

Appunti di Chiara Ottaviano per approfondimenti sulle fonti iconografiche

[. Per un approfondimento sulla metodologia della ricerca storica in relazione alle fonti iconografiche testo di riferimento di Peter Burke, *Testimoni oculari - Il significato storico delle immagini*, Carocci Editore, Roma 2001 (e successive edizioni).

La questione delle immagini: il “vedere” e il “ragionare”

Molte idee, anche complesse, sono oggettivate, e dunque così comunicate, in immagini visive che risultano sovente più vivamente incise nella memoria di testi scritti o discorsi ascoltati.

Nella tradizione del dibattito culturale anche chi maggiormente ha insistito nell'attribuire alle immagini un alto valore conoscitivo, in alcuni casi anche superiore a quello dei testi scritti, ha sempre attribuito però a esse una valenza che aveva in qualche modo a che fare con forme di non razionalità del pensiero. Il “vedere” è stato di norma posto in una posizione distinta, quando non opposta, al “ragionare”.

Per citare fra gli esempi più famosi, sia per l'antichista Jakob Bachofen nell'Ottocento sia, nel Novecento, per il gruppo di Amburgo degli storici dell'arte, che in Aby Warburg avevano il loro principale esponente, le immagini erano ritenute più vicine alla capacità di imprimersi nella memoria in quanto più lontane dalle capacità interpretative della ragione e quindi più legate alle emozioni e all'inconscio¹. I simboli, come gli archetipi, rimandavano inoltre alla dimensione del profondo e del primitivo². In altre parole, immagini e simboli visivi erano supposti, più dei testi, d'ausilio per la trasmissione del patrimonio culturale, che non si realizzava solo nella continuità di una “formazione culturale, basata sulla tradizione” ma scendeva anche in “zone più profonde”³.

Oggi, a differenza che in passato e non solo da parte dei ricercatori dediti alla “cultura visiva” (questo il nome con cui sono stati introdotti in Italia i *visual studies*), si sostiene che nella nostra contemporaneità il “visuale” sia diventato il luogo dove maggiormente i significati vengono creati e dibattuti. Non più, dunque, la rappresentazione visiva come forma dell'irrazionale, dell'inconscio che inconsapevolmente emerge, né come una forma di comunicazione inferiore utile a diffondere presso

¹ cfr. Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (ed. orig. 1999), pp. 245 e ss

² Da tali considerazioni, come Aleida Assmann ha evidenziato in un affascinante ricognizione sul tema del ricordo nella tradizione soprattutto letteraria, nasceva un'attenzione per l'immagine come “il più importante mediatore dell'archiviazione culturale e come elemento portante della trasmissione”. *Ibidem* p.253

³ La lezione della scuola di Warburg, scontata ormai per gli storici dell'arte e soprattutto fra gli iconografi, indicando con tale termine quegli studiosi che invitano a “leggere” e non solo a guardare i dipinti enfatizzando il contenuto intellettuale delle opere d'arte, secondo l'opinione di Peter Burke ha poi avuto scarso seguito fra gli storici professionisti. Costoro sarebbero infatti più attenti ai testi, ai fatti economici e politici e non ai “livelli più profondi dell'esperienza che le immagini sondano”. Cfr. Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002 (ed.orig. 2001), p.12

il popolo idee che nella scrittura hanno la loro piena, originaria e più alta espressione, ma piuttosto come un punto centrale del confronto sulla conoscenza della realtà⁴.

Le affermazioni sostenute nell'ambito dei *visual culture studies*, comunque, pur considerate con sempre maggiore attenzione, non sono affatto luoghi comuni condivisi.

Ripercorrere, sia pure solo per cenni, alcuni dei momenti della discussione sulle immagini, che in pratica ha attraversato tutta la storia culturale dell'occidente credo possa fornire qualche spunto di riflessione su una questione più generale, solo a volte tematizzata ma sempre attuale: il conflitto, la negoziazione e il controllo su quello che per semplificare possiamo indicare come il mondo delle idee comuni.

Il mito della caverna nella *Repubblica* di Platone

Vale la pena partire da lontano e assumere come punto di avvio della ricognizione il mito della caverna che introduce il libro settimo della *Repubblica* di Platone, un riferimento divenuto ormai convenzionale per i frequenti rinvii a quel testo anche nella manualistica sulla comunicazione di massa e sulla cultura visiva. Quelle pagine, d'altra parte, costituiscono l'archetipo di controversie intellettuali riproposte, con ovvie variazioni ma con sorprendenti continuità, fino ai giorni nostri.

