

Oltre la rottura postfotografica: teorie, pratiche e genealogie mediali

Abstract

The discourse of postphotography has been structured less by empirical practices than by a recurrent trope of rupture. From William J. Mitchell's *The Reconfigured Eye* (1992) to Joan Fontcuberta's theorization of a "postphotographic condition", the digital has been cast as an epistemic break, a radical suspension of indexical truth. Yet such narratives reiterate modernist and postmodernist investments in medium-specificity and technological determinism. In practice, digital photography has operated otherwise: by normalizing manipulation, re-legitimizing color, re-introducing 3D and immersive modes of representation, and embedding images in networked circuits of circulation, it has exposed the exclusions on which canonical histories were built. Informed by practice, media archaeology and digital media studies suggest alternative genealogies, in which digital imaging appears less as a revolution than as a reconfiguration of long-standing logics of remediation, infrastructure, and intermedial exchange. Against the rhetoric of 'postness', this essay proposes a historiographical shift: from the death of photography to the persistence of its hybrid, materially grounded, and institutionally embedded forms.

Keywords

DIGITAL PHOTOGRAPHY; MEDIA ARCHAEOLOGY; POSTPHOTOGRAPHY; MATERIALITY; INTERMEDIALITY; MEDIA HISTORY

LA FOTOGRAFIA DIGITALE TRA RIVOLUZIONE E CONTINUITÀ

Più che una narrazione segnata da cesure improvvise, la storia dei media appare come una trama complessa di reti e relazioni, attraversata al tempo stesso da trasformazioni e da ricorrenze. Negli ultimi due decenni, la riflessione teorica ha messo in crisi le tradizionali dicotomie tra 'vecchi' e 'nuovi' media, basate su modelli interpretativi costruiti su cronologie lineari di paradigmi tecnologici. Lisa Gitelman ha mostrato come ogni medium, pur appearing 'nuovo' al momento

della sua comparsa, rechi sempre le tracce di infrastrutture materiali, pratiche sociali e narrazioni medialità già esistenti⁻¹. Sollecitando una lettura delle dimensioni materiali e discorsive della storia dei media come aspetti inseparabili, Gitelman ha evidenziato come la novità non si manifesti mai in forma assoluta, ma si intrecci costantemente con elementi di durata e di sopravvivenza all'interno di reti sociotecniche caratterizzate da logiche ricorsive, in cui il passato riaffiora e si riconfigura nel presente.

Sulla scia di questa riflessione, Benjamin Peters ha ulteriormente incrinato ogni idea di cesura storica netta, proponendo la nozione di “residual media”: forme del passato che continuano a sopravvivere accanto e all'interno di nuovi assetti e dispositivi tecnologici⁻². Su un fronte più specificatamente connesso alla fotografia, Jonathan Sterne ha mostrato come il termine ‘analogico’ non designi una categoria stabile o autoevidente, ma un costrutto retrospettivo, definito in opposizione al digitale e quindi incapace di restituire la complessità delle intersezioni tecniche, sociali ed estetiche che i media intessono nel tempo⁻³. In questa prospettiva, le narrazioni che presentano la postfotografia come una rottura rivoluzionaria con il passato risultano fuorvianti. Più che una cesura, emerge un continuum stratificato di pratiche e sperimentazioni, in cui la discontinuità convive con la persistenza. È in questa direzione che Geoffrey Batchen ha invitato ad abbandonare la retorica della ‘morte’ della fotografia, sottolineando come i processi di trasformazione e reinvenzione che la attraversano non ne segnino la fine, ma ne riconfigurino incessantemente linguaggi, funzioni e forme di esperienza⁻⁴.

Il paradigma della rottura si inserisce in un meccanismo più ampio che, come ha osservato William Boddy, accompagna da sempre la ricezione del ‘nuovo’ nei campi della comunicazione e della tecnologia⁻⁵. Ogni innovazione tende infatti a essere accolta come l'inizio di una nuova era, investita del potere di trasformare radicalmente l'esperienza umana. È una dinamica ricorrente che attraversa l'intera modernità: nell'Ottocento e nel Novecento invenzioni come il telegrafo, la radio o la televisione sono state regolarmente celebrate come cesure epocali e come forze autonome di cambiamento. Anche la fotografia, al momento della sua ‘nascita’, è stata iscritta in questo registro mitico, presentata come una scoperta democratica destinata a rivoluzionare il rapporto dell'umanità con il tempo, lo spazio e la visione⁻⁶.

