

Paradigmi d'evidenza. Sguardi forensi sulla postfotografia

Abstract

Drawing on Carlo Ginzburg's evidential paradigm, this article rethinks photographic truth in the postphotographic age, when synthetic images and algorithmic workflows erode the medium's traditional claim to objectivity. Focusing on contemporary forensic practices (OSINT and Forensic Architecture), it analyses frame matching: the calibration of photographs within 3D reconstructions through camera resectioning and geometric verification. The paper argues that evidential value no longer lies in the isolated image-as-mirror, but is produced operationally through data assemblages, protocols and reversible measurements that make claims testable and contestable.

Keywords

VISUAL EVIDENCE; EVIDENTIAL PARADIGM; FORENSIC AESTHETICS; FRAME MATCHING; OPEN SOURCE INTELLIGENCE (OSINT)

ALLA RICERCA DELL'EVIDENZA

A quasi duecento anni dalla sua invenzione, e a dispetto di tutte le sue trasformazioni, il problema della ridefinizione della fotografia come immagine documentaria – cioè come evidenza – sembra imporsi con una nuova urgenza. Di fronte alle tecnologie dell'oggi, grazie alle quali per creare un'immagine che 'sembri' una fotografia è sufficiente scrivere un *prompt*, la questione della verità visuale fotografica chiede di essere ripensata su basi nuove, capaci di far fronte alle sfide delle immagini di sintesi e al loro apparente fotorealismo⁻¹. Tuttavia se, da un lato, il dibattito contemporaneo rinnova la necessità di "dimenticare"⁻² la fotografia e, con essa, la sua missione documentaria, dall'altro negli ultimi anni alcuni ambiti professionali e applicativi, come l'*Open Source Intelligence* (OSINT)⁻³ o le attività portate avanti da gruppi di ricerca come Forensic Architecture, sperimentano attivamente nuovi linguaggi documentari nei quali la fotografia incontra gli algoritmi e i media di Realtà estesa per generare nuove forme di evidenza, ancora

da ricontestualizzare nel dibattito sul fotografico e sul postfotografico. Questo paper approfondirà la questione in relazione a un caso circoscritto, ovvero quello degli usi forensi delle immagini, a partire dall'analisi di una tecnica specifica: il *frame match*.

FOTOGRAFIA COME EVIDENZA, EVIDENZA COME FOTOGRAFIA

Nonostante i falsi siano in un certo senso connaturati al medium fotografico fin dal suo atto di nascita – ne è testimone l'indimenticabile autoritratto 'come annegato' di Hippolyte Bayard – il rapporto tra la fotografia e il reale rimane tutt'oggi uno dei grandi miti fondatori della sua storia. Fin dai suoi albori, i discorsi che ne hanno orientato l'immaginario tecnologico – o che, addirittura, hanno nutrito quel 'desiderio' che ha alimentato la sua invenzione⁻⁴ – hanno individuato un elemento di unicità proprio nella possibilità di produrre un'immagine in modo completamente automatico, e quindi non manipolabile dall'azione umana. Le metafore e i discorsi che hanno legato fotografia ed evidenza visiva hanno forgiato l'identità del medium al punto da essere talvolta definiti come il suo 'specifico', cioè l'elemento che distingueva la fotografia da qualsiasi altra immagine⁻⁵: dalla parentela con lo specchio (che la fotografia "doterebbe di memoria", per riprendere la celebre metafora di Wendell Holmes), all'idea di automatismo (cui alludeva già Talbot battezzando con il titolo di *Pencil of Nature* uno dei testi fondamentali sulla nascita della fotografia), fino all'idea di oggettività meccanica associata alla cultura scientifica del Positivismo. Queste, tra le altre caratteristiche, hanno fatto sì che la fotografia fosse raccontata come un'immagine trasparente, in cui si potesse guardare attraverso per scorgervi le cose in carne e ossa: una caratteristica che richiama l'idea di evidenza, associata fin da Cartesio alla conoscenza certa e dunque alla verità e, più avanti, divenuta metafora di una mediazione tecnologica che tende a nascondere la propria presenza per lasciare intravedere il mondo senza filtri⁻⁶. In effetti, rispetto ad altre tecniche di *image making*, la fotografia fu percepita come inscindibilmente legata alla sua capacità di riprodurre con esattezza, come uno specchio, ciò che si presentava davanti al suo obiettivo. Philippe Dubois, ad esempio, ha definito questo aspetto come il discorso "primo (e primario) sulla fotografia"⁻⁷, capace di definire un'intera parabola del medium, dalle sue definizioni artistiche e autoriali fino agli usi sociali dell'immagine.