Secondo Platone nell'ideale repubblica il governo era retto dagli uomini della ragione, i filosofi, che per essere tali dovevano aver acquisito, attraverso una dura educazione iniziata in tenera età, il pieno uso della facoltà razionale distaccandosi in modo radicale dalle credenze e opinioni diffuse e dall'ingenua fiducia nelle testimonianze delle sensazioni. La vera conoscenza, che si opponeva all'illusoria credenza di potere conoscere tramite i sensi (soprattutto quello della vista), prescindeva dunque dall'inganno e dall'ambiguità dei sensi e quindi dalla materia. Nel racconto del mito della caverna gli uomini sono simili a quei prigionieri incatenati da sempre alle pareti di un antro che, dando le spalle all'ingresso e nell'impossibilità di guardarsi l'uno l'altro, possono solo vedere sulla parete posta loro di fronte ombre proiettate dal fuoco. Di quelle ombre, che provengono da statue portate a spalla, i prigionieri discutono, attribuendo a ciascuna di esse identità e personalità diversa, e si complimentano con coloro che sembrano aver raggiunto maggiore competenza nel distinguere un'ombra da un'altra e nel prevederne l'ordine di apparizione. Socrate suggerisce poi di immaginare che uno dei prigionieri venga liberato e che, dopo essersi con fatica abituato alla luce del sole e dopo aver acquisito conoscenza dell'effettiva realtà delle cose e, di conseguenza, consapevolezza dello stato di ignoranza e dell'inganno in cui era vissuto, fosse costretto a rientrare nella caverna con gli

⁴ cfr. Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visiva*, a cura di Anna Camaiti Hostert, Roma, Meltemi, 2002 (ed. orig. 1999), p.34. Secondo uno degli assunti, trasformato quasi in uno slogan dai cultori dei *visual culture studies*, "il mondo-come-testo è stato sostituito dal mondo-come-immagine" (*ibidem*, p.35)

antichi compagni di prigionia. I suoi occhi dovrebbero riabituarsi al buio, e quindi all'ignoranza, e i compagni lo irriderebbero.

Sciolta l'allegoria, da una parte ci sono i filosofi, la cui vita è dedicata all'addestramento alla razionalità e allo smascheramento delle false apparenze, capaci di una superiore conoscenza per avere rivolto ogni energia "alla verità e all'essere". A costoro dovrebbero spettare il governo della società e i massimi riconoscimenti da parte dei concittadini, ma più probabilmente il loro destino è di essere isolati e incompresi, non ascoltati, giacché non c'è interesse per loro da parte degli uomini incatenati, e forse anche affezionati alle loro catene e alle loro per quanto anguste sicurezze, per ciò che hanno da rivelare i filosofi le cui verità prescindono da ciò che essi sperimentano attraverso i loro sensi nella loro quotidianità. Dall'altra ci sono gli uomini comuni, prigionieri costretti a vedere solo ombre, incatenati alle percezioni dei sensi e dunque alla materia: scambiano l'apparenza per realtà.

Netta è dunque per Platone la divisione fra i pochi - uomini razionali destinati al governo- e i molti che, esclusi dalla vera conoscenza, partecipano a una credenza condivisa.

Azzardiamo una riproposizione della dicotomia platoniana nella riformulazione di Peter Berger e Thomas Luckmann: "solo un gruppo molto ristretto di persone è impegnato a teorizzare nel campo delle 'idee' e della costruzione di *Weltanschauungen* in qualunque società, ma tutti partecipano della sua 'conoscenza' in un modo o nell'altro"⁵. "In un modo o nell'altro" tutti cercano di darsi una ragione del mondo, anche se pochi sono interessati all'interpretazione teorica del mondo.

In altre parole, a partire da quelle ombre, per quanto false, anche quei prigionieri tentano comunque di farsi un'idea del mondo, intono a cui discutono, si confrontano, mettono alla prova abilità acquisite attraverso l'esperienza.