L'idea che i media digitali rappresentino un salto qualitativo senza precedenti si nutre di questo stesso schema ideologico, proiettando sui dispositivi tecnologici un immaginario di eccezionalità e di potenza trasformativa. È in tale orizzonte che si colloca quella che Richard Barbrook e Andy Cameron hanno definito “Californian ideology”: un complesso di credenze che combina utopismo tecnologico e individualismo neoliberista, presentando il progresso digitale come forza emancipatrice e rigeneratrice⁻⁷. Studiosi come Lev Manovich, Patrice Flichy e Vincent Mosco hanno mostrato come queste narrazioni si

fondino su metafore di liberazione, trascendenza e persino spiritualità – generando ciò che efficacemente quest’ultimo definisce il “sublime digitale”⁻⁸. Muovendo da queste premesse, nelle pagine che seguono mostrerò come, lungi dal sancire la fine della fotografia e la nascita di una presunta postfotografia, il digitale abbia di fatto contribuito a un profondo mutamento delle prospettive storiografiche, curatoriali e archivistiche. Esso ha stimolato un ripensamento radicale delle categorie interpretative e delle strategie espositive, favorendo il recupero di pratiche ed estetiche del passato a lungo escluse dal canone. Da un lato, le teorie della postfotografia hanno insistito sull’idea di una ‘rivoluzione’ digitale come frattura assoluta, reiterando un approccio fondato sulla specificità del medium e su un implicito determinismo tecnologico, entrambi incapaci di rendere conto della complessità e della stratificazione dei processi storici. Dall’altro, le pratiche digitali hanno ridefinito la fotografia come nodo all’interno di reti mediali estese, dove emergono con nuova evidenza gli elementi materiali e intermediali, insieme a usi, gesti e logiche sedimentati nel tempo⁻⁹.

DAL MODERNISMO AL MATERIAL TURN: IL RUOLO DELLE PRATICHE DIGITALI NELLA STORIOGRAFIA DELLA FOTOGRAFIA

Fino all’introduzione del digitale, la storia della fotografia – così come le pratiche museali e archivistiche che essa ha alimentato e delle quali si è a sua volta nutrita – è stata in larga misura modellata dall’impostazione modernista consolidata da John Szarkowski, curatore capo del Dipartimento di fotografia del Museum of Modern Art di New York dal 1962 al 1991⁻¹⁰. Il metodo di Szarkowski, radicato nell’autonomia e nell’autoreferenzialità del medium, privilegiava un formalismo camera-centrico, fondato sulle specificità tecniche della fotografia e sul primato del bianco e nero. Il suo era un approccio alla fotografia essenzialmente volto a costruire un canone ‘musealizzabile’: l’immagine bella da incorniciare ed esporre nello spazio neutro di una galleria. Conseguentemente a questi suoi orientamenti, e alla grande influenza da lui esercitata a livello internazionale, un vasto insieme di pratiche e di aspetti materiali e intermediali della fotografia è a lungo rimasto senza alcun riconoscimento storiografico.

A partire dagli anni Settanta, le cosiddette ‘nuove storie della fotografia’, sviluppatesi nell’ambito dei *visual culture studies* e dei *cultural studies*, hanno cercato di mettere in discussione l’impianto modernista, spostando l’attenzione dalla fotografia come linguaggio autonomo alla fotografia come pratica culturale. In opposizione alla tradizione formalista inaugurata da Szarkowski, questi orientamenti hanno privilegiato letture incentrate sui rapporti tra immagine e potere, genere, razza, classe e ideologia, riconoscendo la fotografia come campo di negoziazione sociale e politica, piuttosto che come sistema chiuso di forme e stili⁻¹¹. Pur introducendo prospettive innovative, essi hanno tuttavia continuato a fondarsi sull’idea della fotografia come immagine o rappresentazione, più che come oggetto o dispositivo materiale.

Esattamente come nell'ambito del modernismo formalista di Szarkowski, anche in questo caso sono state trascurate la materialità e la complessità del medium come dispositivo, elementi che hanno contribuito in modo decisivo a determinare forme, funzioni, significati e modalità di circolazione.

Le pratiche fotografiche digitali hanno avuto un ruolo nella destabilizzazione di queste cornici interpretative e curatoriali: manipolazioni illimitate e una nuova centralità del colore hanno messo in discussione l'autorità del formalismo modernista e, insieme, quella del postmodernismo che si era posto come suo contraltare critico. Presenti fin dall'Ottocento, anche se di fatto escluse da una storia museale e canonica che privilegiava l'idea di purezza e autonomia del medium fotografico, queste modalità sono state rese sempre più accessibili in ambito digitale da software di editing, ambienti 3D e applicazioni integrate nei dispositivi mobili, entrando progressivamente nell'uso quotidiano e trovando nei social media un canale di diffusione e di legittimazione senza precedenti. Nessuna di queste operazioni era inedita, ma il digitale ne ha trasformato radicalmente scala e accessibilità. Più che segnare una rottura ontologica, esso ha quindi reso manifeste pratiche a lungo dimenticate dalla storia, imponendo una rilettura critica delle narrazioni basate sul mito della cesura.