Persino le letture più allarmiste rispetto all'avvento del digitale, che leggevano la maggiore manipolabilità dei file rispetto alla pellicola come foriera di una sorta di "era della falsificazione"⁻⁸, condensando le ansie sociali verso ciò che già allora si percepiva come una crescente de-realizzazione dell'immagine, rivelano quanto in realtà l'identità stessa del fotografico sia legata alla sua capacità di rappresentare, in maniera più o meno certa, un frammento di mondo. Si riteneva, o si temeva, che la trasformazione delle immagini in dati digitali avrebbe cambiato radicalmente la natura del medium, portando alla ribalta quello che l'ingegnere statunitense William Mitchell aveva battezzato "input value"⁻⁹,

e cioè il valore – quantificabile – legato ai dati contenuti nell'immagine e nei suoi metadati. Questa trasformazione dell'immagine in un "capitale" –¹⁰ algoritmico accumulabile in grandissime quantità, come il suo corrispettivo finanziario, avrebbe portato alla fine del "privilegio di veridicità" –¹¹ ("privilege of veracity") come attributo proprio del fotografico.

Tanto elogiata quanto criticata, questa identificazione tra evidenza e fotografia ha attraversato e lavorato come un elemento produttivo nel fotografico, contribuendo a definire, in positivo o in negativo, l'identità stessa del medium. Non è un caso, infatti, che alcuni autori, specialmente i critici postmodernisti della fotografia di area americana, abbiano già cercato di smascherare la natura essenzialmente arbitraria di questa parentela, considerando l'evidenza come uno strumento politico, se non addirittura ideologico. Esempio, in questo senso, è la riflessione di John Tagg, che riconduce uno dei capitoli più importanti della storia della fotografia documentaria, la missione fotografica della Farm Security Administration, a uno strumento programmatico finalizzato a rafforzare lo stato liberale di Roosevelt –¹². Forse ancora più radicale è il pensiero di Allan Sekula, artista e teorico di prospettiva marxista, per il quale l'evidenza fotografica si riduce a una questione di classe sociale. Sekula ha osservato come, nella società borghese tardo-ottocentesca, l'elogio di quelle caratteristiche del medium che ne esaltavano la trasparenza abbia contribuito a un autentico processo di "invenzione" di un significato fotografico, che coincideva con la sua missione documentaria –¹³. L'idea che la fotografia si sia costituita come prova costituirebbe quindi una costruzione, tutta ideologica, che arroga al medium fotografico, più che a ogni altro, uno speciale rapporto con la verità. Questa presunzione di significato nei confronti delle immagini fotografiche – basata in ultima analisi proprio sull'idea che le fotografie siano neutrali, oggettive, oggetti mediali 'trasparenti' e non mediati, ovvero precisamente sulle caratteristiche che abbiamo evidenziato finora – occulta la natura culturalmente determinata, e quindi anche intrinsecamente politica, dell'immagine fotografica. Sekula paragonerà questa costruzione discorsiva della fotografia come evidenza a un fantasma chiacchierone –¹⁴ ("chattering ghost") che, possiamo dire, continua a infestare la riflessione sul fotografico ancora oggi, orientando il discorso sulle immagini del presente.

Alla luce di questa ricognizione, l'ipotesi che possiamo avanzare è che fotografia ed evidenza visiva siano state definite, o criticate, mediante le stesse argomentazioni. Oggi, però, questi due termini appaiono disgiunti: il passaggio al postfotografico ha prodotto nuove forme di evidenza che, apparentemente collocate fuori dai confini del fotografico, richiedono di riformulare queste prime definizioni.

UN NUOVO, ANTICO, PARADIGMA

Un possibile punto di partenza può nascere dall'osservazione di un campo circoscritto di pratiche: le applicazioni scientifiche, poliziesche e criminalistiche della fotografia, cui ci riferiamo qui come immagini

forensi. In questo territorio di confine, sospeso tra lo scientifico e il giudiziario⁻¹⁵, prende forma infatti un uso, e insieme una concezione, che iscrive l'evidenza non tanto in una qualità intrinseca dell'immagine quanto in un modo di fare indagine: una serie di operazioni, procedure e verifiche. Ci appoggiamo, in altre parole, a un'idea importante: l'ipotesi che proprio a partire da questo ambito sia possibile ricavare piste preziose per la teoria, come già aveva mostrato Ando Gilardi ricostruendo i primi discorsi sulla sovvenzione della fotografia in Francia, quando il primo ministro Duchâtel sancì l'adozione del nuovo medium da parte dello Stato e, al tempo stesso, ne riconobbe la vocazione a tecnologia di controllo e identificazione⁻¹⁶.