La controversia iconoclasta e la concorrenza fra immagini e scrittura

Il sostanziale disprezzo, o se si preferisce la diffidenza, o se si vuole il disvalore (non disgiunto in alcuni casi da opzioni sinceramente democratiche) nei confronti del modo di conoscere di quanti (la maggioranza) sono lontani o esclusi da una formazione di tipo intellettuale, si è sovente accompagnato, nelle polemiche più o meno virulente, al disvalore nei confronti delle immagini e nell'esaltazione della forma di comunicazione scritta come unico strumento adeguato al pensiero razionale. In modo non contraddittorio, coloro che hanno esercitato azioni di persuasione, proselitismo e pedagogie dirette a gruppi o collettività più o meno vaste, che comprendevano anche

⁵ Peter Berger e Thomas Lukman, *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il mulino, 1969 (ed.orig. 1966), p.32

illetterati, hanno spesso concepito le immagini come utili strumenti in sostegno alla loro azione, riconoscendo in esse un forte potere di coinvolgimento⁶.

La concorrenza fra immagini e comunicazione scritta, un tema non presente in Platone il quale non attribuiva un valore granché positivo all'invenzione della scrittura⁷, ha avuto un momento tipico d'avvio nella violenta controversia iconoclasta che devastò il mondo della cristianità per un lungo periodo.

Per papa Gregorio Magno, come si legge in una lettera del 600 al vescovo di Marsiglia, Sereno, le immagini erano la "scrittura degli illetterati", strumento per conoscere "le cose della fede, e quindi un mezzo per insegnare la religione e i suoi misteri"⁸. Fu questa la posizione prevalente al II Concilio di Nicea del 787 che concluse la lunga e drammatica controversia che aveva diviso la cristianità e che aveva avuto uno dei suoi culmini nel 730 con l'ordine dell'imperatore bizantino Leone III Isaurico di distruzione di tutte le icone. Non sono a noi pervenute le fonti dirette degli iconoclasti, distrutte dagli oppositori o disperse, e per questo non è agevole chiarire pienamente le ragioni di cui si fece interprete l'imperatore⁹. L'intento principale era quello di sradicare quella che appariva idolatria, rispettando in tal modo il dettato biblico del libro dell'*Esodo*, mentre il tema centrale della controversia teologica era la non rappresentabilità del mistero dell'incarnazione, e cioè l'impossibilità di dare concretezza attraverso le immagini a un concetto di fede, un mistero appunto: se Cristo partecipava sia alla natura divina sia a quella umana, l'immagine divina era irrepresentabile, quella umana indegna di essere rappresentata. Sempre contro le posizioni iconoclaste, nel Canone III del Concilio Costantinopolitano IV (869-870) si giunse a stabilire una sostanziale equivalenza fra immagine e scrittura; l'icona si "scriveva" come un testo, con regole e canoni precisi e i pittori di icone si dicevano per questo iconografi, cioè scrittori di immagini: "ciò che viene comunicato con le parole, l'immagine ce lo annuncia e ce lo rende presente mediante i colori". Perdente fu allora l'opinione secondo la quale solo la "Scrittura", come già aveva sostenuto Eusebio di Cesarea nei primi decenni del IV secolo, era l'unica vera immagine di Cristo¹⁰.

Le controversie sul valore delle immagini all'interno e all'esterno della cristianità e sull'opposizione fra scrittura e immagine fu ripresa con vigore durante il Rinascimento e nelle battaglie fra riformisti

⁶ Per lo storico Peter Burke "sebbene anche i testi offrano indizi di grande valore, le immagini rappresentano la migliore esemplificazione del potere delle rappresentazioni visive nella vita religiosa e politica delle civiltà del passato" (*op. cit.*, p. 16)

⁷ Platone riteneva la scrittura non ciò che il suo inventore –l'antica divinità egiziana Theut- sosteneva, e cioè "medicina di memoria e sapienza", ma l'opposto, e cioè causa di "smemoramento", perché induceva a fare affidamento su segni esterni e non a "virtù di dentro" Cfr. Platone, *Fedro*, in Platone, *Dialoghi*, nella versione di Francesco Aciri, Torino, Einaudi, 1970, pp. 561-562

⁸ citato in Fernando e Gioia Lanzi, *Come riconoscere i santi e i patroni nell'arte e nelle immagini popolari*, Roma, Città Nuova, 2003, p.18