Il caso degli archivi di Robert Capa e Weegee all'International Center for Photography di New York è esemplare. Oscurati dal primato attribuito al bianco e nero come linguaggio 'autentico' del medium, i negativi, le diapositive e le stampe a colori di questi due autori sono rimasti del tutto privi di trattamento catalografico e dunque inaccessibili al pubblico e alla ricerca fino agli anni Duemila. La diffusione delle tecnologie digitali, normalizzando e democratizzando l'uso del colore, ha contribuito alla formazione del clima culturale che ha reso possibile mostre come *Capa in Color* (ICP, 2014) e *Weegee's Color Photography* (ICP, 2021), iniziative che hanno restituito alla collettività preziosi patrimoni fotografici negletti, ponendo fine al protrarsi più o meno sotteso del modernismo formalista ⁻¹².

Allo stesso modo, i media digitali hanno svolto un ruolo decisivo nel favorire l'affermarsi del cosiddetto *material turn* nella storiografia della fotografia. La loro diffusione ha agito da catalizzatore di un ripensamento complessivo del medium, spostando l'attenzione dall'immagine come fenomeno puramente visivo verso la sua dimensione materiale, tecnica e intermediale. Questo cambiamento di prospettiva ha consentito di riconoscere la fotografia non soltanto come forma di rappresentazione, ma come oggetto fisico e dispositivo operativo, dotato di un'esistenza sociale e affettiva. In questa nuova cornice, la fotografia viene compresa come pratica performativa, multisensoriale e incarnata, capace di attivare relazioni, gesti e interazioni che coinvolgono tanto i corpi quanto le tecnologie, le istituzioni e le infrastrutture della visione ⁻¹³.

Due cornici interpretative si rivelano oggi centrali per comprendere la fotografia nelle sue dimensioni analogiche e digitali: l'archeologia

dei media e i *digital media studies*. La prima, sviluppata da studiosi quali Erkki Huhtamo, Jussi Parikka e Siegfried Zielinski, concepisce la storia dei media come un paesaggio stratificato di anacronismi, interruzioni e ritorni, in cui funzioni e forme del passato riemergono in contesti rinnovati⁻¹⁴. Accanto alla sua valenza teorica, l'archeologia dei media possiede anche una forte dimensione pratica, che si esprime in strategie di *reenactment*, *reverse engineering* e sperimentazione con tecnologie obsolete o ibride. In questo senso, essa condivide con le pratiche digitali contemporanee un orientamento operativo e sperimentale, volto a esplorare il funzionamento materiale dei media e a interrogare criticamente i processi di obsolescenza, riuso e riattivazione. I *digital media studies*, invece, hanno spostato l'attenzione dalle rappresentazioni alle infrastrutture che le rendono possibili, concentrandosi sui processi sociotecnici e computazionali che modellano la produzione culturale contemporanea. In questa prospettiva, la fotografia digitale è analizzata non solo come immagine, ma anche come dato: un'entità computabile inserita in sistemi di classificazione, archiviazione e circolazione governati da algoritmi, protocolli e architetture di piattaforma. Tale approccio indaga come software di editing, interfacce utente, standard di metadattazione e infrastrutture di rete condizionino la creazione, l'organizzazione e la distribuzione delle immagini, ridefinendo la stessa esperienza fotografica⁻¹⁵. L'intersezione tra archeologia dei media e *digital media studies* offre un potente strumento critico per comprendere le trasformazioni epistemologiche ed estetiche della fotografia nell'età digitale. La prima recupera quelli che Huhtamo definisce "topoi" – motivi, funzioni e immaginari persistenti che riemergono in differenti contesti tecnologici – mentre i *digital media studies* collocano tali ricorrenze entro la logica operativa delle reti computazionali del XXI secolo⁻¹⁶. Insieme, le due prospettive smantellano contrapposizioni riduttive come analogico/digitale, rottura/continuità, vero/falso, e ridefiniscono la fotografia come un assemblaggio di tecnologie, pratiche e istituzioni in continua evoluzione.

Per questa via, la condizione digitale del medium si configura attraverso temporalità non lineari, forme materiali mutevoli e relazioni ibride che coinvolgono soggetti umani e agenti tecnologici. La definizione stessa di 'fotografia' risulta instabile, dai contorni sfumati e da un'ontologia costantemente ridefinita da contingenze storiche e innesti tecnologici. Il dibattito contemporaneo sulla fotografia non dovrebbe riguardare dunque la presunta 'fine' del medium, ma i modi in cui esso continua a reinventarsi all'interno di un'ecologia mediale complessa ed eterogenea⁻¹⁷.

WILLIAM J. MITCHELL E IL PARADIGMA DELL'IMMAGINE DIGITALE

Uno dei primi e più influenti sostenitori della postfotografia è stato William J. Mitchell, che nel 1992 ha pubblicato *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*⁻¹⁸. Trattato teorico e al tempo stesso guida operativa al nascente universo dell'immagine

digitale, il volume ha raggiunto un pubblico ampio e ha esercitato un'influenza duratura, contribuendo a ridefinire il dibattito accademico e gli approcci curatoriali e critici.

