progresso tecnico e del lavoro umano, ancora una volta documentato da più punti di vista. Uno dei momenti più alti, sotto il profilo estetico, del viaggio stereoscopico a più tappe di Pier Luigi Pretti in esplorazione del paesaggio irpino.

8 | Conclusioni

Per quanto la stereoscopia come forma visiva sia stata spesso confusa con il fenomeno stesso della fotografia, l'acquisizione di essa come inseparabile dal dibattito dell'epoca intorno alla percezione dello spazio, le ha dato il giusto posto nel «processo di riorganizzazione del ruolo dell'osservatore» nel corso dell'Ottocento [Crary 2013, 123]. Lo strumento, lo stereoscopio, di cui ci si serviva, parte di un più ampio repertorio di possibilità offerte dalle sperimentazioni sui meccanismi della visione e dal progresso industriale [Bordini 1984], è stato definito «la forma più significativa di immaginario visivo nel corso del XIX secolo» [Crary 2013, 122]. Esso produceva, infatti, un'immagine virtuale in cui il dispositivo ha un ruolo determinante

[Gunning 2021, 8] imponendo all'osservatore, tuttavia, un impegno cognitivo di interpretazione del reale.

Leggere, pertanto, il paesaggio irpino con gli occhi delle stereoscopie di Pier Luigi Pretti non è, dunque, come sfogliare un album di famiglia con persone, luoghi e cose fermate in un mondo statico, ma apre a un guardare attraverso di esse. Ogni lastra è infatti un vetro trasparente che è anche una soglia fra l'occhio e la realtà fotografata, grazie all'illusione di rilievo e di profondità data dal dispositivo: un formato adatto a più generi, fra cui appunto la veduta purché riempita di elementi tangibili, vitali. La visione stereoscopica risulta, infatti, più efficace laddove lo sguardo si possa posare su persone o cose in primo piano rispetto a fondali anche ampi.

La fisionomia di un paesaggio, determinata dalle sue caratteristiche, siano esse fisiche, antropiche, biologiche o etniche, è imprescindibile dal modo in cui l'osservatore lo percepisce e lo vive. Nel caso di Pretti possiamo concludere che del paesaggio irpino ci ha saputo restituire non un paese «spettacolo» ma «reale» [Romano 1982, 268].

Mi sembra, infatti, che l'abolizione della visione frontale, propria della fotografia stereoscopica, abbia consentito, in particolare proprio alla fotografia di paesaggio, diverse e nuove prospettive in cui l'osservatore, anche attraverso «percorsi incostanti» [Crary 2013, 131] può diventare parte attiva, aperto persino a sorprendenti «sguardi incidentali» [Fiorentino 2014, 31]. Tutto ciò, evidentemente, grazie al primo responsabile di questo piccolo prodigio: il fotografo/autore che, con attenzione antropologica, ha affidato allo speciale dispositivo le tracce del suo viaggio, inteso, per l'Irpinia, come per gli altri luoghi da lui visitati e frequentati, non solo come esplorazione, ricerca o fuga ma anche come «incontro trasformatore» [Clifford 1999, 45].

Bibliografia

- BARRA, F. (1997). *Il Mezzogiorno dei notabili. Carteggi politici e familiari dei Molinari di Morra De Sanctis*, Avellino, Centri di Ricerca Guido D'Orso.
- BERTELLI, C. (1979). *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, in *Storia d'Italia. Annali. L'immagine fotografica 1845-1945*, a cura di C. Bertelli, G. Bollati, Torino, Einaudi, vol. 2, tomo I, pp. 57-198.
- BORDINI, S. (1984). *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina Edizioni.
- CLIFFORD, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge Ma. - London, Harvard University Press (trad. it. 1999. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri).
- CRARY, J. (1990). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Ma., Massachusetts Institute of Technology 1990 (trad. it 2013. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di L. Acquarelli, Torino, Einaudi).
- D'AUTILIA, G. (2012). *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi.
- DE SETA, C. (1982). *Presentazione*, in *Storia d'Italia. Annali Il Paesaggio*, Torino, Einaudi, vol. 5, pp. XXIII-XXXIII.
- DI MAURO, L. (1982). *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia. Annali. Il Paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, vol. 5, pp. 367-428.
- FIORENTINO, G. (2014). *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale. Con testi di Charles Baudelaire e Oliver Wendell Holmes*, Milano, Franco Angeli.
- FUSCO, M.A. (1982). *Il "luogo comune" paesaggistico nelle immagini di massa*, in *Storia d'Italia. Annali Il Paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, vol. 5, pp. 751-801.
- GIANNELLI, E. (1916). *Artisti napoletani viventi. Pittori, scultori ed architetti*, Napoli, Tipografia Melfi & Joele.
- GIGLIO, P. (1924). *I nostri contemporanei. Luigi de Luca*, Napoli, Stab. Tip. Elzevira.
- GUNNING, T. (2021). *3-D: Realist Illusion or Perception Confusion? The Technological Image as a Space for Play*, in «International Journal on Stereo & Immersive Media», vol. 5, n.1, pp.4-16.
- LOMBARDI SATRIANI, L.M. (1999). *La realtà e gli sguardi*, in *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 6 marzo-1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico 25 maggio-30 agosto 1999), Napoli, Electa, pp. 65-71.
- MIRAGLIA, M. (1988). *Lo sguardo signorile. Fotografi e fotografia amatoriale nella Calabria d'inizio secolo*, in *Sguardo e memoria. Alfonso Lombardi Satriani e la fotografia signorile nella Calabria del primo Novecento*, a cura di F. Faeta, M. Miraglia, Milano-Roma, Arnoldo Mondadori Editore - De Luca Edizioni d'Arte, pp. 19-26.
- MIRAGLIA, M. (1999). *Note all'archivio fotografico Michetti. Schede delle opere esposte*, in *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 6 marzo-1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico 25 maggio-30 agosto 1999), Napoli, Electa, pp. 19-64.
- PANE, A. (2020). *La prima ferrovia d'interesse culturale in Italia: storia, tutela e valorizzazione della linea Avellino Rocchetta*, in «Materiali e Strutture. Problemi di conservazione», n.s. IX, n.18, p. 63-86.
- PECCI, S. (1912). *Stereofotografia. Manuale tecnico-pratico*, in «Il Corriere Fotografico», p. 9.
- ROMANO, G. (1982). *Idea del paesaggio italiano*, in *Storia d'Italia. Annali Il Paesaggio*, a cura di C. de

Seta, Torino, Einaudi, vol. 5, pp. 265-269.

SALVATORI, G. (2011). *Matania*, Napoli, Grafica elettronica.

SALVATORI, G. (2014). *La città in 3D nella fotografia di Pier Luigi Pretti*, in *Intra ed Extra Moenia. Sguardi sulla città fra antico e moderno*, a cura di R. Cioffi, G. Pignatelli, Napoli, Giannini Editore, pp. 171-178.

VALENTE, I. (2014). *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra (Napoli, Complesso monumentale di S. Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-31 gennaio 2015) a cura di I. Valente, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi.

VIOLA, F. (2016). *Tracciati di ferro. L'architettura delle ferrovie e l'invenzione del paesaggio moderno*, Napoli, Clean.