⁹ Cfr. Daniele Menozzi, *La chiesa e le immagini*, Milano, San Paolo Edizioni, 1995

¹⁰ Fernando e Gioia Lanzi, *op. cit.*

e controriformisti. Per esempio, per Bacone, in ciò simile agli antichi iconoclasti, la parola scritta aveva uno statuto incomparabilmente superiore rispetto all'immagine: era emanazione del pensiero, strumento della speculazione intellettuale, immateriale e per questo al di fuori del tempo e non caduca come le opere plastiche. Anche per Milton solo la scrittura veicolava il pensiero, le immagini invece, che non consentivano una trasparente funzione cognitiva, erano strumenti di manipolazione nelle mani della chiesa cattolica¹¹.

Monopolio della scrittura?

La possibilità di comunicare una forma di pensiero razionale e i contenuti a essi connessi (e lasciarne memoria) in un rapporto indissolubile ed esclusivo con la scrittura è stata anche nei secoli successivi un'opinione largamente dominante. La scrittura, vale la pena ricordarlo, è comunque un mezzo di comunicazione il cui uso, anche nelle più avanzate società occidentali, è stato limitato a una percentuale quanto mai esigua della popolazione fino alle soglie della nostra contemporaneità e oltre. Se si volesse poi considerare non la percentuale di quanti sapevano e sanno genericamente leggere e scrivere ma quella, che non so se qualcuno abbia mai tentato di calcolare, di coloro che scrivevano e scrivono per un pubblico -e cioè di quanti, intellettuali e professionisti, sono autori di testi in qualsiasi modo riprodotti e diffusi, e comunque destinati non a un uso privato- essa si ridurrebbe in modo ancor più significativo.

Detto ciò, è sicuramente improprio parlare di forme di "monopolio della scrittura" da parte ceti intellettuali non certo definibili come un'entità in qualche modo unica, tanto sono sempre stati divisi e dilaniati al loro interno dai conflitti più vari, in costante opposizione, negoziazione o complicità con istituzioni e poteri forti (politici, religiosi, economici). In ogni caso, però, al di là delle tante e diverse divisioni, si tratta comunque di minoranze che di norma hanno condiviso percorsi formativi che implicano, esplicitamente o implicitamente, l'adesione a tradizioni comuni di linguaggi e anche a comuni forme di autorappresentazione.

Oggi quell'ipotetico monopolio delle minoranze intellettuali sulla scrittura pubblica è fortemente minacciato dalla facilità con cui chiunque, attraverso Internet, può in teoria, e a volte anche in pratica, raggiungere immediatamente un pubblico potenzialmente vastissimo. A ciò si aggiunge che a essere messo in crisi è il monopolio, diciamo così, della comunicazione scritta relativo a forme di pensiero "alto". L'analfabetismo totale nelle società occidentali è quasi scomparso, sono aumentati quindi

¹¹ Cfr. Aleida Assmann, *op.cit.*, cap. IX. Nell'Ottocento, anche in seguito alla nuova attenzione per le società dette allora primitive, nuovo interesse – come si è già accennato- suscitarono in varie discipline le forme di trasmissione della memoria e di comunicazione non scritta, ma per Leopold von Ranke, autorità indiscussa della storiografia, l'inizio della storia – e cioè l'oggetto specifico dell'attività degli storici professionisti - coincideva con la presenza di attendibili testimonianze scritte.

sensibilmente in termini assoluti i lettori, ma le forme di comunicazione visiva e audiovisiva come forme di conoscenza non secondaria hanno dimostrato una capacità di penetrazione in tutti i ceti sociali imparagonabile rispetto a qualsiasi prodotto di scrittura.

L'invenzione della fotografia: la promessa del vero e la consapevolezza del falso

E' nell'Ottocento, con l'invenzione della fotografia e l'introduzione di tecnologie che consentivano la stampa ad alta tiratura, che l'autorità della scrittura come unico, indiscusso mezzo al servizio del sapere e della trasmissione di conoscenze, ha cominciato a essere minacciata. L'entusiasmo che accompagnò l'annuncio dell'invenzione del dagherrotipo e poi delle altre innovazioni in campo fotografico da parte dell'opinione pubblica era infatti legato a un'inedita aspettativa nei confronti di una tecnologia che prometteva la rappresentazione del "vero". Questa volta all'immagine veniva quindi riconosciuta una potenzialità di strumento di conoscenza, oltre alla possibilità di evocare aspetti irrazionali o di suscitare emozione o di consentire una maggiore densità di simboli o infine di essere utile succedaneo della scrittura, per insegnare agli analfabeti.

