

Cartolina illustrata: figura da viaggio, dialogo, info, racconto, réclame

Paolo Domenico Malvinni

Abstract. The study examines a series of picture postcards made for and sent from Riva del Garda between 1885 and the first years of the 20th Century. A medium that until a few years ago was employed side by side with other means of communication for promoting tourism and locales, relying on the pleasure that travelers and tourists derive from sending a message marking their presence in a certain place. The first picture postcards bear lithographic images on one side, more recent and more numerous ones have photos instead, images obtained by means of a physical connection, with an iconic value “strongly laden with inferences”. The analysis addresses the strategies of the various authorial figures who produce such a traveling picture postcard, investigating the relationships that run between them. The first authorial function consists in the design and production, the second function envisions a postal customer choosing and addressing the postcard, having added a personal message. Looking at this series of cards one observes the selection of some (and not other) parts of the area and the town, noting the emphasis on useful details that offer an idea of the places’ amenities and a certain possibility for using its spaces, modifying the pictures through decorations, inserts and visual tricks. We are dealing with texts that, once sent, are destined to produce interpretive readings for promotional effect, readings that constrain the sense of the place represented by not including its complexity.

1. Figure da viaggio per una corrispondenza non del tutto corrispondente

Calvino scriveva di cartoline in una delle sue opere più celebri, *Le città invisibili*, “le vecchie cartoline non rappresentano Maurilia com’era, ma un’altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa” (1972, p. 14). L’asserzione dà modo di evidenziare come le fotografie poste a rappresentare una città o una delle sue parti, proprio in ragione dell’aspetto documentale e la rilevanza attestativa che le foto hanno, siano immagini destinate ad ispirare un apparente realismo dell’oggetto indicato dalla didascalia o che lo spettatore riconosce da solo. In realtà, ci ricorda Calvino, susciterebbero l’idea e la figura di un’altra città che sta nello stesso luogo e che ha lo stesso nome.

La sua riflessione, sintetica, e in forma letteraria, coglie il salto temporale tra il momento dello scatto fotografico e ciò che è accaduto in seguito; suggerisce la non sovrapponibilità tra ciò che appare al lettore come immagine che rappresenta un luogo, e il luogo rappresentato.

Il racconto di Calvino dice peraltro ciò che negli anni Sessanta si andava riconoscendo, cercando e mostrando con l’indagine semiotica¹: ovvero la non sovrapponibilità tra Oggetto dinamico e Oggetto immediato, tra ciò che definiamo Interpretante e ciò che è l’Oggetto motore della semiosi.

Si tratta della netta differenza che intercorre tra l’Interpretante Immediato, rappresentato o significato dal segno, e l’effetto realmente prodotto dal segno sulla mente (Interpretante Dinamico), “e tutti e due questi dall’*Interpretante Normale* o effetto che verrebbe realmente prodotto dal segno sulla mente dopo

¹ Ci si riferisce in particolare alle osservazioni di Barthes (1961) e Barthes (1964). Cfr. anche Eco (1967).



un sufficiente sviluppo di pensiero (C.P. 8.343)”. Una complessa vitalità che si sviluppa in particolare quando le inferenze sono azionate da segni che in ragione del loro aspetto documentale sembrano riportare direttamente la “realtà”. Quando Oggetto Dinamico e Oggetto Immediato sono, come accade in molti casi, “poco discosti” (Proni 2017, p. 358), c’è una sorta di virulenza che, prosperando, genera varianti destinate a suscitare oscillazioni e reti interpretative. Queste, nella loro complessità, sembrano definire la condizione stessa del messaggio fotografico, ancora prima di parlare dei suoi supporti comunicativi, digitali o come vedremo materiali.

Per venire a questi, cioè alla cartolina illustrata, che è l’oggetto di studio di questo saggio, va notata l’ambiguità che si determina per la sua apparente capacità di riportare con “fedeltà” i luoghi indicati dalle didascalie; condizione che determina la peculiarità di questo medium.

La cartolina illustrata, non gravata dalle regole deontologiche di una testata giornalistica, trasporta figure del mondo a percezione *alfa* (Eco 1997), *messaggi senza codice* (Barthes 1964). Possiede una “leggerezza” che la rende percepibile come gioco innocente, divertente, utile al contatto interpersonale. Ma si osserverà qui come la cartolina sia un medium realizzato da più autori, e veda uno di questi, l’editore, organizzare il suo lavoro compositivo sollecitando e soddisfacendo il desiderio “leggero” del mittente postale e nel contempo diffondendo una certa idea dei soggetti riportati sul lato illustrato della cartolina.

1.1. La carta postale e l’invenzione della cartolina illustrata

La carta postale fu introdotta dalla Amministrazione austriaca nella data del 1° ottobre 1869. Alla sua nascita non riportava illustrazioni, era solo un cartoncino rettangolare con uno spazio preparato per indicare l’indirizzo del destinatario e applicare un francobollo. L’area restante era a disposizione del *mittente postale*. Una parte in bianco che pareva non attendere altro che essere utilizzata; a invaderla saranno infatti immagini e messaggi di tipo commerciale. La tecnica litografica, inventata a Monaco di Baviera già nel 1798 da Alois Senefelder², troverà infatti in quella zona libera un’area da occupare con decorazioni e abbellimenti, ma pure con messaggi promozionali corredati da relative illustrazioni.

Tra i disegni litografati fanno la loro comparsa i primi paesaggi urbani che riprendono gli stessi luoghi dai quali la missiva parte. È già l’invenzione della cartolina illustrata. Numerosi esempi sono facilmente reperibili in rete e mostrano con tanto di timbro postale che già dal 1870 ovunque sono presenti carte postali che riportano illustrazioni su un lato. Scudiero³ riporta traccia dell’esistenza di una carta postale illustrata del 1868 con otto vedute di Berlino accompagnate dalla didascalia “punti di interesse a Berlino”. Nei primi anni del Novecento la carta postale è ormai largamente utilizzata come strumento di comunicazione verbo-visiva di massa. Ne furono consapevoli i poeti e i pittori aderenti al Futurismo, che la adottano per la circolazione di idee e “parolibere” visive.