Uno degli scarti che ne derivano può essere individuato nel cambiamento del tipo di sguardo⁻¹⁷ che viene rivolto alle immagini fotografiche. Invece di considerare le immagini come evidenti sulla base di ciò che mostrano o pretendono di mostrare, si adotta uno sguardo analitico, setacciante, simile a quello di un investigatore intento a cogliere le tracce e analizzare gli indizi di una scena del crimine. Questa attenzione a collegare dettagli apparentemente irrelati riattiva un concetto cruciale che lo storico Carlo Ginzburg ha notoriamente definito "paradigma indiziario"⁻¹⁸. Con questa idea – in realtà ampissima, dal momento che avrebbe l'ambizione di ridefinire una forma intera della conoscenza umana – Ginzburg riunisce una serie di attività produttive di saperi congetturali e probabilistici, come la caccia, la psicoanalisi, la critica d'arte e, significativamente, l'investigazione, accomunate dall'interpretazione e dalla messa in relazione di tracce apparentemente marginali. Ricondotte a una modalità dello sguardo, le forme visuali del paradigma indiziario trovano la loro espressione in un modo di guardare come se si avessero davanti degli indizi, che il critico Ralph Rugoff ha denominato "sguardo forense"⁻¹⁹, nel quale il riconoscimento del soggetto rappresentato cede il passo a una lettura dell'immagine come una superficie a partire dalla quale interpretare tracce.

In questo senso, proprio i primi usi sistematici della fotografia all'interno della *Prefecture de Police* di Parigi, diretta da Alphonse Bertillon – peraltro citati esplicitamente da Ginzburg – possono essere considerati come casi esemplari della traduzione in forma iconica del paradigma indiziario. Alcune tecniche, come la misurazione antropometrica necessaria per i celebri *portrait parlés*, hanno rappresentato uno dei primi momenti in cui l'ottica si ibridava con la statistica, aprendo la strada alle immagini generative e ai grandi archivi di dati che ne rendono possibile il funzionamento⁻²⁰. Altre, come ad esempio il trattamento degli spazi delle scene del crimine, hanno prefigurato un'archeologia dei media di Realtà estesa, e in particolare delle ricostruzioni virtuali delle scene del crimine. Tra queste, l'uso estensivo di griglie e riferimenti di scala esterni all'immagine, l'uso di cornici graduate (detto *encadrement perspectomètre*) e la tecnica della stereometria trasformavano la scena del crimine in uno spazio misurato e calcolabile, nel quale il visibile coincideva con il misurabile⁻²¹. Anticipando un uso

numerico – già digitale, poiché basato sulla misurazione invece che sulla rappresentazione – dei media analogici⁻²², queste modalità di uso dell'immagine incarnavano, proprio nelle applicazioni scientifiche, una concezione dell'evidenza visiva non fondata sul rispecchiamento perfetto delle cose e del mondo, ma su una loro riduzione a indizio.

COSTRUIRE SULLE FOTOGRAFIE: LA TECNICA DEL *FRAME MATCH*

In continuità con questa genealogia investigativa, alcune pratiche contemporanee mostrano con particolare chiarezza come l'evidenza visiva non sia data una volta per tutte, ma venga prodotta attraverso operazioni di calibrazione e verifica, anche mediante precise procedure di postproduzione. Queste ricostruzioni, che Eyal Weizman definisce “image-data complex”, saldano materiali fotografici, dati e modelli 3D in un unico assemblaggio.

