

Elio Ugenti (Università di Roma Tre)

*La pratica fotografica occasionale:
dalla dimensione familiare alla condivisione pubblica*

1.

L'esistenza della fotografia oltre i confini dell'arte e dell'autorialità *stricto sensu* ha ispirato e legittimato nel corso degli anni riflessioni che si collocano al di là di una valutazione dell'immagine fotografica in termini estetico-formali, individuando nella sua funzione – nelle forme di utilizzo che la caratterizzano – un oggetto di studio verso cui orientare la propria attenzione.

In apertura di un saggio del 1972 intitolato *Capire una fotografia*, John Berger afferma – non senza spirito di provocazione – che il senso comune ha smentito nel tempo la posizione rigida di quanti hanno sostenuto che la fotografia merita di essere considerata un'arte. Egli, ribaltando tale affermazione, replica che «la fotografia merita di essere considerata come se *non* fosse un'arte»¹, bollando come «lievemente accademico» l'atteggiamento che aveva prevalso fino a quel momento.

Il «come se» utilizzato da Berger nella sua affermazione è fondamentale, dal momento che – pur non negando alla fotografia lo statuto artistico – non riduce a esso lo spettro delle sue possibilità, e invita gli studiosi a una lettura stratificata che tenga conto dei tanti livelli che si sovrappongono – e talvolta si fondono tra loro – nelle immagini fotografiche.

Il tipo di riflessione che tenteremo di condurre nelle pagine che seguono muove dalla ferma convinzione che oggi – ancor più che in passato – lo studio dell'immagine non possa più essere ridotto all'analisi di un oggetto visivo. Se, infatti, un'analisi della configurazione formale e dei significati specifici di un'immagine è ancora oggi utile e necessaria, essa risulta il più delle volte non sufficiente a comprendere quale sia davvero il livello di «efficacia» di quell'immagine².

L'immagine va considerata piuttosto come un complesso fenomeno

¹ J. BERGER, *Understanding a Photograph*, in Id., *Understanding a Photograph* (a cura di G. Dyer), Aperture, New York 2013 (tr. it. *Capire una fotografia*, Contrasto, Roma 2014, p. 33).

² Cfr. I. ROGOFF, *Studying Visual Culture*, in N. MIRZOEFF (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York 2002.

socio-culturale indistricabile dalla rete relazionale entro cui è presa, ed entro la quale «agisce» in funzione di una serie di pratiche a essa correlate.

In questa sede, focalizzeremo in particolare l'attenzione sui cambiamenti intervenuti nell'uso e nella funzione delle fotografie personali, ovvero di quelle immagini che – con Pierre Bourdieu³ – potremmo ricondurre a una «pratica occasionale» della fotografia, distante dunque da qualsivoglia finalità artistica e collocata al di fuori di una progettualità autoriale.

I cambiamenti in questione sono ovviamente quelli intervenuti in seguito all'avvento del digitale e, con maggior evidenza, in seguito all'integrazione tra dispositivi di ripresa e dispositivi di comunicazione che consentono un'immediata condivisione di immagini in Rete, come i tablet o gli smartphone.

Un simile scenario pone – sul piano metodologico – ancor più al centro dell'attenzione quelle che Philippe Dubois definiva già nel 1983 come le «circostanze» che consentono di pensare la fotografia come un'immagine attiva, come un vero «atto iconico», il quale «non si limita al solo gesto di produzione propriamente detta [...], ma include tanto l'atto della ricezione quanto l'atto della sua contemplazione»⁴.

Se sul piano teorico la fotografia poteva dunque essere pensata già negli anni ottanta come immagine attiva, è tuttavia evidente che questa sua «attività» esplose oggi sotto i nostri occhi con forza dirompente. Molto spesso, oggi, la realizzazione di una fotografia è pensata solo ed esclusivamente in funzione di una sua immediata condivisione sui social network. La definizione del termine *selfie* (una delle pratiche fotografiche occasionali più in voga nel nostro tempo) inserita a partire da novembre 2013 all'interno dell'*Oxford Dictionaries* sembra confermare molto chiaramente questa tendenza: «Selfie is a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and *uploaded to a social media*»⁵.