Un secolo e mezzo più tardi osserviamo un drastico calo, non tanto del gradimento del prodotto cartolina, ma della sua produzione e dell’uso via posta. A determinare la fine di un’era, è stato l’accesso di massa alla democratica arte della fotografia abbinata alla sempre più facile possibilità di spedire messaggi senza passare attraverso il servizio postale. Gli ex mittenti postali verranno a trovarsi nella comoda posizione di poter produrre, inviare messaggi e scatti fotografici e ogni tipo di immagine via posta elettronica con il proprio computer, e dopo solo un paio di lustri attraverso uno smartphone.

È possibile stabilire una sorta di soglia epocale che segna un prima e un dopo: è il giorno in cui Facebook (ora META) acquistò Instagram e WhatsApp combinando e allargando a dismisura gli ambiti della messaggistica digitale “uno ad uno” e/o aperta a gruppi di destinatari e pure a “terzi” sconosciuti.

² La litografia viene inventata a Monaco di Baviera nel 1798 da Alois Senefelder (1771–1834).

³ Cfr. Scudiero (2010, p. 49) dove si parla di “Sehenwuerdigkeiten Berlins”.



Fenomeno che sostituirà ed espanderà le modalità operative della cartolina illustrata.

La frequentata procedura postale che prevedeva l'invio di saluti e immagini su un cartoncino con francobollo diventa un'eccezione, un eccentrico sistema comunicativo, quasi uno segno di snobismo. L'invio postale assume una particolare enfasi, utile a dimostrare la considerazione che un certo mittente ha verso un certo destinatario.

Si può dire che oggi la cartolina illustrata sia altra cosa rispetto all'epoca del suo uso comune, che essa abbia assunto una nuova serie di valorizzazioni. La cartolina illustrata è oggi un oggetto prezioso, e da collezionismo, anche replicato e proposto come souvenir; è un testo fotografico utilizzato per documentare aspetti del paesaggio; è un testo fotografico utilizzato, spesso impropriamente, per mostrare e dimostrare "come il mondo era". Un utilizzo ingenuo che troviamo facilmente in post di Facebook, per esempio, dove la cartolina viene fatta oggetto di commenti che rinforzano questo tipo di valorizzazione. Talvolta, senza le necessarie cautele, le cartoline illustrate datate vengono trasformate in apparato iconografico per raccontare nientemeno che la storia dei fatti, anziché, più correttamente, la descrizione ed eventualmente la storia di come i fatti furono raccontati.

Ma, sul filo dell'ironia, troviamo un altro esempio di utilizzo bizzarro di nuovo nella Maurilia calviniana, dove il viaggiatore sottoposto alla "prova" della cartolina illustrata non può:

[...] deludere gli abitanti, occorre che lodi la città nelle cartoline e la preferisca a quella presente, avendo però cura di contenere il suo rammarico per i cambiamenti entro regole precise: riconoscendo che la magnificenza e la prosperità di Maurilia diventata metropoli, non ripagano d'una certa grazia perduta (Calvino 1972, p. 13).

2. Quale *funzione* per la cartolina illustrata in viaggio?

Quando la carta postale viene consegnata all'indirizzo verso il quale è stata spedita, essa fornisce un'informazione relativa al destinatario. Dice: "Da qui ti invio un pensiero". Il destinatario leggerà: "Da qui ti ho pensato". Per il mittente postale la cartolina non è certo mezzo utile alla trasmissione di messaggi complessi. Piuttosto, la cartolina è stata utilizzata per segnalare una vacanza dalla quotidianità, un periodo della propria vita che si sta trascorrendo in un luogo altro. La spedizione di una cartolina stabilisce e mantiene il contatto con il ricevente, consolida un legame. Per il mittente l'apparato iconografico e il timbro postale servono a testimoniare il viaggio, mentre le espressioni di saluto, e anche la soddisfazione di trovarsi in un certo luogo, svolgono una funzione prevalente di socializzazione, sono uno strumento utile alla relazione tra enunciatore ed enunciatario.

Per Roman Jakobson la funzione fática è accentuazione del contatto, è azione che prolunga la comunicazione. Per Bronislaw Malinowski nella "comunione", concetto molto simile a quello jakobsoniano di fático, il significato delle parole utilizzate è superfluo, le si pronunzia piuttosto per stringere una relazione, per mantenere aperta un'interazione con l'altro. Si tratta di atti di rottura del silenzio, che servono a scongiurare il mutismo. Il fático è produttore di comunione (Jakobson 1958; Malinowski 1923). Sulla base di queste osservazioni, in uno studio che ha per oggetto i social media, Gianfranco Marrone osserva che

per i social, il problema non è quello dei contenuti che in essi circolano ma delle forme, sia della loro organizzazione interna, sia della loro eventuale condivisione, e degli esiti sociali che tali forme della condivisione comportano in termini di produzione di identità, individuali e di gruppo, più o meno stabili, più o meno transitorie [...] Il messaggio e la sua trasmissione divengono lo strumento mentre la relazione fra gli interlocutori lo scopo (Marrone 2017, p. 249).



Esemplare in questo senso il messaggio verbale del mittente che è contenuto in Fig. 2. (cfr. *infra*): “6 maggio 1898. Caro fratello ho ricevuto le tue care cartoline e te ne ringrazio. Con mia comodità ti scriverò più a lungo. Tutti bene. Baci e abbracci, tuo aff.mo Vincenzo”. Mentre è ben diverso il ruolo dell’editore della cartolina, che agisce a monte, alle spalle del mittente postale, organizzando un lavoro che come vedremo nei prossimi paragrafi ha in prevalenza una funzione conativa, promozionale, in favore del luogo rappresentato sul lato della cartolina che ospita l’illustrazione.

2.1. Responsabilità autoriali multiple e letture imprevedibili

La cartolina presenta una serie di elementi che la caratterizzano: a) è un medium verbovisivo, vi convivono parole e immagini; b) alla composizione partecipano autori empirici distinti; c) è accessibile a chiunque desideri utilizzarla; d) gode di un enorme gradimento di pubblico che ne fruisce; e) non è chiusa in una busta, quindi leggibile da lettori casuali; f) esibisce le posizioni testimoniali delle istanze enuncianti; g) trasporta contenuti visivi fraindimenticabili dal lettore; h) presenta frammenti parziali del mondo che rappresenta; i) non permette di inferire in modo “completo” le qualità del luogo indicato in didascalia.