Uno dei pilastri di questa metodologia è la tecnica del *frame match*, una modalità di trattamento dell'immagine digitale che prevede l'impianto di materiale fotografico all'interno di ricostruzioni tridimensionali generate al computer⁻²³. Qui, l'immagine non viene interrogata come documento isolato, ma come parte di un assemblaggio di dati eterogenei, che il modello tridimensionale tiene insieme come un'impalcatura, rivelando le corrispondenze tra le singole tracce. Il *frame match* si fonda su un procedimento di *camera resectioning* o di calibrazione di camera, cioè sulla stima dei parametri di un modello di macchina fotografica ideale, finalizzata a determinare la posizione di un apparecchio nello spazio fisico, prima, e in un suo gemello digitale ricostruito, poi. In questo modo, la posizione e l'orientamento della macchina fotografica reale vengono ricostruiti matematicamente, consentendo, se il procedimento è effettuato correttamente, di allineare la posizione di una camera reale nello spazio fisico con quella della camera virtuale⁻²⁴ presente nello spazio tridimensionale. Parte integrante di questa fase sono il riconoscimento delle distorsioni ottiche introdotte dall'obiettivo e la loro correzione, così da ricondurre l'immagine a una prospettiva geometrica controllata. Algoritmi di corrispondenza tra punti visivi e misure reali saldano così lo scatto al modello, traducendo la traccia luminosa in misura. In un caso paradigmatico di violenza poliziesca come l'inchiesta sull'uccisione di Dilan Cruz a Bogotá nel 2019 (fig. 1) avviene proprio questo slittamento: i fotogrammi provenienti da più riprese vengono ‘agganciati’ al modello 3D tramite *frame match* e reimmessi nella scena come piani di proiezione. Le linee di vista così ricostruite permettono di triangolarne la posizione nello spazio e di ricavare misure verificabili (distanze e relazioni geometriche tra i soggetti). L'onere della prova, in questo contesto, non coincide con l'immagine isolata, ma con la coerenza geometrica prodotta dal *frame match*, che permette di mettere in relazione posizioni, distanze e traiettorie tra soggetti ripresi da prospettive diverse.

Generalmente, il *frame match* è finalizzato a localizzare le immagini nello spazio e nel tempo, così da ricostruire con certezza una

01

Un esempio di *frame match* nell'inchiesta sull'omicidio del diciottenne Dilan Cruz durante uno sciopero nazionale in Colombia, nel 2019. Forensic Architecture, *The Killing of Dilan Cruz*, 2019, in <<https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-dilan-cruz>> (03.08.2025)



02

Una cartolina coloniale di inizio Novecento viene innestata in un modello tridimensionale per ricostruire la conformazione della città di Swakopmund. Forensic Architecture, *German Colonial genocide in Namibia: Swakopmund*, 2024, in <<https://forensic-architecture.org/investigation/swakopmund>> (03.08.2025)

successione di eventi: può servire a dimostrare casi di violenza istituzionale, a confutare narrazioni propagandistiche, ma anche a riattivare memorie rimosse, riportando in superficie infrastrutture e geografie della violenza storica che sono state cancellate o rese illeggibili. Nella ricostruzione storica di Swakopmund (fig. 2) – città portuale namibiana che tra il 1904 e il 1908 ospitò un campo di concentramento dell'esercito coloniale tedesco nel contesto del genocidio contro Nama e Herero – ad essere 'innestata' nello spazio tridimensionale è una cartolina coloniale di inizio Novecento, che agisce come vincolo prospettico. L'ancoraggio restituisce così coordinate a un documento d'archivio, trasformandolo in uno strumento di georeferenziazione: la fotografia, una volta calibrata nel modello 3D, consente confronti temporali e rende misurabili i rapporti spaziali tra tessuto urbano, infrastrutture e margini, inclusi quelli oggi trasformati o scomparsi.

Nelle inchieste che utilizzano questa tecnica, i limiti imposti dall'inquadratura sono spesso superati: si mostra cosa si nasconde dietro,

oltre i bordi del *frame* o sotto la trama della risoluzione, la “soglia di percepiibilità”⁻²⁵ del sensore digitale, oltre la quale gli oggetti non sono distinguibili perché più piccoli dei singoli pixel. Per rendere intelligibile un materiale spesso grezzo, realizzato in condizioni talvolta pericolose e quindi anche scarsamente leggibile, le ricostruzioni forensi espandono tecnologicamente la fotografia, facendo emergere ciò che è appena riconoscibile, quasi scavando nell’inconscio ottico dei pixel. Questa operazione non va letta come un passaggio di mera postproduzione, ma come un dispositivo di argomentazione: l’immagine diventa una superficie di controllo che, una volta sovrapposta al modello, rende esplicita (e discutibile) la stima della posizione della camera, dell’orientamento e della lente.