Come evidente, tale definizione si fonda non solo sulle caratteristiche dell'immagine in sé, ma anche sulle pratiche riferibili all'utilizzo (immediato) di quell'immagine e alla tipologia di dispositivi utilizzati per la sua realizzazione e diffusione. Tali aspetti, dunque, e non una serie di proprietà formali dell'immagine, sembrano porsi come discriminanti per definire questa pratica e differenziarla – per esempio – dal più tradizionale autoscatto.

³ P. BOURDIEU, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*; orig. *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Les Editions de Minuit, Paris 1965.

⁴ P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996; orig. *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles 1983, p. 17.

⁵ <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie>> (ultimo accesso 05.02.2018).

Preso atto di questi elementi di riflessione preliminari, il nostro discorso si articolerà in tre parti. Nella prima saranno delineate le linee metodologiche di un approccio funzionalista allo studio della cultura visuale, muovendo da alcune considerazioni dello storico dell'arte Hans Belting. Se è vero da un lato che l'oggetto di studio di Belting è distante da quello che prenderemo qui in considerazione, è pur vero che alcuni suoi assunti di carattere metodologico potranno essere adeguatamente attualizzati nell'analisi che proporremo.

Nella seconda parte riprenderemo alcuni tratti salienti della riflessione sociologica sulla fotografia condotta negli anni Sessanta da Pierre Bourdieu, col fine di circoscrivere quello che è stato per lunghi anni il campo d'azione della pratica fotografica occasionale.

Nella terza e ultima parte tenteremo – senza pretesa di esaustività – di volgere lo sguardo all'oggi, per circoscrivere un nuovo campo d'azione, e per valutare il suo grado di incidenza nella ridefinizione degli usi e delle funzioni delle foto personali.

2.

Iniziamo dunque da Belting. Nel corso di tutti gli anni Ottanta, lo studioso tedesco ha condotto una sistematica riflessione su un corpus di immagini la cui funzione principale non è definibile come «artistica» o «estetica», ma bensì devozionale⁶. L'oggetto d'analisi dello studioso sono infatti le icone sacre del Medioevo. Quel che risulta interessante ai nostri fini non è, dunque, l'oggetto di studio in sé, ma la presa d'atto di Belting sulla relazione che viene a istituirsi tra gli aspetti formali e quelli funzionali di un'immagine.

Come ricordato da Luca Vargiu in un interessante volume dedicato all'opera dello studioso tedesco, già nel 1982 Belting chiudeva una propria relazione sullo stile pittorico del tardobizantinismo soffermando l'attenzione sulla necessità impellente di «istituire un legame tra la struttura

⁶ I principali testi di riferimento in cui tali questioni vengono affrontate sono: H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Nuova Alfa, Bologna 1986 (orig. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Mann, Berlin 1981); ID., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001 (orig. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H.Beck, München 1990). Un passaggio rilevante sul piano metodologico è rappresentato anche dal libro *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990 (orig. *Das Ende der Kunstgeschichte*, Dt. Kunstverlag, München 1983).

formale o stilistica, e la struttura funzionale di un'opera»⁷. Con questa perentoria affermazione si concludeva l'intervento del 1982, ma si spalancava al contempo una voragine che si sarebbe richiusa soltanto otto anni dopo con la pubblicazione del corposo volume *Il culto delle immagini*⁸.

Nel momento in cui la funzione artistica (o estetica) di un oggetto visivo da sola non basta a giustificare la sua esistenza, la domanda che lo studioso deve porsi è: qual è la sua funzione? A quali usi è destinato?

Quello che ci interessa rimarcare è dunque il fatto che Belting si pone il problema di come indagare le condizioni d'esistenza di una serie di immagini nel momento in cui queste stesse condizioni non si esauriscono nel loro essere (o non essere) delle belle immagini, ma investono la loro funzione e, dunque, gli usi a cui sono destinate a partire da una serie di fattori contestuali.