Verificando le circostanze di enunciazione della cartolina viaggiata si individuano due responsabilità autoriali ben distinte (Malvinni 1989, p. 101), identificabili con la fase editoriale e il successivo lavoro del mittente postale. Nella prima fase la cartolina viene realizzata da una entità che definiamo editore, composta da grafici, fotografi, ritoccatore, finanziatori. *L’autore editore*, in una disponibilità potenziale di disegni, immagini, didascalie, organizza e produce la cartolina. Per comprendere da subito cosa muova il lavoro di questo primo autore, riportiamo la testimonianza di un pioniere della cartolina, Cesare Bertanza⁴, il quale riferisce le sue parole alle prime cartoline illustrate da lui prodotte a Riva del Garda. Quando un giornalista lo interrogò in proposito, rispose che a muoverlo era stato “il desiderio di far conoscere maggiormente questa nostra città” e quindi l’intenzione di “cercare il modo migliore di diffondere il maggior numero di illustrazioni di Riva” per “far conoscere in ogni luogo le bellezze incantevoli di cui la natura è stata prodiga alla nostra terra” (*Il Brennero*, 10 febbraio 1933).

Dichiarazione che esplicita l’azione di selezione di “quadri” che Bertanza (e così la stragrande maggioranza degli editori fino ai giorni nostri), andava compiendo: il suo scopo era individuare scorci “di bellezza”, per “far conoscere”, tralasciando con cura ciò che non corrispondeva a questi propositi. Si trattava di immagini che, come sostiene Floch (2003, pp. 13-15), presentano frammenti di realtà, immagini che *mitizzano il luogo rivestendolo di sogno*, o attivano forme di pubblicità sostanziale enfatizzando iperrealisticamente alcune caratteristiche particolari, fino a sfruttare forme di promozione obliqua grazie a strategie del paradosso e dell’ironia, come nel caso dell’uomo in volo della Fig. 6. Al termine del lavoro editoriale segue un processo di distribuzione verso i rivenditori che acquistano serie di cartoline illustrate da esporre negli spazi espositivi mettendole a disposizione dei potenziali acquirenti protagonisti della seconda fase autoriale⁵.

La *seconda fase autoriale* vede il mittente postale scegliere una cartolina presso la rivendita e spedirla all’indirizzo di un destinatario dopo aver inserito un messaggio verbale, talvolta un disegno. Gli interventi del mittente, come si verifica in alcuni casi, sono tracciati anche sulla parte illustrata come continuazione del testo scritto sull’altro verso o intervenendo a commento dell’illustrazione o parti di essa.

⁴ Cesare Bertanza (1851-1933), pioniere tra gli editori di cartoline, ne produsse a Riva del Garda (Trento) dal 1885. Cfr. Marri Tonelli (1989, p. 11).

⁵ Un passaggio che in genere non vede fenomeni di opposizione alla politica editoriale, piuttosto potrebbe identificare, a voler seguire questa strada, personalità e gusti dei singoli rivenditori.



L'autore empirico *editore* e l'autore empirico *mittente postale* sono portatori di funzioni autoriali distinte ma fortemente interconnesse tra loro. L'autore *editore* produce la cartolina per rappresentare un luogo e commercializzarne l'immagine. Per quanto riguarda il secondo, si può dire che il comprovato buon esito del processo porta a presumere un'adesione felice, o giocoforza accettata, del mittente postale rispetto alla elaborazione e alle intenzioni del primo autore. Nel paragrafo 4. si trattano alcuni interventi di risignificazione "spinta" compiuti dal secondo autore, ma possiamo parlare in genere di un'adesione dei due autori ad un patto progettuale assunto dal mittente postale che è interlocutore dell'autore editore, e che sceglie le sue cartoline illustrate nella gamma di proposte che trova a disposizione.

Un patto di non belligeranza grazie al quale l'autore *editore* organizza testi a forte componente conativa allo scopo di farli circolare nel mondo. Mentre il mittente postale aderisce al progetto sottoscrivendo e firmando un proprio messaggio che, come abbiamo rilevato, ha in prevalenza lo scopo di mantenere aperto un *dialogo* con il destinatario, condividendo, con gradi non facili da conteggiare (tra consapevolezza o ingenuità), una *réclame*. Ma – va sottolineato – si tratta di un dialogo che, incardinato come è sull'immagine riportata sull'altro lato della cartolina, può di fatto superare agli occhi del destinatario la funzione prevalente di *divertimento*, *funzionalizzando il dire all'ottenimento di qualcosa*. Si tratta di un aspetto colto da Bonfantini (1986 p. 46) nell'analisi di alcuni tipi di interazione orale basati sul concetto di dialogo (basta pensare anche solo a un tenero "Vorrei che tu fossi qui!"). Se non persino, in casi estremi, sortire degli effetti in linea con la *finzione* generale del medium, assecondando cioè la *finzione* stessa e la possibilità di *menzogna* di questa (Bonfantini, Ponzio 1993, p. 21). Il testo si trasforma così agli occhi del lettore in messaggio ottativo promozionale: "Ti segnalo che qui sto bene e anche tu qui potresti star bene". Un meccanismo inferenziale ben montato *che può sempre scattare e attivarsi*, grazie al quale la cartolina si è trasformata in un grazioso e "innocente", quanto potente, strumento pubblicitario.

2.2. Carta postale opera "spalancata". Prototipo di social media?

Un'altra caratteristica peculiare della cartolina illustrata e della carta postale in genere è di essere non solo aperta, in quanto testo disponibile alla cooperazione del lettore, ma diremo in senso un po' enfatico "spalancata". La cartolina non è chiusa in una busta: nel corso del suo viaggio verso il destinatario, risulta leggibile in ogni lato e in ogni senso da chiunque voglia farlo. Il mittente postale sa di questo e talvolta mostra la sua compiacenza inviando maliziosamente i suoi "Saluti al postino!", o ai familiari del destinatario. Condizione che ci segnala una convergenza con le attuali pratiche di pubblicazione e di messa in pubblico di immagini e testi verbosivi sui social media, forme di messaggi aperte a lettori casuali e curiosi, anche quando non indicati come destinatari dal mittente, ma della presenza dei quali il mittente è a conoscenza.