Considerata come un’operazione visuale, la tecnica del *frame match* riporta alla ribalta le origini prospettiche della fotografia e l’idea che una “condivisione” sensibile della prospettiva possa rifondare una corrispondenza perfetta tra immagine e realtà⁻²⁶. Nella sua versione contemporanea, questo processo di allineamento delle immagini fotografiche in un ambiente tridimensionale, frutto dell’ibridazione tra materiali *lens-based* (fotografici) e *computer-based* (generati al computer)⁻²⁷, sembra rievocare esplicitamente l’esperimento brunelleschiano della tavoletta dipinta in prospettiva lineare, forata al centro, attraverso cui un osservatore era chiamato a guardare per confrontare la raffigurazione pittorica con il riflesso specchiato del Battistero di Firenze. La correttezza dell’esperimento veniva valutata osservando il dipinto attraverso il foro centrale e confrontandolo, tramite uno specchio, con l’immagine del Battistero reale. Come ha osservato già Damisch⁻²⁸, questo esperimento attribuiva all’osservatore il compito di valutare la validità dell’allineamento, assimilandolo di fatto a un giudice capace di valutare l’efficacia o meno di questa corrispondenza e introducendo una modalità di autenticazione visiva dell’immagine. Allo stesso modo, chi osserva le ricostruzioni forensi come quelle di Forensic Architecture è chiamato a verificare l’incastro degli indizi e a giudicare così l’efficacia di un’inchiesta. Ben lontani dall’illusione di un’immagine totale e capace di saturare il sensorio e sostituirsi alla realtà per simulazione, si può considerare questa ricostruzione investigativa come un’autopsia del crimine’. Seguendo un’analisi di Andrea Pinotti, che recupera il significato etimologico del termine ‘autopsia’ riportandolo alla promessa, offerta dai media immersivi, di “vedere con i propri occhi” una data scena⁻²⁹, potremmo sostenere che in queste ricostruzioni sia all’opera una pulsione ‘autoptica’: la volontà e la necessità di dissezionare l’immagine per restituirne l’anatomia.

DALLO SPECCHIO ALL’INDIZIO

Il *frame match* mostra in forma applicativa che la credibilità dell’immagine non risiede in ciò che essa ‘mostra’, ma nel modo in cui si aggancia a un ecosistema di dati, protocolli e verifiche. Seguendo Joan Fontcuberta, potremmo considerare il *frame match* come un esempio delle

nuove “tecno-ontologie” della fotografia⁻³⁰: non una teoria dell’immagine come pura superficie, ma un modo di interrogare che cosa l’immagine è a partire dalle condizioni tecniche che la producono e la rendono credibile (archivi, piattaforme, metadati, algoritmi, protocolli di circolazione). In effetti, per l’autore catalano, forse una delle voci che più di altre ha saputo unire con successo la teoria con la pratica artistica, la “condizione”⁻³¹ postfotografica implica necessariamente il confronto con “nuovi regimi di memoria e verità”⁻³². Ripensare il rapporto con lo specchio costituisce un passo verso un nuovo paradigma: un orizzonte in cui le immagini non sono più evidenti perché rispecchiano il mondo, ma in virtù di altri presupposti. Se lo specchio garantiva un’evidenza per riflesso, il *frame match* agisce come un portale⁻³³: non ci chiede di credere a ciò che vediamo, ma di attraversare l’immagine fino alla sua infrastruttura di dati e rimandi. Sembra aprirsi, quindi, una nuova estetica dell’evidenza⁻³⁴: verificabile, misurabile, costruita tramite un processo reversibile e che, almeno sulla carta, si presenta come dimostrabile in ogni sua parte. Che si tratti di confutare una propaganda o di documentare una violenza istituzionale, il *frame match* dimostra come la fotografia possa riacquisire un valore di evidenza anche al di fuori degli elementi che ne hanno costituito l’identità mediale. È in questo passaggio dall’icona all’indizio, dalla trasparenza alla misura, che la fotografia riconfigura oggi il proprio ruolo documentario. Se la fotografia aveva promesso evidenza per trasparenza, la condizione postfotografica la restituisce per costruzione: un lavoro di calibrazione, confronto, sincronizzazione. A ben vedere, tecniche come quella del *frame match* non indicano una crisi della verità visiva, ma una sua nuova riformulazione in chiave operativa.

