

Postfotografico: genealogie, dispositivi, pratiche. Introduzione

Abstract

This issue critically revisits the notion of the postphotographic, challenging narratives of rupture that frame it as a historical “after” of photography. Instead, it approaches the postphotographic as a genealogical and epistemic condition rooted in the long *durée* of the photographic and its media transformations. Bringing together historical, theoretical, and analytical perspectives, the volume examines images as operational dispositifs that produce knowledge, generate data, and shape regimes of evidence. Particular attention is given to digital and algorithmic technologies, which intensify and reconfigure long-standing tensions between representation and construction, vision and computation, body and apparatus. The postphotographic thus emerges as an expanded and stratified field in which images actively participate in shaping contemporary forms of experience, perception, and reality.

Keywords

POSTPHOTOGRAPHY; VISUAL CULTURE; MEDIA ARCHAEOLOGY;
ALGORITHMIC IMAGES; HYBRIDIZATION; EPISTEMOLOGY

Il dibattito sul postfotografico è stato a lungo attraversato da una retorica della discontinuità: la fotografia come medium superato, l'indice come categoria epistemologicamente esausta, la verità fotografica come mito definitivamente incrinato dall'avvento del digitale, delle reti e, più recentemente, dell'intelligenza artificiale. A questa narrazione della frattura – ciclicamente riattivata a ogni mutazione tecnologica – il presente numero monografico di “RSF. Rivista di studi di fotografia” oppone una postura diversa, condivisa intenzionalmente dai curatori: pensare il postfotografico non come un ‘dopo’ storico, ma come una condizione genealogica ed

epistemica, inscritta in una lunga durata che affonda le proprie radici nel XIX secolo.

Questa posizione non implica una negazione delle trasformazioni profonde che attraversano oggi le immagini, né una sottovalutazione dell'impatto delle tecnologie computazionali e algoritmiche. Al contrario, muove dalla convinzione che proprio tali trasformazioni rendano oggi nuovamente leggibile la natura storicamente ibrida, instabile e stratificata – difficilmente controllabile – del fotografico. Il postfotografico non segna la fine della fotografia, ma costituisce piuttosto una fase di accelerazione, intensificazione e riarticolazione critica di problemi che accompagnano il fotografico fin dalle sue origini: il rapporto tra arte e media, scienza e consumi, visione e misura, tra automatismo e intenzionalità, tra corpo e apparato, tra evidenza e costruzione della verità. In questo senso, il postfotografico non riguarda soltanto una mutazione dei linguaggi o dei supporti dell'immagine, ma investe più radicalmente i regimi di conoscenza attraverso cui le immagini operano, producono dati, organizzano evidenze e rendono intelligibili correlazioni.

In questa prospettiva, l'Ottocento non è soltanto un momento aurorale, ma un serbatoio epistemico decisivo anche secondo approcci che si integrano in maniera complementare⁻¹. La fotografia nasce infatti all'interno di un più ampio ecosistema di pratiche di conoscenza che comprendono la statistica, la fisiologia, l'antropometria, la medicina, la criminologia e le tecniche di visualizzazione scientifica, in un contesto espressivo e mediale complesso che insiste inizialmente nell'ambiente metropolitano occidentale.

Come mostrano Lorraine Daston e Peter Galison in *Objectivity*⁻², l'immagine tecnica moderna non si definisce primariamente per la sua capacità di "riprodurre" il reale, bensì per la sua funzione di oggettivazione operativa: rendere il mondo misurabile, comparabile, archiviabile. Tuttavia, questa logica dell'oggettivazione non si esaurisce nell'ambito scientifico, ma investe fin da subito anche le pratiche della vita quotidiana, i dispositivi della memoria, le forme di circolazione mediale e le relazioni tra esperienza, territorio e rappresentazione. La fotografia ottocentesca è già, in questo senso, una tecnologia della conoscenza che eccede la rappresentazione, producendo dati, norme, modelli e regimi di evidenza, ma anche immaginari, abitudini percettive e modalità di relazione con il mondo che anticipano una progressiva mediatizzazione dell'esperienza. In questa linea si colloca una prospettiva genealogica che mostra come il fotografico emerga fin dall'inizio come dispositivo epistemico e mediale insieme, e non come semplice linguaggio mimetico. Questa eccedenza originaria del fotografico rispetto alla mera rappresentazione non costituisce un tratto confinato alla sua fase aurorale, ma si prolunga e si riorganizza lungo l'intera storia dei media visivi, fino a diventare uno dei nodi centrali della condizione postfotografica contemporanea.