Eirini Papadaki (2017, p. 152) ritiene che la cartolina sia, in determinate circostanze, un mass media. Ad esempio, quando la cartolina si trova in una rivendita ed è guardata e giudicata sulla base dell'illustrazione, attraverso la parte cioè che fa decidere all'acquirente se comperare o meno la cartolina e inviarla a qualcuno. In effetti, la consistenza del pubblico che *vede* e partecipa, ha facoltà di leggere, guardare, *inferire*, può essere considerata ancora più vasta. Tanto da poter indicare la cartolina almeno come *prototipo cartaceo* della comunicazione "fai da te" e aperta, che oggi viene elaborata via social media.

3. Il caso di studio: figure in viaggio da Riva del Garda

Compiuto il lavoro per identificare la natura di questo complesso testo, introduciamo l'oggetto della nostra analisi, ovvero una serie di cartoline illustrate realizzate e spedite da Riva del Garda⁶ tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Riva del Garda è ritratta per esempio in una cartolina stampata nel 1885 da Cesare Bertanza, considerata tra le prime prodotte in Italia o, più precisamente, tra le prime stampate in territorio di lingua italiana (Fig. 1).

Quelle di cui discutiamo sono carte postali che riportano su un lato stampe litografiche nelle quali, tra abbellimenti e fregi ornamentali posti come cornici, troviamo già le prime vedute della città di Riva. Viene stabilito da subito lo schema di inquadratura che rimarrà nel tempo il più usato: il punto di vista "sud verso nord", che mette in bella mostra la cittadina lacustre riprendendo le vedute dipinte già ad inizio Ottocento dai pittori di paesaggio. Prospettiva che si ritroverà in altre forme e mediante diverse tecniche, dalla grafica fino ad arrivare alla fotografia b/n e in seguito a colori⁷.



Fig. 1 – Cartolina ill., Cesare Bertanza, 1885, litografia, 8,5 x 12, collezione privata.

Nella Fig. 2, più recente, c'è una cromolitografia che ha per soggetto un saluto da Riva, "Gruss aus Riva". Essa è composta da riquadri con diversi scorci della città e dei dintorni, mantenendo l'attenzione puntata verso ciò che si ritiene possa piacere e interessare. In maggiore evidenza c'è la veduta della cittadina prospiciente il lago, mentre in alto a destra è ritratta una delle porte della città sormontata dalla torre merlata. Seguono una vista del porto antico pieno di barconi da trasporto a vela, una veduta dall'alto con il lago sullo sfondo, e compare anche uno "sguardo fugace" su una coppia racchiusa, con un artificio grafico, in una cornice di grappoli d'uva.

⁶ Il nome della città all'epoca era "Riva" e così viene indicata nelle didascalie pubblicate sulle carte postali (fino al 1918 Riva faceva parte dell'Impero austro-ungarico).

⁷ Questa veduta, che si trova già nei dipinti dell'Ottocento, è resa possibile dal fatto che la riva ovest del lago corre perpendicolarmente alla sponda nord dove si trova la città. Pittori e fotografi hanno potuto riprendere il paesaggio da questo punto di vista, senza bisogno di uscire in barca. Una rara eccezione è il lago colto dal punto di vista inverso, in un dipinto di Camille Corot del 1834, *Vue de Riva, Tyrol italien*, www.wikiart.org/en/camille-corot/view-at-riva-italian-tyrol-1834. Consultato il 3 settembre 2022.



Fig. 2 – Cartolina ill., Ottmar Zihler, 1889, cromolitografia, 8,5 x 12, collezione privata.

L'uomo e la donna ammirano la cascata del Ponale. La dama si ripara con l'ombrellino, l'uomo indica qualcosa armato di bastone. Siamo all'inizio di un programma di promozione del territorio che già mostra il repertorio considerato più efficace, evitando accuratamente di mettere in vetrina ciò che non si considera appartenga al catalogo degli elementi che funzionano in senso pubblicitario. Esiste infatti naturalmente nel territorio in oggetto anche altro che non si ritiene "adatto": un esempio interessante è rappresentato dalla presenza della guarnigione militare, che si stanziava a Riva quando, a fine Ottocento, si preparavano armi, armigeri e poderose fortificazioni per una guerra considerata imminente. Allora si potevano vedere fortezze in cemento armato sulle alture, sagome assai evidenti allo sguardo dei contemporanei; ma esse non erano mai presenti nelle immagini create per la libera circolazione. Vi sono luoghi e scorci presenti e luoghi e scorci non presenti, luoghi ameni vs realtà quotidiana non interessante ai fini preposti, spazio fruibile vs spazio proibito. Nei prossimi paragrafi si verificherà come la realtà quotidiana sia stata addomesticata ad uso dell'idea di amenità.

3.1. L'illustrazione fotografica tra realtà e *fiction*

Se il sistema della pittura e con esso i sistemi di riproduzione del disegno simulano la realtà, e sono riconosciuti come tali, lo stesso non accade con la fotografia, segno che, come si ricordava sopra, essa appare naturale. Fotografia che diventerà, appena possibile, la tecnica preferita per le immagini da stampare sulla carta postale. Fotografia, segno ottenuto per "connessione fisica"⁸, prima mediante impressione su lastra, poi seguendo procedure sempre più sofisticate. Ancora oggi è procedura che, pur considerando un processo di veridizione in continua definizione, richiama la neutralità del procedimento. Si diceva, della fotografia e delle sue meravigliose capacità di ri-figurare: "È esattamente questo!" (Barthes 1980, p. 112)⁹. La fotografia è altresì un segno che nel processo di ostensione-invito, quale quello coinvolto dalla spedizione di una cartolina, è sempre aperto alla lettura. Zingale (2018, p. 42) parla della fotografia come "invito all'abduzione". Davanti ad essa "non possiamo non interpretare" (*ibidem*). Quindi leggere, inferire, compiere abduzioni, riconoscere persone e luoghi che già conosciamo, farci un'idea di luoghi e persone a noi nuovi, illuderci anche di "incontrare" esattamente l'oggetto che qualcuno ha rappresentato. Di certo l'invito all'inferenza verrà colto quando una foto è montata su un mezzo (la carta postale), che la porta lungo la perigliosa traversata del non placido e non sempre scorrevole oceano comunicativo.