The Reconfigured Eye descrive un contesto mediatico e culturale in cui le fotografie possono essere alterate a piacimento attraverso tecnologie digitali di manipolazione e sintesi, in modi tanto sofisticati da risultare quasi impossibili da rilevare. Mitchell osserva come, in questo scenario, le immagini fotorealistiche generate sinteticamente diventino sempre più difficili da distinguere da quelle prodotte a partire da soggetti effettivamente esistenti, segnalando così una crisi della fiducia nella fotografia come garante di veridicità e documento del reale. Tale condizione, secondo l'autore, annuncia l'ingresso in una nuova era visiva, in cui l'immagine non riflette più il mondo ma lo ricrea, dissolvendo i confini tra rappresentazione, finzione e realtà. Nel capitolo *How to Do Things with Photographs*, egli individua nella figura del falsificatore fotografico l'emblema stesso della condizione digitale: non più uno specchio del mondo, ma una superficie illusoria che invita chi guarda a entrare in uno spazio in cui realtà e finzione si confondono, e dove il paradosso minaccia costantemente di destabilizzare ogni certezza consolidata⁻¹⁹. Le riflessioni di Mitchell possono essere lette come un sintomo delle inquietudini culturali che hanno accompagnato la transizione ai media digitali in rete, dove l'enfasi posta sulla falsificazione riflette paure e incertezze di un passaggio storico che ha fatto del digitale il principale luogo di proiezione delle ansie e delle contraddizioni legate al rapporto tra immagine, verità e artificio.

Attribuendo alla falsificazione il ruolo di tratto distintivo del digitale, Mitchell ha fornito un quadro teorico che è stato rapidamente accolto tanto nel dibattito critico quanto nella pratica curatoriale tra anni Novanta e Duemila. Tale visione ha contribuito a consolidare la narrazione della discontinuità, secondo cui le tecnologie digitali avrebbero inaugurato una nuova ontologia dell'immagine, fondata non più sull'indice del reale, ma sull'instabilità della rappresentazione. Le riflessioni successive sulla postfotografia si sono nutrite di questa impostazione, ribadendo l'idea che il digitale abbia segnato la fine del privilegio della fotografia come garante di verità, come se manipolazione e alterazione non fossero mai esistite prima.

La prospettiva di Mitchell si fonda su una dicotomia netta tra analogico e digitale, spesso interpretata come opposizione fra due regimi distinti di immagine e di verità. Nel paradigma analogico, la fotografia si basa su un processo chimico-fisico di impressione: la luce colpisce una superficie fotosensibile, generando un'impronta materiale, una traccia fisica del reale. In questo contatto diretto fra mondo e immagine risiede, secondo la tradizione semiotica peirciana, la sua natura indicale e il suo statuto privilegiato di testimonianza. Con il digitale, al contrario, la relazione tra immagine e referente si trasforma radicalmente: la luce non incide più una materia sensibile ma viene convertita in dati binari, traducendosi in una sequenza numerica interpretabile

da un dispositivo computazionale. Da questa transcodifica discende l'idea che la fotografia digitale perda il proprio legame causale con il reale, assumendo un carattere più fluido, reversibile e manipolabile – una costruzione simbolica piuttosto che una registrazione del mondo.

Tuttavia, proprio l'apparente smaterializzazione introdotta dal digitale ha finito per rendere più evidente la dipendenza delle immagini da infrastrutture e apparati materiali: sensori, server, schermi, cavi, protocolli e reti. In altre parole, il 'nuovo' medium ha reso visibile la fisicità dei media stessi, spostando l'attenzione dall'immagine al suo funzionamento tecnico e istituzionale. Da qui si è affermata una prospettiva critica che riconosce come anche gli artefatti digitali possiedano una propria dimensione materiale e ogni forma di comunicazione, analogica o digitale, sia sempre situata, mediata e incarnata⁻²⁰. Proprio a partire dagli anni Duemila, approcci teorici e storiografici di matrice media archeologica e materialista hanno progressivamente smontato l'opposizione netta fra 'indice' e 'codice', mettendo in luce le continuità, le ibridazioni e le interdipendenze che legano i due regimi. Ciononostante, la visione formulata da Mitchell continua a esercitare una profonda influenza sulla storia, sulla teoria, sulla curatela e sulle strategie espositive della fotografia.

POSTFOTOGRAFIA E CRISI DELLA SPECIFICITÀ MEDIALE

Se *The Reconfigured Eye* di Mitchell ha fornito un primo quadro teorico per analizzare le immagini digitali, negli anni successivi il concetto di postfotografia ha acquisito sempre maggiore risonanza. Un ruolo di primo piano in questa diffusione spetta al fotografo, teorico e curatore catalano Joan Fontcuberta, che attraverso importanti mostre internazionali e numerosi volumi tradotti in più lingue ha contribuito a consolidare la nozione di una "condizione postfotografica", intesa come il segno di una nuova era della cultura visiva⁻²¹.