Quella promessa di verità si inseriva in un contesto culturale caratterizzato da una diffusa aspirazione all'"oggettività assoluta" coltivata sia in ambito scientifico-filosofico, con le indagini sui modi in cui potere leggere, spiegare, organizzare in sistemi perfettamente razionali tutti i fenomeni naturali, sia in ambito letterario artistico da realisti e veristi impegnati nella produzione di opere capaci di rappresentare e descrivere tutto il mondo così come era - gli eventi, i pensieri e persino le passioni - e cioè in maniera oggettiva, vera, o quantomeno verosimile. Per Giovanni Verga, per esempio, l'opera d'arte reale era quella in cui la "mano dell'artista" riusciva a essere assolutamente invisibile; per l'inglese Talbot, il primo a pubblicare un volume contenente immagini fotografiche, nell'immagine fotografica era la stessa "mano della Natura" a imprimere le immagini così come erano realmente¹². Le potenzialità rivoluzionarie della fotografia consistevano dunque nel fatto che per la prima volta un mezzo tecnico dava conto della realtà senza la mediazione umana; prima della fotografia era solo l'artista l'unico «mediatore» tra il mondo e la sua rappresentazione. Se la fotografia fosse o meno da intendersi un'"arte", come alcuni sostenevano e come altri fieramente negavano, è un'altra questione¹³. Ciò che è significativo per il tema qui affrontato è che le potenzialità della fotografia

¹² L'affermazione di Verga è contenuta nella *Prefazione a L'amante di Raja*, pubblicata sulla «Rivista minima» nel 1880 (poi *L'Amante di Gramigna* ora in Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, 1983), quella di William F. Talbot, ricordata in ogni storia della fotografia, nella prefazione a *The Pencil of Nature* edita a Londra nel 1844.

¹³ L'avversione nei confronti sia della riproduzione meccanica del reale valutata come il raggiungimento della perfezione artistica, sia del dilagante «fanatismo» dei cultori della fotografia, animò un violentissimo articolo di Baudelaire contro il nuovo strumento e il suo pubblico. Cfr. Charles Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Salon de 1859*, «Revue Française» giugno-luglio 1859, poi in Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, trad. di Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi, Torino, Einaudi 1981

riguardavano anche le prerogative che erano state proprie dell'uomo-scrittore rispetto alla creazione di documenti capaci di restituire la memoria del passato. In altre parole, le mediazioni umane di artisti e letterati risultavano superflue.

All'alba del XX secolo secondo l'opinione dell'italiano Rodolfo Namias, fotochimico ma anche promotore di ambiziose riviste di riflessione sul mezzo fotografico, i posteri si sarebbero serviti degli archivi fotografici organizzati per impararvi “non la storia narrata, che si può sempre ritenere in tutto o in parte non vera o esagerata, ma la storia fotografica che non mente perché è la luce che l'ha scritta sulla piastra”¹⁴.

Sappiamo oggi quanto ingenua sia la posizione di chi assicura l'oggettività dei documenti fotografici ma la consapevolezza della possibile manipolazione nella produzione di quelle immagini e dell'ambiguità della loro lettura è coeva all'invenzione stessa della fotografia. Il primo «falso» fotografico risale infatti all'indomani dell'acclamazione di Daguerre come grande inventore ed è l'autoritratto di Hippolyte Bayard, che, deluso per il mancato riconoscimento dei suoi meriti, si mostra provocatoriamente in posa da affogato¹⁵. Alla potenzialità di rappresentare il vero si affiancava dunque anche quella di rappresentare il falso ed entrambe le pratiche erano quanto mai diffuse. Anche chi si faceva fotografare nell'atelier fotografico partecipava, infatti, in qualche modo, al “falso” della messinscena (fondali, abiti, pose), presumibilmente con l'idea di consegnare un'immagine di sé più corrispondente a ciò che si voleva essere o che gli altri avrebbero voluto che egli fosse. Quanto mai comuni, da sempre, erano poi le abitudini al ritocco e non infrequenti gli interventi di fotomontaggio, magari per ricomporre in un'unità virtuale famiglie scomposte dall'emigrazione o dai lutti.