⁸ Cfr. Peirce (1895, CP 2.281, trad. it. 2003, p. 166).

⁹ Barthes in una nota a margine del testo avverte di riferirsi a Calvino 1970.



3.2. Bianco e nero o scala di grigi?

Prendiamo il bianco e nero. Ci si può chiedere se chi si trova o chi si sia trovato nella seconda metà dell'Ottocento davanti ad una foto in b/n abbia tentato di riconoscere i colori trasferiti in una "scala di grigi" o abbia costruito e in parte assunto una capacità di lettura e di gradimento di quella forma di colorazione al punto tale da non interessarsi al trasferimento, nella scala di grigi, dei colori "originali". Nella prima, più plausibile ipotesi, quella della "traduzione in colore", accade che una serie di inferenze permetta la rilettura mentale, ricostruendo i colori possibili indicati dalla gradazione della "scala di grigi", formando anche, col tempo, una forma d'abito che permette una sorta di automatica ricostruzione. Un rapido calcolo, un'equazione nella quale l'incognita si trova trasformando oscure sfumature in tinte¹⁰. Nella seconda, altrettanto plausibile, ipotesi non avvengono traduzioni, il b/n assume lo status di nuova colorazione dell'esistente. L'esistente in fotografia. Si tratterebbe allora di uno straordinario fenomeno di colonizzazione dell'immaginario visivo da parte del b/n. Una semiosi non indirizzata dal desiderio di conoscere la colorazione originale dell'Oggetto ma, aperta o forzata da un segno fino a quel momento sconosciuto, che fa assumere una nuova competenza visiva, destinata persino a sviluppare un nuovo senso estetico. Nel complesso, infine, ci siamo tutti abituati. Abbiamo assunto abiti utili alla lettura della colorazione b/n e abbiamo utilizzato la novità giunta nella prima metà dell'Ottocento per comunicare tra noi intrecciando diverse competenze: i) attuando forme di "ricolorazione mentale" che vanno a comporre una "realtà"; ii) godendo di un'estetica in bianco e nero che a sua volta non corrisponde alla realtà rappresentata ma ci fornisce sufficienti dati per comprendere "di che si tratta." Tralasciando la ricostruzione di un ordine empirico del processo avvenuto, possiamo dire che si è formata nel tempo un'enciclopedia sufficientemente articolata e condivisa da permettere l'utilizzo della foto b/n per informare e comunicare.

3.3. Ricolorare vs non ricolorare

Anche l'Autore Modello della cartolina in qualche modo utilizza il "doppio percorso" sopra ipotizzato. È curioso infatti verificare due risultati riconducibili ai punti "estremi" sopra descritti, cioè la via della ricolorazione, appena tecnicamente possibile, usando forme manuali o meccaniche; e l'esercizio di una nuova significazione, con annesso fiorire di un'estetica del bianco e nero. Va osservato che la ricolorazione, in particolare se parliamo di pratiche manuali e protomeccaniche di fine Ottocento e primissimo Novecento, ha come effetto la diminuzione dell'aspetto documentale della foto. Una foto ricolorata viene assimilata al gruppo delle realizzazioni pittoriche, che sono simulazioni riconosciute come tali, realizzate, e il lettore lo sa, anche senza che l'autore abbia visto ciò che dipinge e secondo il suo personale gusto. Ma è perché la foto in b/n, come poi la "foto a colori", sono testi portatori di iconica corrispondenza, e conservano così bene il rapporto fiduciario con il lettore, che tecniche come quella del *deep fake* continuano ad ottenere ottimi risultati. Nel caso di studio sono presenti molti esempi delle due linee editoriali. Evidenziamo con la Fig. 3 l'aspetto documentale della cartolina tramite foto b/n. La cartolina scelta illustra un momento di vita quotidiana del primo Novecento: un gruppo di lavandaie lavano i panni direttamente nel lago. L'inquadratura qui riporta una posa "dal vero" della pittura, ma forte di elementi denotativi "certi". La seconda donna da sinistra pare sorridere perché sorpresa dal fotografo, un atteggiamento che contribuisce a sostenere la verità dello scatto. Nell'insieme si tratta di

¹⁰ Ad altre occasioni approfondire se si tratti in senso peirciano di un sapere "habitualiter" e "original", o se dalla visione dei primi dagherrotipi in poi, sia andato formandosi un sapere "actualiter" (Cfr. Peirce CP 5.441, trad. it. 2003).

un racconto facile da cogliere, dall'immediato contenuto informativo, anche rispetto al luogo in cui la scena è inserita. Un'immagine che suggerisce aspetti sociali giocati come folklorici, la genuinità dell'ambiente e della gente che vi si può trovare.



Fig. 3 – Cartolina ill., autore ignoto, (primi anni del Novecento circa), foto, 10 x 15, collezione privata.

Del tutto diverso il carico di significazione di un'altra scena ripresa “al lavaggio panni” che troviamo nell'illustrazione in Fig. 4. Qui l'immagine parrebbe essere stata realizzata da una foto e in seguito rinforzata e stampata con prime forme rudimentali di stampa a colori. Non è facile stabilirlo e non sono riportate note in merito. La scena è analoga alla precedente, ma l'effetto di senso molto poco. Certo, nei due casi rileviamo la ripresa di un momento della vita quotidiana, eccentrico soggetto, a ben vedere, rispetto a un bel paesaggio. Tuttavia, nel secondo caso, la scena vira verso l'effetto di un “quadretto”, e l'elemento veridittivo del *reportage*, con la sua atmosfera di contatto con il reale, come nella Fig. 3, viene meno.



Fig. 4 – Cartolina ill., autore ignoto, 1930, foto ritoccata, 10 x 15, collezione privata.