Fontcuberta descrive il passaggio alla postfotografia come l'esito di due distinte "rivoluzioni digitali". La prima, che egli definisce ontologica, avrebbe trasformato la natura stessa dell'immagine fotografica attraverso la digitalizzazione, la manipolazione e la generazione sintetica. La seconda, di ordine logistico e culturale, avrebbe invece ridisegnato la circolazione, l'archiviazione e la vita sociale quotidiana delle immagini grazie alle infrastrutture in rete, ai dispositivi mobili e alle piattaforme di social media. Afferma Fontcuberta:

—
Ci troviamo in un momento cruciale nella storia delle immagini [...]. La proliferazione di fotocamere e dispositivi digitali *point-and-shoot*, l'integrazione della funzione fotografica nei telefoni cellulari, Internet, i social network, le nuove tecnologie di sorveglianza, lo sviluppo di dispositivi di realtà virtuale – tutto questo, e molto altro ancora, sta configurando una seconda rivoluzione digitale, nella quale l'identità stessa della fotografia deve essere ripensata⁻²².

—

Tale formulazione riprende e al tempo stesso radicalizza – collocandola in un orizzonte culturale più ampio – la narrazione della rottura già avanzata da Mitchell: la rivoluzione digitale non viene descritta da Fontcuberta solo come espressione di una trasformazione epistemologica che svincola l'immagine dalla sua referenzialità materiale, ma anche come un cambiamento che opera all'interno di reti di dati, algoritmi e piattaforme. La perdita del legame diretto con il referente non è qui interpretata unicamente come crisi della veridicità dell'immagine, ma come segno di un nuovo regime visivo fondato sulla computazione e sulla condivisione. In questo quadro la fotografia viene presentata come un nodo attivo in un ecosistema di flussi informativi, simulazioni e interazioni digitali, dove la produzione di immagini coincide sempre più con la loro circolazione e la loro performatività sociale. La riflessione di Fontcuberta, pur incisiva nel cogliere la portata culturale del digitale, finisce per riprodurre la stessa logica di discontinuità che aveva già informato le letture di Mitchell. L'idea di una "condizione postfotografica" come passaggio epocale da un regime ottico-chimico a uno computazionale continua infatti a presupporre una soglia netta, una 'fine' della fotografia e l'avvento di un nuovo medium.

Ciò apre a interrogativi più ampi sulla nozione stessa di postfotografia, sia in relazione al prefisso 'post', sia rispetto alla specificità mediale implicita nel termine 'fotografia'. Da un punto di vista tecnologico, la definizione può sembrare appropriata: l'immagine digitale non si iscrive più su pellicola o carta fotosensibile, ma nasce dal calcolo del codice binario. Tuttavia, se tutti i media digitali – dalla fotografia al suono, dal video all'immagine generata – condividono la medesima base computazionale, i confini tra essi si fanno inevitabilmente permeabili. Nell'attuale ecosistema dei media, in cui le fotocamere sono incorporate negli smartphone e le immagini scorrono fluidamente tra piattaforme, la fotografia si intreccia con il video, l'animazione e la visualità prodotta dall'intelligenza artificiale. In questo scenario, le definizioni *medium-specific* appaiono sempre più inadeguate, e le storie centrate sul singolo medium sempre più difficili da sostenere.

Come ha osservato Alan Trachtenberg in un altro contesto, se "the nineteenth century invented photography, the late-twentieth century began to disinvent it"²³. La svolta digitale non ha soltanto trasformato la pratica fotografica, ma ha eroso la coerenza concettuale stessa della fotografia, costringendo a ripensarne il posto all'interno di una più ampia ecologia dei media, della visualità e della rappresentazione. Da questa prospettiva, la postfotografia non designa tanto una condizione del tutto nuova, quanto la manifestazione di una tensione interna alla storia stessa della fotografia – un terreno mobile e stratificato in cui tecnologie, pratiche e forme di visione si riconfigurano continuamente. È proprio questo orizzonte, dominato dalla complessità e dalla persistenza delle forme, che la storiografia più recente – in particolare quella informata dall'archeologia dei media e dai *digital media studies*

– ha iniziato a esplorare, superando la retorica della cesura per ricostruire le continuità materiali, tecniche e culturali che attraversano la fotografia analogica e digitale.

In questo quadro, *The Reconfigured Eye* di Mitchell assume un significato particolare. Come già accennato sopra, oltre che uno dei manifesti teorici della cosiddetta svolta digitale, il volume è anche un manuale pratico sulle tecnologie emergenti. Proprio questa duplicità è decisiva. Mitchell promuove la linea della cesura radicale con il passato, ma articola il suo pensiero sull'esperienza pratica delle nuove logiche operative introdotte dai software, a cominciare dal fotoritocco. Questo lo porta, paradossalmente, a contraddirsi.