Note

⁻¹ Se è vero che la semiotica e, in parte, gli studi di cultura visuale, avevano già lungamente insistito su una demistificazione delle apparenze fotografiche e in particolar modo della sua natura iconica (si pensi, tra gli altri possibili esempi, alla distinzione peirciana tra indice e icona, alle analisi di John Berger o alle riflessioni sulla pubblicità di Roland Barthes), oggi questo concetto sembra andare incontro a una nuova fase critica, soprattutto per quanto

riguarda il modo con cui siamo stati abituati a concepire l’evidenza visiva. Sempre più spesso, le apparenze fotorealistiche di un’immagine possono essere lette come una derivazione dell’antropomorfismo (Grespi / Villa 2024, p. 125) o come una questione di ripetizione che genera un’impressione di *déjà vu*: l’equilibrio tra il già noto e l’inaspettato, tra la ripetizione e la possibilità (Chatonsky 2021). Quest’ultima più recente definizione di

fotorealismo è interessante perché dà adito a una lettura che associa questa caratteristica non tanto a un segno incontrovertibile di una presenza univoca di un soggetto davanti a una macchina fotografica – quel “noema” della fotografia di cui aveva parlato Roland Barthes ne *La Camera chiara* – bensì a una forma di stereotipia che rende le immagini sempre più generiche. Secondo Chatonsky, le immagini generative smascherano ancora una volta la

natura convenzionale del fotorealismo, rivelandola, nello specifico, come una questione di accumulo quantitativo di centinaia di migliaia di immagini simili, e quindi legata a una forma di ripetizione statistica.

–2 Cfr. Dewdney 2023 [2021], specialmente il cap. 2, pp. 51-79.

–3 L'OSINT, acronimo di *Open Source Intelligence*, è una metodologia di giornalismo investigativo basata su fonti digitali e aperte. Per approfondire, si vedano Higgins 2022, Deneuveville 2025. Talvolta, questo materiale consiste di immagini condivise sui social da persone presenti sui luoghi dei conflitti, che utilizzano le fotocamere integrate negli smartphone per testimoniare in diretta gli eventi, spesso anche a costo della vita. Il fatto che siano fotografie digitali, realizzate con smartphone e diffuse in rete, le colloca già in un ambito postfotografico, da tempo interessato al fenomeno cosiddetto *citizen journalism*. Previtali 2024.

–4 Piuttosto che come un processo lineare, Geoffrey Batchen definisce l'invenzione della fotografia come un lungo processo costellato di tentativi e di sperimentazioni guidate da un unico "desiderio". Nella sua ricostruzione, Batchen ricorda come, durante le prime sperimentazioni con la fotosensibilità, lo scopo fosse quello di fissare le immagini che comparivano su lastre e negativi, che fin da subito vennero percepite come una copia perfetta del mondo. Cfr. Batchen 2014 [1999]. Le tracce di questa

associazione si ritrovano lungo tutto l'arco che ha costellato la storia del medium fotografico, a partire dall'idea di specchio "dotato di memoria", coniata da Oliver Wendell Holmes in un celebre articolo sulla stereografia. Wendell Holmes 1859.

–5 Il termine 'specifico' usato in relazione al medium fotografico merita un chiarimento terminologico. Nell'ambito degli studi sui media, un riferimento è sicuramente Arnheim 2023 [1932], per il quale ogni arte è tale quando lavora a partire dalle condizioni proprie del suo mezzo, cioè dai suoi vincoli tecnici e percettivi. Per quanto riguarda la fotografia, alcuni testi centrali, come Bazin 1973 [1958] o Barthes 1980 [1980], nel tentativo di fondarne un'ontologia o di individuarne un'"essenza", hanno cercato di isolare l'elemento che la distinguesse dalle altre tecniche di rappresentazione. In ambito storico-artistico, infine, la questione della specificità traduce un'esigenza ascrivibile al modernismo e al suo intento di definire in modo univoco una poetica fotografica, come esemplifica Szarkowski 1966.

–6 Molte teorie filosofiche hanno considerato la fotografia alla luce della sua trasparenza: secondo queste posizioni guardare una fotografia coinciderebbe, sostanzialmente, con il vedere la cosa stessa. Tra i molti autori che hanno affrontato questo tema, sebbene da diverse prospettive metodologiche

e disciplinari, si vedano almeno Walton 2013 [1984] e, nell'ambito degli studi sui media, Bolter / Grusin 2003 [2002].

–7 Dubois 1996 [1990], p. 27.