Un'altra fotografia ricolorata con cura (Fig. 5) enfatizza ora la bellezza dei luoghi, richiamando la magia di una placida baia. Qui la composizione mette in secondo piano il mestiere stesso e le tipiche attività dei due giovanissimi pescatori, pur se essi sono in posizione preminente. Pare quasi che i pescatori stiano posando per un pittore che li osserva e li ritrae *en plein air*. Una ricolorazione che scarica la tensione del riferimento alla realtà, determinando piuttosto l'idea del “pittresco”. Se nelle Figg. 2 e 4 la ricolorazione delle foto b/n proietta la cartolina verso il cliché e il kitsch, il maggior equilibrio che

troviamo nella Fig. 5 salva la composizione dal precipitare nel cattivo gusto e la riporta verso l'idea di un gradevole dipinto di maniera. Ognuna delle tre immagini citate tende a costruire un'idea idilliaca del territorio e dei suoi laboriosi abitanti; anche nella referenziale Fig. 3 nessuna tensione sociale o individuale compare ad incrinare l'atmosfera di vigore e operosità.



Fig. 5 – Cartolina ill., autore ignoto, (primi anni del Novecento circa), foto colorata, 10 x 15, collezione privata.

3.4. In volo verso Riva del Garda

Tutt'altri temi e tutt'altre tattiche si mettono in campo nel caso di un testo come quello della Fig. 6, dal titolo “In volo verso Riva” (*Ein Ausflug nach Riva*). In uno scenario in parte realistico si può trovare una sorta di Mary Poppins al maschile che si stacca dal suolo grazie a un ombrello. In questo caso il trucco è scoperto, gran parte dei lettori sono certi che il “turista volante” non si librò mai grazie a un parapigioggia. Il volo verso Riva è il risultato di un fotomontaggio esplicito, che ora ‘ammicca’ in senso pubblicitario in direzione del lettore, proponendo piuttosto un'analogia retorica in cui il volo è visibile rappresentazione della gioia e della facilità di raggiungere il lago di Garda.



Fig. 6 – Cartolina ill., L.&P., (primi anni del Novecento circa), cromofotomontaggio, 12 x 8,5, collezione privata.

Utile citare e forse ricalibrare a qualche decennio di distanza, una nota affermazione barthesiana: “per la foto non possiamo mai negare che la cosa è stata lì” (Barthes 1980). Appare però evidente che ciò

che “è stato” non è il volo del signore in bombetta. Nemmeno lo scatto fotografico *è stato* nel modo in cui lo vediamo. Ciò che “è stato” è *solo* il lavoro di composizione dell’immagine e dell’intera carta postale illustrata. Ciò che è stato è l’elaborazione di un *trucco*. In questo specifico caso il fotomontaggio è così esplicito da consolidare il rapporto di complicità tra editore e mittente postale. Il secondo sa cosa sta facendo, sta inviando una cartolina grazie alla quale l’aspetto ludico del dialogo con il destinatario viene amplificato, e la complicità passa *in un paio di salti* dall’autore editore al destinatario, facendo di certo sorridere qualche lettore casuale.

3.5. Anche la cartolina illustrata può mentire

Una situazione ancora diversa sembra configurarsi nel caso della Fig. 7, dove si può ben accogliere la considerazione di buon senso che ci siano casi nei quali il riconoscimento della verità è assai complesso. Del resto, sempre Barthes ricordava come “l’interesse metodico del trucco” stesse

nell’intervenire all’interno stesso del piano di denotazione, ma a posteriori, cioè nel riuscire a far passare come semplicemente denotato un messaggio che, in effetti, è fortemente connotato; in nessun altro trattamento la connotazione acquista la maschera oggettiva della denotazione. (Barthes 1961, p. 11).

Nella Fig. 7 la cartolina spedita da Riva nel 1902 presenta un fotomontaggio riconoscibile solo da chi conosce il territorio o un congruo numero di immagini “note e verificate”, che riprendano quel determinato angolo di mondo.



Fig. 7 – Cartolina ill., R. Sisler, (primi Novecento), fotomontaggio, 10 x 15, collezione privata.

L’hotel Lido (i lettori dovranno accettare le analisi di un conoscitore o documentarsi autonomamente su Google, o Google Maps) qui risulta essere al centro della baia, mentre in realtà si trova a circa mezzo chilometro di distanza, ad est, da quel punto. Inoltre qui si vede l’hotel in riva al lago, ma la struttura è costruita almeno a cento metri dall’acqua. Qui la cartolina illustrata racconta qualcosa che non è. Un caso che vede il mittente postale partecipare, assai probabilmente non ignaro, alla diffusione di un falso. E anche un caso che suggerisce di rilevare uno degli elementi costitutivi della cartolina illustrata elencati al paragrafo 2. Cioè quello per cui chi riceve una cartolina possiede solo un *ritaglio* di un certo luogo, un frammento che permette di *inferire* e *supporre* molte cose, ma anche che rende poco pertinente l’idea di *verificare* altre. Non avendo a disposizione il “registratore totale di Dio” di cui parla Ferraris

(2021) – e prima della nascita di Google Maps – il destinatario dovrebbe affidarsi alla super memoria della *documanità* descritta dal filosofo, oppure all’ossessiva premura di Antonino Paraggi, personaggio ancora calviniano:

Per chi vuole recuperare tutto ciò che passa sotto i suoi occhi – spiegava Antonino anche se nessuno lo stava più a sentire – l’unico modo di agire con coerenza è di scattare almeno una foto al minuto, da quando apre gli occhi al mattino a quando va a dormire. Solo così i rotoli di pellicola impressionata costituiranno un fedele diario delle nostre giornate, senza che nulla resti escluso (Calvino 1970, p. 48).

4. Ma non di soli topoi vive la cartolina illustrata

Tuttavia, è il momento di notare che non solo di stereotipi si nutre la cartolina, ed è in particolare il lavoro creativo del secondo autore ad attirare la nostra attenzione, il mittente postale. Lavoro che lascia intravedere un’inventiva capace di modificare l’impostazione standardizzata del mezzo. Prendendo in considerazione il lavoro partecipativo del mittente postale, intercettiamo infatti un’interessante vivacità compositiva. Un agire cioè che, intervenendo sul lavoro dell’editore, aumenta complessità e ricchezza del testo da inviare al destinatario del messaggio, anche tenendo conto della curiosità dei destinatari casuali.



Fig. 8 – Cartolina ill., Kunverlag & Lehrburger, (1901), foto con ritocchi colore, 10 x 15, collezione privata.



Fig. 9 – Retro della cartolina in Fig. 8.