A questo scopo, lo studioso tedesco richiama l'attenzione sulla centralità del *medium*, proprio per individuare una forte connessione tra questo e la funzione dell'immagine, giacché, come sostenuto da Vargiu che cita un passaggio di Belting: «senza una funzione, l'immagine non legittimata da uno statuto artistico, nella sua materialità oggettuale, non poteva esistere. Le forme di esistenza di queste immagini rimandano a una "funzione (sociale) reale e simbolica"»⁹.

Il problema che viene posto da Belting concerne dunque il «diritto d'esistenza» di un'immagine non artistica. L'apertura nei confronti del contesto porta lo studioso tedesco a focalizzare l'attenzione su una serie di fattori esterni rispetto all'immagine, ma ad essa correlati. Il *medium* diventa allora la risultante di un'interazione tra aspetti tecnici – o tecnologici – riferibili al supporto fisico, e una serie di dinamiche socio-culturali entro cui il supporto stesso e l'immagine che veicola sono necessariamente iscritti. E su questa relazione forte ma cangiante tra immagine, *medium* e contesto (di produzione e di ricezione) si fondano le basi di un approccio funzionalista allo studio delle immagini.

Sulla base di queste prime considerazioni, possiamo dunque accostarci al nostro oggetto di studio, per testare l'applicabilità di un modello funzionalista alla pratica fotografica occasionale.

Iniziamo col prendere in considerazione il ritratto fotografico di una donna siciliana, Rosalia Buggemi, realizzato nel 1913 (fig.1). Come spiegato dall'antropologo Rosario Perricone¹⁰, originariamente Rosalia era ritratta insieme al marito durante il loro viaggio di nozze.

⁷ H. BELTING citato in L. VARGIU, *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale*, supplemento a «Aesthetica Preprint: Supplementa», n. 20, 2007, p. 37.

⁸ BELTING, *Il culto delle immagini*, cit.

⁹ ID., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 13.

¹⁰ R. PERRICONE, *I ricordi figurati: «foto di famiglia» in Sicilia*, in G. DE LUNA, G. D'AUTILIA, L. CRISCENTI (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Einaudi, Torino 2005.

La funzione originaria di questa immagine era dunque evidentemente quella di conservare la memoria di un momento importante all'interno della vita coniugale, direttamente correlato alla celebrazione del matrimonio. La prematura morte di Rosalia (avvenuta solo quattro anni dopo il matrimonio), e la scelta del marito di risposarsi, determinano ben presto una rottura definitiva tra l'uomo e la famiglia della donna. I familiari di Rosalia decidono allora di spezzare la fotografia incorniciata per cancellare il ricordo di un evento che aveva ormai perso il suo valore originario, senza intaccare però l'immagine di Rosalia, e dunque la sua memoria. Il frammento fotografico sopravvissuto è stato «rifunzionalizzato come ritratto della defunta. È dunque la funzione d'uso dell'oggetto che ne rivela l'esistenza e in questo caso ne giustifica anche l'esistenza»¹¹.

Le considerazioni di Belting non sono allora poi così distanti, e l'indistricabile interazione tra supporto fisico, contesto socio-culturale e funzione dell'immagine emerge qui in maniera lampante. Quello dei familiari di Rosalia è un gesto iconoclasta – per così dire – che colpisce la referenzialità dell'oggetto, e non certo il suo valore estetico. L'attribuzione di una nuova funzione è indispensabile per la sopravvivenza del frammento: fondamentale, dunque, per l'acquisizione di un rinnovato diritto d'esistenza di quell'immagine, e di un ritrovato valore all'interno del nucleo familiare della donna.

3.

La «funzione familiare» della fotografia, che risulta centrale – come visto nell'esempio appena riportato – negli anni Dieci, è considerata da Pierre Bourdieu come la funzione fondamentale nella destinazione d'uso della fotografia occasionale ancora negli anni Sessanta, quando il sociologo francese conduce una fondamentale indagine sociologica in Francia, interrogandosi sulle cause dell'ampissima diffusione della pratica fotografica tra le famiglie.