Nel corso degli ultimi decenni, la trasformazione del fotografico non può più essere compresa esclusivamente nei termini di una crisi

dell'indice o di una perdita di referenzialità, ma va piuttosto ricollocata all'interno di un più ampio mutamento dei regimi di visibilità, delle infrastrutture mediali e delle pratiche quotidiane dell'immagine. Già Fred Ritchin⁻³, nei suoi lavori sull'"occhio sintetico", aveva colto precocemente come la fotografia stesse progressivamente cessando di funzionare come semplice dispositivo di registrazione per divenire un nodo operativo all'interno di sistemi computazionali capaci di generare, predire e intervenire sul reale. In questa direzione, l'immagine fotografica non si limita più a testimoniare, ma partecipa attivamente a processi decisionali e informativi che eccedono il dominio della rappresentazione. Tale slittamento si accentua ulteriormente nell'ambiente delle piattaforme digitali, dove – come ha mostrato Taina Bucher⁻⁴ – la visibilità delle immagini non è mai data, ma continuamente negoziata e regolata da algoritmi che organizzano l'attenzione, la circolazione e la rilevanza sociale dei contenuti, incidendo direttamente sull'esperienza ordinaria e sulle forme di vita mediatizzate. In parallelo, le più recenti prospettive di *media archaeology*⁻⁵ e di teoria dei media postottici⁻⁶ invitano a spostare lo sguardo dall'immagine intesa come superficie visiva verso le sue condizioni materiali e infrastrutturali di esistenza: sensori, reti, data center, ambienti computazionali ed ecologie tecnologiche che producono immagini spesso non ottiche, non destinate primariamente allo sguardo umano, ma operative all'interno di sistemi di misurazione, previsione e controllo. In questo quadro, il postfotografico emerge non come semplice superamento della fotografia, ma come campo espanso e stratificato in cui si intrecciano genealogie storiche, logiche mediologiche e pratiche sociali, ridefinendo il rapporto tra immagine, esperienza, memoria e territorio nell'orizzonte di una vita sempre più intensamente mediata.

Questa genealogia consente di superare l'opposizione semplicistica tra fotografia analogica e immagini digitali o algoritmiche. La tensione tra immagine come traccia e immagine come costruzione attraversa l'intera storia del medium. Gli studi di Allan Sekula⁻⁷ e John Tagg⁻⁸ hanno messo in luce la natura profondamente politica e istituzionale dell'evidenza fotografica, mentre Jonathan Crary⁻⁹ ha mostrato come la fotografia si iscriva in una più ampia riorganizzazione dei regimi percettivi moderni. In continuità con queste prospettive, il fotografico appare fin dall'inizio come un dispositivo eccedente rispetto alla semplice registrazione del visibile, e può essere compreso non tanto come forma di rappresentazione, quanto come "operazione", ossia come insieme di pratiche, apparati e procedure che producono effetti di senso, di realtà e di verità⁻¹⁰. E che si rivelano in grado di innescare azioni trasformative sul reale: la fortunata locuzione di "immagini operative", che Harun Farocki⁻¹¹ ha coniato per caratterizzare il plesso di tali proprietà, rende con notevole potere di sintesi questo aspetto cruciale⁻¹².

È su questo sfondo che il postfotografico può essere inteso come condizione espansa del fotografico, piuttosto che come sua negazione.

Nel corso degli ultimi decenni, tuttavia, il termine è stato impiegato per designare fenomeni eterogenei, talvolta divergenti. A partire da *The Reconfigured Eye* di William J. Mitchell⁻¹³, esso è stato associato alla crisi dell'indice e alla manipolabilità digitale dell'immagine; con Joan Fontcuberta⁻¹⁴, alla definizione di una condizione culturale segnata dalla sovrapproduzione, dalla circolazione e dall'uso sociale delle immagini; in altri contesti, alla progressiva softwarizzazione dell'atto fotografico e alla produzione algoritmica del visibile. Più che un concetto unitario, il postfotografico si presenta dunque come un campo di tensioni teoriche, attraversato da posizioni differenti e talvolta incompatibili.

In questo senso, è opportuno distinguere tra 'postfotografia' – intesa come categoria storico-critica emersa negli anni Novanta per descrivere l'impatto del digitale sul medium – e 'postfotografico', che questo numero assume come campo operativo e concettuale più ampio, capace di includere genealogie, dispositivi e pratiche che eccedono una periodizzazione lineare o una singola tecnologia. In tale direzione, risultano particolarmente feconde le prospettive genealogiche che, come quelle di Geoffrey Batchen⁻¹⁵ o Rosalind Krauss⁻¹⁶, hanno mostrato come il fotografico non coincida con un medium specifico, ma con una logica operativa e un regime di produzione e circolazione delle immagini che interseca tecniche, supporti e contesti differenti. Il postfotografico non sarebbe allora ciò che viene 'dopo' la fotografia, ma ciò che ne rende esplicita la natura storicamente non pura, sempre già ibridata⁻¹⁷.