Per dare sostanza al suo argomento, egli ricorre infatti a esempi tratti dalla storia della fotografia analogica, legando così la manipolazione digitale a una più antica genealogia di pratiche di alterazione e inganno. Cita il caso delle fotografie di fantasmi di fine Ottocento e inizio Novecento, sostenute e rese famose dall'intervento di Arthur Conan Doyle, convinto assertore dello spiritismo. Ricorda il celebre ritratto di Walt Whitman usato come frontespizio della prima edizione di *Leaves of Grass*, che mostra una farfalla posata sul dito del poeta, spiegando come la farfalla fosse in realtà un reperto tassidermizzato montato su un anello metallico: quindi non un fatto 'naturale' catturato dalla fotografia, ma una messa in scena artificiale. Riporta infine le due versioni di una fotografia del 1920 che rappresenta Lenin: nella prima egli appare accanto a Lev Trotsky, nella seconda quest'ultimo è stato cancellato, coerentemente con la sua eliminazione dalla storia ufficiale staliniana.

Portando in primo piano questi esempi, egli mette di fatto in crisi l'idea che il digitale costituisca una cesura senza precedenti. Mostra, contraddicendosi, come il medium fotografico sia sempre stato soggetto a processi di alterazione, manipolazione e ridefinizione contestuale. Il doppio registro di lettura di Mitchell finisce col rivelare come il digitale, nella sua componente pratica, più che provocare la 'morte' della fotografia abbia di fatto indirizzato l'attenzione su aspetti trascurati della storiografia, mettendo in evidenza il carattere intrinsecamente ibrido, intermediale e instabile del medium.

LA PICTURE COLLECTION DELLA NEW YORK PUBLIC LIBRARY: UN PROTO-MOTORE DI RICERCA

Un esempio significativo della *longue durée* nei processi di circolazione e fruizione delle immagini è la Picture Collection della New York Public Library (NYPL), fondata nel 1915, quasi un secolo prima di piattaforme come Pinterest o Google Images, e concepita come un archivio di materiali visivi organizzati per temi accessibile al pubblico⁻²⁴. Alla vigilia del centenario, nel 2015, la Picture Collection comprendeva circa un milione e mezzo di materiali – cartoline, ritagli di riviste, immagini pubblicitarie, manifesti di viaggio ed *ephemera* illustrati – organizzati in circa 12.000 voci alfabetiche e migliaia di sottocategorie.

Il sistema, interamente manuale e ad alta intensità di lavoro, coinvolgeva fino a quaranta bibliotecari incaricati di estrarre immagini da fonti a stampa, annotarle e archivarle. Esso operava come un motore di ricerca pre-digitale: un'infrastruttura concepita per conservare, organizzare e rendere accessibili le informazioni visive secondo categorie concettuali, piuttosto che secondo gerarchie cronologiche o storico-artistiche. Gli utenti potevano consultare le cartelle tematiche, prendere in prestito i materiali e restituirli dopo l'uso. Questo non solo incoraggiava la scoperta casuale, ma anticipava anche forme di ricerca per parole chiave in ambiente analogico, consentendo di mettere a confronto immagini provenienti da generi e contesti diversi.

Il caso della Picture Collection mette in discussione le narrazioni secondo le quali l'immagine indicizzabile costituirebbe un'innovazione esclusivamente digitale. La sua infrastruttura analogica – tassonomie, descrittori simili a metadati, indicizzazione per soggetti – prefigura le logiche algoritmiche che oggi sostengono i sistemi digitali di ricerca. In questo senso, la collezione dimostra come le funzioni tanto celebrate dalle piattaforme contemporanee, quali il reperimento immediato, l'aggregazione tematica e il collegamento incrociato, abbiano radici in pratiche archivistiche precedenti, modellate da vincoli tecnologici differenti ma animate da analoghe ambizioni epistemiche.

Allo stesso tempo, il caso mette in rilievo il ruolo della mediazione umana nella formazione delle culture visive. Se le piattaforme odierne si affidano a indicizzazione algoritmica e *machine learning* per organizzare enormi insiemi di dati, l'ordine della Picture Collection era il prodotto di decisioni interpretative dei bibliotecari, che stabilivano schemi classificatori, equivalenze tra parole chiave e confini delle categorie. Questi interventi curatoriali – analoghi e al tempo stesso distinti dal 'black box' algoritmico – mostrano la continuità tra modalità pre-digitali e digitali di organizzazione del sapere, pur rivelando le differenti materialità, forme di lavoro e temporalità che le contraddistinguono.

Collocata entro una storia più ampia dei sistemi di gestione delle immagini, la Picture Collection rivela dunque come i database digitali contemporanei non rappresentino una frattura epistemica radicale, ma estendano e trasformino pratiche di archiviazione e classificazione visiva di lunga durata. Tali continuità indeboliscono l'idea della postfotografia come formazione culturale totalmente inedita e rafforzano la necessità di una storiografia capace di intrecciare regimi analogici e digitali in una narrazione integrata.