Mentre nel dibattito intellettuale la questione sulla “verità” e “falsità” della fotografia, e poi dei successivi mezzi di riproduzione delle immagini, in grado di restituire aspetti del reale ma anche di distorcerlo volutamente, non è mai stato archiviato, anche il successo del mezzo fotografico, nella sua ormai lunga storia, non è mai venuto meno : frequenti innovazioni tecniche hanno via via favorito l'allargamento della cerchia dei produttori di immagini, e non solo dunque dei consumatori, a tal punto da coincidere, oggi soprattutto con il digitale, con un'ampia parte della popolazione del mondo occidentale e oltre.

¹⁴ Rodolfo Namias, *Manuale teorico pratico di chimica fotografica*, vol. p.1, 1901

¹⁵ L'autoritratto di Bayard, uno di quegli inventori che arrivò alla fotografia forse prima di Daguerre ma a cui non venne riconosciuto alcun merito, risale al 1840. L'anno precedente l'astronomo francese Jean-François Arago in una comunicazione all'Académie des sciences e all'Académie des beaux-arts del 19 agosto, aveva proclamato il dagherrotipo una delle più significative invenzioni dell'umanità. Nell'autoritratto Bayard si mostrava in posa da affogato. L'intenzione era provocatoria; una didascalia accompagnava la fotografia: «Il corpo che qui vedete è quello di M. Bayard, inventore del processo che vi è appena stato mostrato. Per quanto ne so, questo infaticabile sperimentatore ha speso tre anni in questa sua scoperta. Il Governo, troppo generoso con M. Daguerre, ha dichiarato di non potere fare nulla per M. Bayard, e il poveraccio si è annegato». Cfr. Ando Gilardi, *Storia sciale della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p.3

La prima inondazione di immagini: la democratizzazione del ritratto e della corrispondenza

Molti i motivi del successo della fotografia sin dalle origini.

Al suo apparire, in una società che si avviava a essere pienamente industriale ma non ancora caratterizzata dal consumo di massa, uno dei fattori dell'enorme gradimento dell'invenzione del dagherrotipo, e poi della fotografia riproducibile in copie, è stato spesso attribuito alla democratizzazione del ritratto, novità senza alcun dubbio fra le più straordinarie sul piano sociale. Meno attenzione ha sollecitato invece la prima inondazione di immagini, a partire dagli ultimi decenni del xx secolo, collegata alla riproduzione e alla circolazione di centinaia di migliaia di cartoline postali illustrate. Paesaggi urbani e naturalistici, fotografie, illustrazioni e fotomontaggi a tema, documentazioni di fatti di cronaca, messaggi augurali, soggetti che riproponevano rituali amorosi, soggetti satirici, religiosi, del mondo dello spettacolo, ma anche pubblicità di nuovi prodotti e servizi, scene di lavoro, famiglie in posa negli studi fotografici, bambini in buona salute, gruppi di soldati, di ciclisti, di alpinisti, etc.: ogni immagine poteva essere trasformata in cartolina postale e attraverso le immagini, accompagnate anche solo da poche righe che potevano essere scritte anche con grafia incerta, giungevano informazioni di mondi lontani o di paesi conosciuti e amati, ma anche aggiornamenti sulle condizioni personali, sui pensieri, i sentimenti, le opinioni dei corrispondenti¹⁶. Le cartoline, prodotte industrialmente ma con tecniche ancora prevalentemente di tipo artigianale, esposte in qualche modo in bella vista o custodite gelosamente, potevano essere studiate, interrogate e interpretate anche da parte di chi non poteva vantare alcuna esperienza scolastica e non aveva avuto molte occasioni di accesso al possesso personale di immagini. Consentivano, con l'aggiunta anche di solo una frase, di inviare messaggi anche complessi, di tenere legami a distanza. Possiamo per questo dire che furono un'occasione di "democratizzazione della corrispondenza", per i tanti che, pur non totalmente analfabeti, non erano all'altezza di affrontare lunghi componimenti scritti?

¹⁶ Chi in Italia si è maggiormente e con continuità occupato del tema è Enrico Sturani autore di numerosi volumi.