Punto di riferimento teorico fondante, per la nostra prospettiva, è rappresentato dalla riflessione elaborata da Walter Benjamin⁻¹⁸ riguardo alla questione dell'immagine tecnica, che ruota principalmente attorno alle nozioni di "riproducibilità" e di "inconscio ottico". Quanto alla riproducibilità, la capacità riproduttiva dell'apparenza del reale propria del fotografico sembra condurre a compimento l'aspirazione millenaria alla perfetta mimesi che ha contrassegnato una parte così rilevante della teoria e pratica delle arti figurative; ma è, paradossalmente, proprio tale compimento a produrre un ribaltamento – insieme ontologico e gnoseologico – che finisce per invertire i rapporti funzionali fra immagine e realtà. Quanto all'inconscio ottico, la fotografia – al pari del cinema – non si limita ad ampliare quantitativamente la visione umana, ma dischiude una dimensione qualitativamente altra del reale: un livello che emerge al di là dell'intenzione del soggetto, grazie all'automatismo tecnico dell'apparato. L'inconscio ottico non designa ciò che è semplicemente invisibile, ma ciò che la tecnica rende visibile senza essere programmata per farlo, introducendo uno scarto strutturale tra esperienza sensibile e immagine, nonché una frattura nella temporalità fotografica, fatta di latenze, ritorni e retroazioni.

Se nel saggio sull'opera d'arte Benjamin indaga la riproducibilità fotografica innanzitutto come immagine riproduttiva di altre immagini

(quelle della tradizione storico-artistica), nella sua scia sarà Günther Anders, una ventina d'anni dopo⁻¹⁹, a esplicitare a tutto tondo le implicazioni onto-gnoseologiche della fotografia come invenzione tecnica in virtù della quale è il reale stesso a essere prodotto dalla propria riproduzione. Analizzando il comportamento dei turisti, per i quali è più importante portarsi a casa un souvenir fotografico del luogo o monumento che sono andati a visitare che non vivere quell'esperienza, Anders mette in luce già alla metà del secolo scorso i tratti fondamentali di un rovesciamento del paradigma millenario che potremmo definire platonistico: se prima l'immagine era una funzione del modello reale che rappresentava dipendendone, ora il reale è attestato e certificato dal fatto che esistono immagini che lo riproducono, diventando esso stesso una funzione del fotografico. Un rovesciamento che non abbiamo ancora adeguatamente pensato in tutte le sue conseguenze, e che oggi il postfotografico nelle sue varie declinazioni radicalizza, rinegozia e riconfigura.

Sul versante dell'inconscio ottico, a partire dagli anni Settanta sarà Franco Vaccari a riprendere e radicalizzare tale nozione, lavorando sull'automatismo fotografico per mostrare come l'immagine tecnica funzioni primariamente come dispositivo di accadimento, più che come rappresentazione⁻²⁰. Le "Esposizioni in tempo reale" mettono in gioco una delega alla macchina che sospende il controllo autoriale e apre lo spazio a esiti imprevedibili, anticipando molte delle questioni oggi riemerse nel campo del postfotografico: la produzione di senso senza intenzione, la centralità del dispositivo, l'immagine come evento.

Alla luce di questa linea Benjamin-Anders-Vaccari – che tiene insieme quel campo di tensione fra teoria ed esperienza socio-estetica che abbiamo intenzionalmente prescelto per questo numero di "RSF" –, anche l'intelligenza artificiale può essere letta non come una rottura assoluta, ma come una nuova soglia dell'inconscio tecnologico. Gli algoritmi generativi, gli spazi latenti e i modelli statistici producono immagini che non si limitano a simulare il visibile, ma rendono operative correlazioni, pattern e strutture che eccedono l'esperienza sensibile immediata. In questo senso, il volume e la mostra *The World Through AI. Exploring Latent Spaces*, co-curati da Antonio Somaini⁻²¹, offrono uno snodo e una cornice teorica ed esperienziale di riferimento per comprendere come le immagini contemporanee funzionino sempre più come interfacce epistemiche, capaci di modellare il modo stesso in cui il mondo viene conosciuto, misurato e visualizzato. Il postfotografico diventa così il luogo in cui l'eredità benjaminiana viene rinegoziata in un contesto in cui l'automatismo non è più soltanto meccanico, ma computazionale.