CONCLUSIONE: VERSO UNA STORIA INTEGRATA DEI MEDIA

Letta attraverso le lenti dell'archeologia dei media e dei *digital media studies*, la fotografia non si lascia ridurre a una narrazione scandita da fratture epocali. La sua storia, dal dagherrotipo all'intelligenza artificiale, appare piuttosto come un intreccio ricorsivo di forme, usi e immaginari che la legano costantemente ad altri media e a più ampi orizzonti culturali.

La cornice narrativa della postfotografia rischia di riprodurre visioni fondate sulla specificità mediale e sul determinismo tecnologico, presentando il digitale come un'entità ontologicamente inedita. Eppure, pratiche oggi associate alla fotografia digitale – manipolazione, montaggio, messa in scena – erano già ampiamente diffuse nella cosiddetta 'era analogica', come ha mostrato lo stesso Mitchell, fra i primi a teorizzare la postfotografia. Allo stesso modo, quella che Joan Fontcuberta definisce "condizione postfotografica" può essere ricondotta a infrastrutture precedenti, come la Picture Collection della New York Public Library, che anticipava i moderni database di immagini.

In questo quadro, le pratiche digitali, lungi dal rappresentare un elemento di cesura tecnologica, hanno operato come agenti di riconfigurazione storiografica e curatoriale, contribuendo a portare l'attenzione sulle dimensioni materiali, operative e intermediali della fotografia. Nella prospettiva di una storia integrata dei media – che rifiuta tanto il formalismo modernista quanto la retorica postmoderna della rottura – la svolta digitale non ha decretato la morte della fotografia, ma ne ha riconfigurato i linguaggi, amplificando tendenze latenti del medium e inaugurando nuove possibilità operative e concettuali.

Il punto, oggi, non è quindi raccontare l'obsolescenza della fotografia, ma comprendere come le pratiche digitali, nel loro intreccio con le infrastrutture tecniche e istituzionali, continuino a trasformare la fotografia all'interno di ecologie mediali dinamiche, dove anche le innovazioni più radicali rivelano profonde continuità con il passato.

–¹ Gitelman 2006.

–² Peters 2016, pp. 12-15.

–³ Sterne 2016.

–⁴ Batchen 2001.

–⁵ Boddy 2004, pp. 6-12.

–⁶ Su questo tema si veda, fra l'altro, Leonardi 2003 e Leonardi / Natale 2018.

–⁷ Barbrook / Cameron 1996.

–⁸ Manovich 2001; Mosco 2004; Flichy 2007.

–⁹ Leonardi / Natale 2018.

–¹⁰ Szarkowski 1966.

–¹¹ Cfr., fra l'altro, Mulvey 1975; Burgin 1982; Sekula 1984; Tagg 1988; Solomon-Godeau 1991.

–¹² *Capa in Color*, mostra all'International Center of Photography, New York, Gennaio-Maggio 2014, Young 2014; *Weegee's Color Photography*, mostra all'International Center of Photography, New York, Luglio-Novembre 2021.

–¹³ Cfr., fra l'altro, Edwards / Hart 2004 e Hevia 2009.

–¹⁴ Huhtamo / Parikka 2011; Parikka 2012; Zielinski 2006.

–¹⁵ Lister 2013; Manovich 2020; Dvořák / Parikka 2021; Sluis 2023.

–¹⁶ Huhtamo 2011.

–¹⁷ Cfr., fra gli altri,

Brückle / Vitale 2021; Hillnhuetter *et al.* 2021;

Grespi / Villa 2024.

–¹⁸ Mitchell 1992.

–¹⁹ *Ibidem*, p. 192.

–²⁰ Batchen 2001, pp. 109-125; Dvořák 2010; Chun 2011; Zylinska 2017. In particolare, Chin ha criticato con forza l'idea del digitale come entità immateriale e autonoma, sottolineando la necessità di riportare l'attenzione sulle infrastrutture materiali, sui processi di archiviazione e sulle pratiche culturali che rendono possibile l'elaborazione numerica

—
Note

delle immagini. In questa prospettiva, l'apparente "novità" del digitale non consiste in una rottura ontologica, bensì in una riorganizzazione di logiche di memoria, riscrittura e oblio già operative all'interno della cultura dei media.

–²¹ Un momento chiave nella diffusione della nozione di 'postfotografia' è rappresentato dalla mostra *From Here On*, curata da Fontcuberta insieme a Éric Kessels, Martin Parr, Clément Chéroux e Joachim Schmid, presentata ai

Rencontres d'Arles presso l'Atelier de la Mécanique dal 4 luglio al 18 settembre 2011.
–²² Fontcuberta 2016, p. 7; Fontcuberta 2010.
–²³ Trachtenberg 2008, p. 119.
–²⁴ Symon 2020.