Bourdieu si rifiuta categoricamente di cedere a quella che egli definisce come «spiegazione psicologica», la quale riconnette le motivazioni alla base dell'atto fotografico a una sorta di impulso naturale dell'individuo. La pratica fotografica amatoriale è, secondo Bourdieu, una pratica eterodeterminata, riconducibile all'interiorizzazione di quel «sistema delle disposizioni» che circonda l'insieme delle condizioni oggettive di un preciso contesto sociale, all'interno del quale l'agire individuale è sempre ricompreso.

La fotografia amatoriale è dunque secondo Bourdieu una «fotografia del

¹¹ *Ibid.*, p. 177.

fotografabile», che non è spinta da un principio estetico atto a legittimare la fotografabilità di un oggetto che si vuole promuovere a opera d'arte, ma da un principio inscritto all'interno della funzione attribuita all'immagine fotografica dal nucleo familiare: «rinsalda[re] l'integrazione del gruppo e riafferma[re] il sentimento che esso ha di sé e della propria unità»¹².

Anche le modalità di fruizione di queste fotografie evidenziano il loro forte ancoraggio all'ambiente familiare, ed è questo un aspetto che ci interessa particolarmente, proprio perché definisce la funzione e l'uso di queste immagini, al di là del loro contesto di produzione.

Scriva Bourdieu: «nella maggior parte dei casi, le fotografie erano custodite in una scatola, ad eccezione della fotografia del matrimonio e di alcuni ritratti. Le *fotografie rituali* sono troppo solenni o troppo intime per essere esposte nello spazio della vita quotidiana»¹³.

Due aspetti ci interessano all'interno di questo passaggio: la scarsa propensione a un'esposizione pubblica delle proprie fotografie, e l'idea di una «ritualità» che è fortemente connessa all'esistenza e alla fruizione di queste immagini.

Riprendendo una celebre distinzione posta da Walter Benjamin (e collocandola al di fuori dell'ambito artistico entro il quale è stata formulata dal filosofo tedesco), potremmo dire che queste fotografie erano dotate di un elevato «valore culturale» e di un basso «valore espositivo», due polarità che risultano tra loro inversamente proporzionali. Come sostenuto dallo stesso Benjamin, infatti, un valore culturale elevato induce a preservare quanto più possibile l'oggetto dalla sua esposizione¹⁴.

Chiunque di noi ha memoria dell'abitudine di conservare le fotografie all'interno degli album di famiglia, i quali venivano sfogliati il più delle volte soltanto in presenza di una ristretta cerchia di parenti e amici in momenti di vita domestica in cui diveniva centrale l'esercizio della memoria e del ricordo di eventi passati. Le riflessioni di Benjamin sul valore culturale dell'immagine dialogano dunque in modo proficuo con alcune considerazioni di Bourdieu sulle fotografie di famiglia.

D'altronde, non va dimenticata la celebre affermazione di Benjamin che evidenzia la persistenza di una forte valenza rituale proprio nelle immagini che sono in grado di stabilire un forte legame di intimità con le persone in esse ritratte:

¹² BOURDIEU, *La fotografia*, cit., p. 57.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

«[Il valore culturale] non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Il valore culturale del quadro trova il suo ultimo rifugio nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti. Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura»¹⁵.

All'interno del suo saggio, Benjamin ricongiunge la relazione tra valore culturale e valore espositivo anche alla materialità dell'oggetto, che implica una maggiore o minore facilità di spostamento dell'oggetto stesso. Materialità che, come risulta evidente, è proprio uno degli elementi in questione nel passaggio dalla fotografia analogica alla fotografia digitale, al punto che oggi si può pensare che la visibilità simultanea di un'immagine sia potenzialmente infinita (pensiamo a una foto condivisa su un social network che diviene immediatamente – e contemporaneamente – visibile a uno sterminato numero di utenti) proprio a causa del suo disancoraggio da un supporto materiale che la vincoli sul piano spazio-temporale.