I contributi raccolti in questo numero attraversano tale campo problematico da prospettive differenti che, più che comporsi in un quadro unitario, mettono in evidenza una serie di tensioni interne al postfotografico contemporaneo.

Un primo asse riguarda la ridefinizione dell'evidenza visiva, dove la fotografia cessa di funzionare come documento autosufficiente per

configurarsi come elemento all'interno di assemblaggi complessi di dati, modelli e procedure di verifica. In questa direzione, il contributo di Cinelli mostra come il valore evidenziale dell'immagine non risieda più nella sua trasparenza, ma nella sua integrazione operativa all'interno di dispositivi forensi e protocolli di analisi.

Un secondo asse investe il rapporto tra immagine e corpo, mettendo in discussione l'idea di una smaterializzazione integrale del visivo. Se da un lato Giusti insiste sulla persistenza del corpo come interfaccia fenomenologica e pulsionale all'interno dell'iconosfera digitale, dall'altro Donghi, attraverso la nozione di visualità aptica, evidenzia come anche immagini non ottiche, come quelle termografiche, riattivino una dimensione sensoriale e incarnata della visione. In questa linea si colloca anche l'analisi di Zanchi, che mostra come l'interazione con le immagini algoritmiche mobiliti il corpo in forme nuove, spesso catturate da dinamiche automatiche e compulsive.

Un terzo asse riguarda le trasformazioni della temporalità fotografica. Il contributo di Villa evidenzia come i processi computazionali e le pratiche postfotografiche introducano temporalità non lineari – retroattive, predittive, iterative – che destabilizzano l'istantaneità tradizionalmente associata all'immagine fotografica, aprendo a forme di identità generativa e differita.

Un quarto ambito concerne il postfotografico come pratica sociale, linguistica ed enunciazionale. Malavasi analizza le forme di costruzione visuale del Sé attraverso avatar e dispositivi paralinguistici, mentre Terracciano mette in luce le logiche enunciazionali e i pattern ricorsivi che strutturano la produzione di senso nelle piattaforme social, dove l'immagine non rappresenta ma opera come gesto, come dispositivo e come interfaccia.

A questi assi si affiancano contributi che interrogano più direttamente le condizioni tecnico-epistemiche del visivo contemporaneo. Il saggio di Scatturin e Verdicchio analizza il digitale come sistema di principi e metodi, evidenziando la co-costruzione tra architetture computazionali e pratiche sociali, mentre Grespi propone una lettura del postfotografico come campo espanso in cui si ridefiniscono i confini tra fotografia, visualizzazione e computazione, nel quadro di un regime postottico. In dialogo con queste prospettive, il contributo di Leonardi invita a riconsiderare criticamente la retorica della rottura, mostrando come il digitale si iscriva in una continuità di pratiche, infrastrutture e logiche mediali.

Più che convergere verso una definizione univoca, questi contributi delineano dunque un campo attraversato da tensioni: tra evidenza e costruzione, tra corpo e dato, tra temporalità lineare e generativa, tra immagine come rappresentazione e immagine come operazione. È proprio in questa trama non pacificata che il postfotografico emerge come dispositivo critico, capace di rendere visibili le condizioni contemporanee della produzione di senso, di realtà e di esperienza attraverso le immagini.

È in questa stessa prospettiva che va letto l'inserito visuale e sperimentale curato da Roberta Valtorta, Sergio Giusti e Mauro Zanchi ⁻²². Lungi dal costituire un apparato illustrativo o un semplice complemento iconografico ai saggi teorici, l'inserito si configura come un campo operativo di pratiche che mette alla prova, sul piano delle immagini, molte delle questioni attraversate dal numero. Le esperienze artistiche presentate restituiscono il postfotografico come zona di sperimentazione in cui l'immagine agisce come evento, processo e strumento conoscitivo. La loro eterogeneità non rappresenta un limite, ma una risorsa critica: essa rende visibile il postfotografico come costellazione aperta, attraversata da genealogie differenti e da forme plurali di inconscio tecnologico.

Nel loro insieme, i saggi e le pratiche raccolti in questo numero mirano non a definire una volta per tutte il postfotografico, ma a tracciarne i problemi, restituendolo come campo di tensioni in cui continuità e mutazione, indice e algoritmo, corpo e dato restano in rapporto dinamico. Il postfotografico emerge così non come la fine della fotografia, ma come il luogo in cui la fotografia è costretta, ancora una volta, a interrogare i propri presupposti epistemici e le proprie condizioni di possibilità.