Bibliografia

- Barbrook / Cameron 1996** Richard Barbrook / Andy Cameron, *The Californian Ideology*, in "Science as Culture", vol. 6, n. 1, 1996, pp. 44-72.
- Batchen 2001** Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, Cambridge (MA), MIT Press, 2001.
- Boddy 2004** William Boddy, *New Media and Popular Imagination: Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Brückle / Vitale 2021** Wolfgang Brückle / Salvatore Vitale (a cura di), *Nummer 10: Post-Photography*, Lucerne, Lucerne School of Art and Design, 2021.
- Burgin 1982** Victor Burgin, *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982.
- Chun 2011** Wendy Hui Kyong Chun, *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge (MA), MIT Press, 2011.
- Dvořák 2010** Tomáš Dvořák, *Digital Images and the Possibility of Indexicality*, in "Photography and Culture", vol. 3, n. 1, 2010, pp. 59-72.
- Dvořák / Parikka 2021** Tomáš Dvořák / Jussi Parikka (a cura di), *Photography Off the Scale*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*, London, Routledge, 2004.
- Flichy 2007** Patrice Flichy, *The Internet Imaginaire*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007.
- Fontcuberta 2010** Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.
- Fontcuberta 2015** Joan Fontcuberta, *The Post-Photographic Condition*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2015.
- Fontcuberta 2016** Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- Gitelman 2006** Lisa Gitelman, *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006.
- Grespi / Villa 2024** Barbara Grespi / Federica Villa (a cura di), *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, Torino, Einaudi, 2024.
- Hevia 2009** James Hevia, *The Photography Complex: Exposing Boxer-Era China (1900-1901), Making Civilization*, in Rosalind C. Morris (a cura di), *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*, Durham (NC), Duke University Press, 2009, pp. 79-119.

- Hillnhuetter et al. 2021** Sara Hillnhuetter / Stefanie Klamm / Friedrich Tietjen (a cura di), *Hybrid Photography: Intermedial Practices in Science and Humanities*, London - New York, Routledge, 2021.
- Huhtamo 2011** Erkki Huhtamo, *Dismantling the Fairy Engine: Media Archaeology as Topos Study*, in Huhtamo / Parikka 2011, pp. 27-47.
- Huhtamo / Parikka 2011** Erkki Huhtamo / Jussi Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- Leonardi 2003** Nicoletta Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento. Pittori, fotografie e pubblico*, Roma, Donzelli Editore, 2003.
- Leonardi / Natale 2018** Nicoletta Leonardi / Simone Natale (a cura di), *Photography and Other Media in the Nineteenth Century*, University Park, Penn State University Press, 2018.
- Lister 2013** Martin Lister (a cura di), *The Photographic Image in Digital Culture*, in Id. (a cura di), *The Photographic Image in Digital Culture*, London, Routledge, 2013.
- Manovich 2001** Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2001.
- Manovich 2020** Lev Manovich, *Cultural Analytics*, Cambridge (MA), MIT Press, 2020.
- Mitchell 1992** William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (MA), MIT Press, 1992.
- Mulvey 1975** Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen", vol. 16, n. 3, Autumn 1975, pp. 6-18.
- Mosco 2004** Vincent Mosco, *The Digital Sublime: Myth, Power, and Cyberspace*, Cambridge (MA), MIT Press, 2004.
- Parikka 2012** Jussi Parikka, *What Is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- Peters 2016** Benjamin Peters, *How Not to Network a Nation: The Uneasy History of the Soviet Internet*, Cambridge (MA), MIT Press, 2016.
- Sekula 1984** Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
- Sluis 2023** Katrina Sluis, *The Networked Image: Digital Culture, Photography and Algorithmic Vision*, in Moritz Neumüller (a cura di), *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, London, Routledge, 2023, pp. 157-170.
- Solomon-Godeau 1991** Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- Sterne 2016** Jonathan Sterne, *Analog*, in Benjamin Peters (a cura di), *Digital Keywords: A Vocabulary of Information Society and Culture*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2016, pp. 31-44.
- Symon 2020** Tarin Symon, *The Color of a Flea's Eye: The Picture Collection*, Paris, Cahiers d'Art, 2020.
- Szarkowski 1966** John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, New York, The Museum of Modern Art, 1966.
- Tagg 1988** John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Basingstoke - New York, Palgrave Macmillan, 1988.

- Trachtenberg 2008** Alan Trachtenberg, *Through a Glass, Darkly: Photography and Cultural Memory*, in "Social Research: An International Quarterly", vol. 75, n. 1, Primavera 2008, pp. 123-142.
- Young 2014** Cynthia Young (a cura di), *Capa in Color*, catalogo della mostra (New York, International Center of Photography), New York, Abrams, 2014.
- Zielinski 2006** Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, trad. di Gloria Custance, Cambridge (MA), MIT Press, 2006.
- Zylinska 2017** Joanna Zylinska, *Nonhuman Photography*, Cambridge (MA), MIT Press, 2017.