–8 L'espressione è di Michele Smargiassi, che, commentando il fotogiornalismo a cavallo tra cultura analogica e digitale, si è a lungo interrogato sui destini della verità visuale nell'era di Photoshop.

Smargiassi 2009, p. 17. In senso più ampio, questo stesso tema è stato lungamente commentato nella letteratura di inizio millennio. Fred Ritchin, ad esempio, insisteva sulla necessità di dotare le immagini di una patente di autenticità per ovviare, tramite la deontologia e l'etica professionale, al problema della pervasività della manipolazione digitale. Ritchin 2012 [2010].

–9 Mitchell 1992, p. 52.

–10 Sulla trasformazione algoritmica dei media e sulla loro lettura in termini di capitale, si veda Eugeni 2021.

–11 Cfr. Ehrlich 2022, p. 237.

–12 Tagg 2009.

–13 Cfr. Sekula 2006 (1975). Per Sekula, le argomentazioni che definiscono la fotografia come un'evidenza confluiscono in un "photographic discourse", ovvero in una formazione discorsiva, di pieno rimando foucaultiano. In effetti, Sekula definisce una formazione discorsiva come "arena of information exchange, that is, a system of relations between parties engaged in communicative activity" capace di creare delle aspettative riguardo

alle promesse della fotografia, ma anche delle specifiche limitazioni. Sekula 2006 (1975), p. 3. Perciò, per Sekula, “the overall discourse relation could be regarded as a limiting function, one that establishes a bounded arena of shared expectations as to meaning”. *Ibidem*.
 -14 Sekula 2006 (1975).
 -15 Mnookin 1998.
 -16 Gilardi 2009.
 -17 Usiamo il termine ‘sguardo’ in un senso simile a quello proposto da Régis Debray, per il quale lo sguardo è innanzitutto un vettore di organizzazione dell’esperienza, un’istanza che attribuisce agentività alle immagini. Cfr. Debray 2020 [1992].
 -18 Ginzburg 2023 [1979]. Applicato alla fotografia, il termine ‘paradigma’ compare in Brunet 2011. Come è noto, tuttavia, il termine

ha origine in un contesto molto diverso da quello della storia dell’arte, della cultura visuale e degli studi sui media, e precisamente in Kuhn 2009 [1962]. In questo paper, il termine ‘paradigma’ è inteso in dialogo con il concetto di dispositivo e con la filosofia di Michel Foucault, come da Agamben 2008. Il paradigma diventa così, seguendo Agamben, un dato attraverso cui tracciare un’archeologia del pensiero e dei media, dal momento che “l’archeologia è [...] sempre una paradigmologia”. *Ivi*, p. 33.
 -19 Rugoff 1997, Houston Jones 2022.
 -20 Elementi essenziali per rintracciare questa genealogia sono, ancora, Sekula 1986 e Crawford 2021 [2021].
 -21 Castro 2011a, 2011b; Turzio et al. 2005.
 -22 Grespi 2022.

-23 Cinelli et al. 2024.
 -24 Sulla camera virtuale, si veda Bedard 2020.
 -25 Weizman 2022 [2017].
 -26 Alloa 2020.
 -27 Eugeni 2021.
 -28 Damisch 1992 [1987].
 -29 Pinotti 2019.
 -30 *Ibidem*.
 -31 Fontcuberta 2015.
 -32 Fontcuberta 2024 [2024].
 -33 Cfr. Ritchin 2025 [2025]. Discutendo sia i limiti degli attuali dispositivi di autenticazione (*watermark* e metadati, spesso facilmente rimovibili) sia la necessità di pratiche di verifica della provenienza, l’autore propone di ripensare l’immagine come un’interfaccia “apribile”, come una porta o un portale, piuttosto che come una rappresentazione trasparente sul mondo.
 -34 Cfr. Weizman / Fuller 2025 [2021].