Sforzandoci un po’, sembra di poter leggere nella Fig. 8 un messaggio quale “Caro fratello, sei il mio Lettore Modello”. Scopriamo infatti dal retro (Fig. 9) che si tratta di una cartolina inviata a un militare italiano (scritta in italiano e indirizzata a una persona di nome italiano), in servizio nell’esercito austriaco. Il timbro apposto dall’ufficio postale di Hall ci dice che la missiva è arrivata a destinazione. Nel testo scritto e firmato dalla sorella del militare, dopo vari messaggi e saluti per la Pasqua, spicca un deittico “Osserva bene questa cartolina”. Cosa mai ci sarà da riconoscere in questa immagine? A quale lettura ci invita? Ebbene accogliamo l’invito alla cooperazione, seguiamo questa ricostruzione necessaria tra codici e sottocodici. Siamo nel 1901, l’impero di Austria e Ungheria comprende la parte nord del *Garda See*. Riva si trova a poco più di cinque chilometri dal confine con l’Italia. In quegli anni si stanno costruendo poderose fortificazioni lungo i confini, talmente capaci di resistere al temuto e possibile assalto italiano che rimarranno inespugnate nonostante la dissoluzione dell’Impero nel 1918. Il

destinatario della cartolina è militare ad Hall, nei pressi di Innsbruck, e può usare la sua lingua madre, ma il servizio militare, consistente in tre anni di leva obbligatoria, lo svolge per l'Impero. Persiste in quegli anni una tensione politica e sociale acuita al confine: per ipotizzare uno scenario più che possibile, nel 1914, il destinatario della cartolina, come molti altri, allo scoppiare della Grande Guerra si troverà nel terribile imbarazzo di dover combattere contro il Regno d'Italia. Ma torniamo alle semiosi, il mittente postale confida nella capacità del destinatario di decrittare la presenza del tricolore, e sfida l'attenzione dei 'destinatari casuali' che all'epoca del viaggio di quella *Korrespondenz Karte* non mancavano di stare in guardia. Per noi questa lettura può connotare la vivacità politica di una terra di confine; per il tenente la non innocua vivacità della sorella.

4.1. Il caso Franz Kafka: una volta a casa potrò dirvi "Ero qui"

Osservando una foto vediamo cose ovvie che "fuoriescono da unità significanti e risultano captate in modo immediato e spontaneo" (Barthes 1961). Lo stesso semiologo, indossando i panni del lettore scrive "mi astengo dal raccogliere il retaggio di un altro sguardo" (Barthes 1980). Dichiarazione che rivendica facoltà e diritto di cercare un *punctum* di senso, in una foto, laddove "piace" al lettore. Un invito al gioco personale che vogliamo cogliere, infine, osservando e leggendo la cartolina in Fig. 10. Una cartolina viaggiata nel 1909, inviata da Franz Kafka¹¹ mentre si trovava a Riva del Garda per una vacanza con l'amico Max Brod. I due giovani amici, a quanto racconta uno dei due (Brod 1978, p. 93), ebbero giorni sereni trascorsi tra bagni di sole, tuffi e gite. Tra le diverse attività da turisti, Franz invia una cartolina alla sorella Ottilia. Riportiamo il testo non solo perché è firmato da qualcuno che diventerà uno dei più apprezzati autori del Novecento, ma proprio per la sua assoluta tipicità: parole scherzose, pensieri confidenziali, ironica vanità per il fatto di trovarsi turista in posto ameno e poter così schivare le incombenze familiari e, con tutta probabilità la preparazione di un gioco da farsi a casa, al ritorno. "Carissima Ottilia, ti prego di essere assidua al lavoro in negozio affinché io possa spassarmela bene qui senza stare in pensiero, e salutami i cari genitori" (il messaggio è sul retro della cartolina qui riportata in Fig. 10).



Fig. 10 – Cartolina ill., autore ignoto, (1909), foto, 10 x 15, collezione privata.

La cartolina è firmata. Alcuni storici hanno ricostruito le tappe della vita di Kafka, compresi i viaggi a Riva del Garda e le azioni che qui ha compiuto (Tonelli, 2009). La foto-illustrazione presenta una veduta del

¹¹ Franz Kafka fece due viaggi a Riva del Garda: un prima volta nel 1909 con Max Brod, una seconda volta nel 1913, da solo e fermandosi un intero mese. Lo scrittore risiedeva presso il centro Von Hartungen, specializzato in idroterapia e altri rimedi naturali. Infine, Kafka effettuò un immaginario terzo viaggio scrivendo il racconto *Il cacciatore Gracco*, ambientato appunto a Riva del Garda.



golfo verso ovest. È visibile un'ampia parte dell'abitato e delle rive. I ricercatori più puntigliosi affermano che Kafka abitò in una delle case fronte lago, e lo stesso Max Brod racconta di essersi recato con l'amico Franz verso i Bagni alla Madonnina, che si trovano sul lato sinistro della foto. Franz, una volta tornato a Praga, ritrovando la cartolina, fissando i punti con precisione avrebbe potuto dire alla sorella Ottilia, "Io dimorai qui. Lungo questo percorso usavo andare a tuffarmi nel Garda".