Con questo non si intende dire che viene meno la necessità di un supporto fisico che renda fruibile l'immagine, dato che il computer, il tablet, lo smartphone o un qualunque altro schermo sono necessari a tal fine. Possiamo dire, però, che la riproduzione (o la moltiplicazione) e lo spostamento dell'immagine sono svincolati da una riproduzione e uno spostamento del supporto materiale che ne consente la visualizzazione.

Scriva Benjamin:

«L'esponibilità di un ritratto a mezzo busto, che può essere inviato in qualunque luogo, è maggiore di quella della statua di un dio che ha la sua sede permanente all'interno di un tempio. L'esponibilità di una tavola è maggiore rispetto a quella del mosaico e dell'affresco che la precedettero. [...] Coi vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura»¹⁶.

Benjamin centra un punto fondamentale: l'esponibilità non è correlata solo al dato quantitativo, ma investe la qualità stessa dell'oggetto, la sua natura, e – dunque – la funzione a cui è destinato. La fotografia, che in quanto mezzo di riproduzione tecnica intervenne a scardinare gli equilibri tra il valore espositivo e quello culturale delle opere d'arte, sembra rivivere

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 24-25.

al proprio interno – nell’arco della sua storia – una ridefinizione di quegli stessi equilibri. E la fotografia amatoriale, proprio per il suo consistente valore culturale originario risulta un oggetto d’analisi privilegiato per la nostra riflessione.

Semplificando, potremmo dire che l’immagine digitale ai tempi del *web 2.0* sta all’immagine analogica come il ritratto del mezzo busto sta alla statua nel tempio. La materialità dell’immagine e del supporto assumono dunque un peso non secondario nelle trasformazioni della funzione della fotografia personale che intendiamo prendere in esame.

4.

Muovendo dalle riflessioni sin qui elaborate, ci si chiede quale sia oggi la funzione delle immagini personali, alla luce di un livello di esponibilità che è esponenzialmente cresciuto. La funzione del ricordo, predominante ai tempi di Bourdieu, e fortemente correlata alla rappresentazione di una identità familiare da preservare nel tempo, sembra essere oggi fortemente compromessa: la referenzialità temporale dell’immagine sembra slittare nettamente dalla contemplazione di un passato condensato nella foto verso l’osservazione di un presente immediatamente condiviso con un ampio numero di persone.

Prendiamo ora in considerazione due fotografie (figg. 2-3) che ci aiutano a chiarire questo passaggio. La prima è una foto di famiglia in bianco e nero scattata nel 1961 e conservata attualmente nell’Archivio di Memorie del Quotidiano dell’Università di Bologna; la seconda è invece una foto di famiglia a colori scattata nel 2013 e immediatamente pubblicata su Facebook. Fatta eccezione per il numero di bambini presenti, si può dire che le due foto siano assolutamente analoghe: entrambe scattate in occasione dei festeggiamenti per il primo anno di età; entrambe raffiguranti il nucleo familiare; entrambe scattate più o meno frontalmente con evidenti rimandi all’atmosfera festosa.

Ciò che segna una profonda differenza tra queste immagini è l’utilizzo che di esse viene fatto. La foto del 1961 è stata presumibilmente scattata per essere conservata in un album di famiglia al fine di ricordare negli anni a venire il primo compleanno del bambino. La foto più recente, invece, è stata immediatamente condivisa su Facebook con la precisa intenzione di «comunicare» un avvenimento in corso (o avvenuto pochi minuti o poche ore prima).

Nell’analizzare la seconda foto, vanno tenuti in considerazione anche i settantasette *like* totalizzati e gli undici commenti a margine, molti dei quali

sono messaggi di auguri o brevi pensieri di partecipazione alla felicità del momento. La presenza di questi elementi paratestuali non fa che rimarcare la funzione eminentemente comunicativa che è svolta da questa foto in questo contesto, capace di ottenere a sua volta dei *feedback* comunicativi di tipo acclamatorio (nel caso dei *like*) o discorsivo (nel caso dei commenti).

Ciò nonostante, il prevalere della funzione comunicativa non nega a questa seconda immagine la possibilità di richiamare nel tempo la memoria di questo evento, ma va ad aggiungersi a essa, lasciando emergere quella che possiamo definire una «spendibilità immediata» della fotografia: la possibilità di una sua immediata condivisione volta a testimoniare un'esperienza in atto. La funzione comunicativa prevale, ma non elimina del tutto la funzione legata alla preservazione del ricordo.