⁻¹ Fiorentino 2007; Pinotti 2021.

⁻² Daston / Galison 2007.

⁻³ Ritchin 2009; 2025.

⁻⁴ Bucher 2012.

⁻⁵ Parikka 2019 [2012];

Dalmasso / Grespi 2023.

⁻⁶ Zylinska 2017; 2023.

⁻⁷ Sekula 1986.

⁻⁸ Tagg 1988.

⁻⁹ Crary 2014 [1990].

⁻¹⁰ Batchen 1997; Krauss 1996 [1990].

⁻¹¹ È nell'opera *War at a Distance* (2003) che il regista tedesco Harun Farocki esplicita il concetto di "immagini operative" esplorando la connessione tra tecnologia militare, visione automatizzata e violenza.

⁻¹² Parikka 2023.

⁻¹³ Mitchell 1992.

⁻¹⁴ Fontcuberta 2016.

⁻¹⁵ Batchen 1997.

⁻¹⁶ Krauss 1996.

⁻¹⁷ D'Isa 2024; Grespi / Villa 2024.

⁻¹⁸ Benjamin 1912 [1935-1936].

⁻¹⁹ Anders 2003 [1956].

⁻²⁰ Vaccari 2011 [1979].

⁻²¹ Somaini 2025.

⁻²² Cfr. Zanchi 2025.

—
Note

Anders 2003 [1956] Günther Anders, *Digressione sulla fotografia*, in Id., *L'uomo è antiquato*, vol. I. *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 169-173 [ed. orig. tedesca 1956].

Batchen 1997 Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Boston, Massachusetts Institute of Technology, 1997.

Benjamin 1912 [1935-1936] Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura

—
Bibliografia

- di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 17-73 [data di stesura 1935-1936].
- Bucher 2012** Tajna Bucher, *A technicity of attention: How software "makes sense"*, in "Culture Machine", n. 13, 2012, pp. 1-23.
- Crary 2014 [1990]** Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore*, Torino, Einaudi, 2014 [ed. orig. statunitense 1990].
- Dalmasso / Grespi 2023** Anna Caterina Dalmasso / Barbara Grespi (a cura di), *Mediarcheologia. I testi fondamentali*, Milano, Raffaello Cortina, 2023.
- Daston / Galison 2007** Lorraine Daston / Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.
- D'Isa 2024** Francesco D'Isa, *La rivoluzione algoritmica delle immagini. Arte e intelligenza artificiale*, Roma, Luca Sossella, 2024.
- Florentino 2007** Giovanni Florentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio, 2007.
- Fontcuberta 2016** Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- Grespi / Villa 2024** Barbara Grespi / Federica Villa (a cura di), *Il postfotografico. Dal Selfie alla fotogrammetria digitale*, Torino, Einaudi, 2024.
- Krauss 1996 [1990]** Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996 [ed. orig. francese 1990].
- Mitchell 1992** William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye, Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (MA), MIT Press, 1992.
- Parikka 2019 [2012]** Jussi Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci, 2019 [ed. orig. inglese 2012].
- Parikka 2023** Jussi Parikka, *Operational Images. From the Visual to the Invisual*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2023.
- Pinotti 2021** Andrea Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021.
- Ritchin 2009** Fred Ritchin, *After Photography*, New York, Northon & Company, 2009.
- Ritchin 2025** Fred Ritchin, *L'occhio sintetico. La trasformazione della fotografia nell'era dell'intelligenza artificiale*, Torino, Einaudi, 2025.
- Sekula 1986** Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", n. 39, 1986, pp. 3-64.
- Somaini et al. 2025** Antonio Somaini / Ada Ackerman / Alexandre Gefen / Pia Viewing (a cura di), *The World Through AI. Exploring Latent Spaces*, catalogo della mostra (Parigi, Jeu de Paume, 11 aprile-21 settembre 2025), Paris, JBE Books, 2025.
- Tagg 1988** John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Houndmills, Macmillan, 1988.
- Vaccari 2011 [1979]** Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, Torino, Einaudi, 2011 [ed. orig. 1979].
- Zanchi 2025** Mauro Zanchi (a cura di), *Blink postfotografico. Teorie, pratiche e derive delle immagini ibride*, Milano, Postmedia, 2025.
- Zylinska 2017** Joanna Zylinska, *Nonhuman Photography*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Zylinska 2023** Joanna Zylinska, *The Perception Machine: Our Photographic Future between the Eye and AI*, Cambridge (MA), MIT Press.