5. Conclusioni

Ancora Antonino Paraggi (Calvino 1970, p. 47) ci ricorda che "il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata, è brevissimo". Scorci di spazi, anche grazie alla loro ostensione, si caricano di valore estetico. Essi sono utili a suggerire l'esistenza di un certo tipo di realtà fruibile e consumabile con una visita, una permanenza. Spazi che sono e diventano grazie anche ad un lavoro di sottolineatura, disponibili ad esigenze di svago e di riposo. Ed è questo il motivo per il quale nelle immagini riportate in cartolina troviamo modifiche, ritocchi fotografici, fotomontaggi, azioni utili allo scopo di richiamare e di uniformare il prodotto ad un progetto "reclamistico". Salvo significative eccezioni, nel caso delle cartoline illustrate si tratta di testi allestiti per veicolare alcuni e non altri contenuti. Le cartoline invitano a produrre alcune e non altre letture interpretative. Evitano completezza e complessità del territorio rappresentato, destinato a diventare altro da sé, ad essere la finzione narrativa che viene raccontata. Nell'insieme si tratta di attività di richiamo, *réclame*, promozione, pubblicità. Come sostenne Zannier in anni di larga diffusione della pratica postale (1986, p. 190), "La cartolina [...] ha assegnato un valore persuasivo all'immagine del mondo, alla quale noi tutti, in una certa misura, finiamo con l'attenerci". Un fenomeno apparso agli albori della società di massa, e che si nutre dell'entusiasmo partecipativo del mittente postale. Una sinergia che ha permesso alla cartolina una notevole circolazione e un'amichevole accoglienza, ponendola tra i media in grado di contribuire alla costruzione di un'idea che gli appartenenti ad un ambito sociale si fanno della *realtà*. Ma nell'azione della figura autoriale del mittente postale abbiamo pure verificato, nel caso di studio, la presenza di "tratti recalcitranti al cliché". Forme spontanee di resistenza al modo più usato che mettono in gioco una attività risignificante, che rompe gli stereotipi e reinventa senso. Un'attività autoriale che desta interesse, appassiona chi si propone di analizzare il fenomeno, pur rimanendo quest'ultima a ben vedere un'attività minoritaria. Il caso della sorella che richiama l'attenzione del fratello militare, il caso dello scrittore Franz Kafka, sono unicum isolati, e anche per questo, in queste pagine li abbiamo ridiscussi. Casi cioè destinati ad una forse brillante residualità a fronte della prevalente azione della cartolina, quella di sedurre lo sguardo del potenziale visitatore, come afferma Papadaki (op. cit.).

Compiendo quest'azione seduttiva la cartolina è stata elemento fondamentale, se non fondativo, della comunicazione commerciale nelle prime fasi di attività della "industria del forestiero", che viveva e prosperava quando ancora giornali, quotidiani e riviste non conoscevano i numeri di diffusione del secondo Novecento. Allora, quello che qui potremmo anche definire "progetto Bertanza", nato con le prime carte postali litografate del 1885, volto a "diffondere il maggior numero di illustrazioni" e "far conoscere in ogni luogo le bellezze incantevoli di cui la natura è stata prodiga alla nostra terra" (*supra*), si può dire riuscito. Da quel momento in poi, milioni di cartoline hanno costruito e diffuso un *immaginario*, hanno mitizzato luoghi che sono diventati destinazioni, costruendone un'identità, va sempre ripetuto, quasi sempre parziale, spesso "parallela" rispetto alla complessità e alla ricchezza di cui ogni tessuto sociale, urbano, ambientale, è dotato. Quindi un'identità che permea i luoghi ma che rischia di restare cangiante, se non colta attraverso mezzi e sguardi più profondi di quelli che i giochi della cartolina permettono di costruire. In ogni caso, dalle prime apparizioni della cartolina è trascorso un secolo e mezzo di viaggi verso ogni dove, "tutto illuminando e tutto finzionando". Per questo si può dire



che la cartolina abbia aperto, con i suoi mezzi, a un modello *operativo partecipativo* che pare essere vitale ancora oggi, in una contemporaneità popolata dalle figure digitali, e da una volatilità e rapidità di movimento esponenziale.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Barthes, R., 1961, "Le message photographique", in *Communications*, n. 1; trad. it. "Il messaggio fotografico", in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 1985, pp. 5-21.
- Barthes, R., 1964, "Rethorique de l'image", in *Communications*, n. 4; trad. it. "Retorica dell'immagine", in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 1985, pp. 22-41.
- Barthes, R., 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 1980.
- Bonfantini, M., Ponzio, A., 1986, *Dialogo sui dialoghi*, Ravenna, Longo.
- Bonfantini, M., Ponzio, A., 1993, *Il dialogo della menzogna*, Roma, Stampa alternativa.
- Brod, M., 1978, *Kafka*, Frankfurt am Main, S. Fischer; trad. it. *Kafka*, Milano, Mondadori 1988.
- Calvino, I., 1970, *Gli amori difficili*, Milano, Mondadori.
- Calvino, I., 1972, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- Eco, U., 1967, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1975, *Trattato di Semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- Ferraris, M., 2021, *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*, Roma-Bari, Laterza.
- Floch, J.-M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac; trad. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi 2003.
- Kafka, F., *Lettere a Ottla e alla famiglia*, Milano, Mondadori 1976.
- Malvinni, P. D., 1989, "Figure da viaggio", in AA.VV., *Ritorno al mittente. Cartoline illustrate tra '800 e '900*, Riva del Garda, Museo Civico, pp. 101-131.
- Marri Tonelli, M., 1989, "Profili di una città tra realtà e suggestione", in AA.VV., *Ritorno al mittente. Cartoline illustrate tra '800 e '900*, Riva del Garda, Museo Civico, pp. 9-100.
- Marrone, G., 2017, "Social media e comunione fática: verso una tipologia delle pratiche in rete", in *Versus*, n. 125, pp. 249-272.
- Papadaki, E., 2017, "Seducing the Tourist Gaze: Postcards as Influential Destination Icons", in *Semiotics and Visual Communication II: Culture of Seduction*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 145-165.
- Peirce, C. S., 2003, *Opere*, Milano, Bompiani.
- Proni, G., 2017, *La semiotica di Charles S. Peirce*, Roma, Aracne.
- Romano S., 2007, "Premessa", in A.L. Carlotti, a cura, *Usi e abusi dell'immagine fotografica*, Milano, I.S.U., pp. 109-112.
- Scudiero, M., 2010, "Storia ed evoluzione della cartolina postale illustrata", in AA.VV., *Lo stesso suolo lo stesso nome. Immagini di Trento dal XVI al XX sec.*, Comune di Trento.
- Tonelli, A., 2009, *Franz Kafka a Riva del Garda*, Riva del Garda, Il Sommolago/Grafica5.
- Wagenbach, K., 1994, *Franz Kafka. Bilden aus seinem Leben*, Berlin, Wagenbach.
- Zannier, I., 1986, *Storia della fotografia italiana*, Bari, Laterza.
- Zingale, S., 2018, "Storie dentro fotografie", in M. Bonfantini, G. Proni, S. Zingale, a cura, *Riprendiamoci la Storia. Centralità delle scienze umane per il progetto di una vita migliore*, Brescia, Ati, pp. 39-45.