Su questo principio di coesistenza delle due funzioni si basano alcune interessanti riflessioni della studiosa olandese Josè Van Dijck, la quale ha individuato tre principali variazioni nella funzione predominante delle fotografie personali in epoca contemporanea rispetto al passato: «da un uso familiare a un uso individuale; da uno strumento di memoria a un dispositivo di comunicazione; e da un oggetto finalizzato alla condivisione del ricordo a un oggetto per la condivisione di un'esperienza»¹⁷.

Le due foto che abbiamo preso in considerazione sono entrambe riferibili a un'occasione extra-ordinaria che in qualche modo legittima il ricorso alla fotografia: una festa di compleanno che si impone come occasione rilevante all'interno del gruppo familiare. Oggi, tuttavia, il corpus di immagini prodotte e condivise dalla gran parte degli utenti dei social network ritraggono situazioni assolutamente ordinarie che vogliono comunicare semplicemente cosa si sta facendo (o dove ci si trova) in quel preciso momento, senza proporsi di preservare la memoria di alcunché.

Tuttavia, come nota Van Dijck, ci sono fattori – come per esempio la ricontestualizzazione di un'immagine – che possono far cambiare i rapporti di forza interni tra valore mnemonico e valore comunicativo. Il caso preso in esempio da Van Dijck sono le foto di Abu Ghraib (fig. 4), scattate dai soldati americani per condividere privatamente l'esperienza di quel momento, e diventate (dopo la loro diffusione) prima uno strumento comunicativo capace di influenzare l'opinione pubblica nei confronti della «guerra al terrore» e – successivamente – un corpus di immagini drammatiche che si è indelebilmente impresso nella memoria collettiva di un'intera generazione.

¹⁷ J. VAN DIJCK, *Digital Photography: Communication, Identity, Memory*, «Visual Communication», 1, 2008, p. 60.

L'esempio di Abu Ghraib rappresenta certamente un caso «estremo» per l'analisi di queste dinamiche individuate da Van Dijck, e – peraltro – un caso che ha attirato su di sé un'enorme attenzione mediatica. Si può pensare di restare nell'ambito del quotidiano e valutare le stesse dinamiche prendendo in considerazione l'applicazione *A look back* messa in circolazione da Facebook per il decennale della sua creazione, la quale generava automaticamente un breve video della durata di un minuto che montava insieme le immagini condivise da un utente dal momento della sua iscrizione al social network fino al giorno dell'utilizzazione dell'applicazione.

Molte di queste fotografie erano riferibili a situazioni assolutamente ordinarie, realizzate e condivise – come detto – senza la volontà di «ricordare». Eppure, molti utenti hanno commentato i loro video affermando di essersi commossi, o di aver provato nuovamente la gioia di alcuni momenti dimenticati. Altri ancora hanno scelto di non guardare il loro video per paura di imbattersi in ricordi dolorosi.

Sembra dunque dimostrato così che la funzione comunicativo-esperienziale che è oggi dominante nell'utilizzo delle immagini private non elimini del tutto la capacità evocativa di quelle stesse immagini, la quale resta latente e può riaffiorare in seguito a una successiva ricontestualizzazione della fotografia, o a una variazione nel suo modo di esposizione.

Per concludere, possiamo dire che le considerazioni degli studiosi convocati nel corso di queste pagine, così come le riflessioni elaborate a partire dai casi di studio proposti, sembrano confermare che la comprensione profonda della cultura visuale non può fermarsi all'immagine, non può e non deve esaurirsi al suo interno. Le caratteristiche dell'ambiente mediatico che accoglie e veicola le immagini, così come il contesto socio-culturale all'interno del quale esse circolano, diventano determinanti per una comprensione delle loro funzioni e – di conseguenza – della gamma di utilizzi che a ciascuno di noi è oggi consentito o che è stato consentito in altre epoche e in altri contesti culturali.