Bibliografia

- Agamben 2008** Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Alloa 2020** Emmanuel Alloa, *Partages de la perspective*, Paris, Fayard, 2020.
- Arnheim 2023 [1932]** Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Milano, Abscondita, 2023 [ed. orig. tedesca 1932].
- Barthes 1980 [1980]** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla Fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Batchen 2014 [1999]** Geoffrey Batchen, *Un desiderio ardente: alle origini della fotografia*, Milano, Johan & Levi, 2014 [ed. orig. inglese 1999].
- Bazin 1973 [1958]** André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973 [ed. orig. francese 1958].
- Bedard 2020** Philippe Bedard, *Le cinéma sans caméra? Repenser les usages de la ‘caméra’ à l’ère du cinéma virtuel*, in “Écrans”, n. 13, 2020, pp. 207-223.
- Bolter / Grusin 2003 [2002]** Jay David Bolter / Richard Grusin, *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2003 [ed. orig. inglese 2002].
- Brunet 2011** François Brunet, *La naissance de l’idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

- Castro 2011a** Teresa Castro, *Scènes du Crime: La mobilisation de la photographie métrique par Alphonse Bertillon*, in Pierre Piazza (a cura di), *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, 2011.
- Castro 2011b** Teresa Castro, *Une Cartographie du Crime: Les images d'Alphonse Bertillon*, in "Criminocorpus", 2011, <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.354>.
- Chatonsky 2021** Grégory Chatonsky, *Realistic Repetition*, 2021, in <<https://chatonsky.net/realistic-repetition/>> (26.07.2025).
- Cinelli et al. 2024** Rosa Cinelli / Barbara Grespi / Giuseppe Previtali, *Forensiche*, in Grespi / Villa 2024, pp. 143-159.
- Crawford 2021 [2021]** Kate Crawford, *Né intelligente né artificiale: il lato oscuro dell'IA*, Bologna, Il mulino, 2021 [ed. orig. inglese 2021].
- Damisch 1992 [1987]** Hubert Damisch, *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida, 1992 [ed. orig. francese 1987].
- Debray 2020 [1992]** Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Arezzo, Magonza, 2020 [ed. orig. francese 1992].
- Deneuville 2025** Allan Deneuville, *OSINT: enquêtes et démocratie*, Bry-sur-Marne, INA, 2025.
- Dewdney 2023 [2021]** Andrew Dewdney, *Dimenticare la fotografia*, Milano, Postmedia Books, 2023 [ed. orig. inglese 2021].
- Dubois 1996 [1990]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996 [ed. orig. francese 1990].
- Ehrlich 2022** Nea Ehrlich, *Animating Truth: Documentary and Visual Culture in the 21st Century*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022.
- Eugeni 2021** Ruggero Eugeni, *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*, Brescia, Scholè, 2021.
- Fontcuberta 2015** Joan Fontcuberta (a cura di), *La Condition Post-Photographique*, Bielefeld - Berlin, Kerber, 2015.
- Fontcuberta 2024 [2024]** Joan Fontcuberta, *Oltre lo specchio. La fotografia dall'alchimia all'algoritmo*, Torino, Einaudi, 2024 [ed. orig. spagnola 2024].
- Fontcuberta 2025** Joan Fontcuberta, *Beyond the Single Image: Online Panel Discussion on Spanish Photography*, Barcelona, 2025, in <<https://www.youtube.com/live/acwEwcXMqBo?si=0yMZYWR-3izT88Ws>> (26.07.2025).
- Gilardi 2009** Ando Gilardi, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Milano, Mondadori, 2009.
- Ginzburg 2023 [1979]** Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti emblematici spie: morfologia e storia*, Milano, Adelphi, 2023, pp. 157-201 [ed. orig. 1979].
- Grespi 2022** Barbara Grespi, *L'evidenza dell'immagine. Postfotografia e idea documentaria*, in Barbara Grespi / Luca Malavasi (a cura di), *Dalla parte delle immagini: temi di cultura visuale*, Milano, McGraw Hill, 2022, pp. 61-104.
- Grespi / Villa 2024** Barbara Grespi / Federica Villa (a cura di), *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, Torino, Einaudi, 2024.
- Gunthert 2016 [2015]** André Gunthert, *L'immagine condivisa: la fotografia digitale*, Roma, Contrasto, 2016 [ed. orig. francese 2015].
- Higgins 2022** Eliot Higgins, *We are Bellingcat: an Intelligence Agency for the People*, London, Bloomsbury, 2022.

- Houston Jones 2022** David Houston Jones, *Visual Culture and the Forensic: Culture, Memory, Ethics*, New York, Routledge, 2022.
- Kuhn 2009 [1962]** Thomas Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 2009 [ed. orig. inglese 1962].
- Mitchell 1992** William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (MA), MIT Press, 1992.
- Mnookin 1998** Jennifer Mnookin, *The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy*, in "Yale Journal of Law & the Humanities", n. 1, 1998, pp. 1-74.
- Pinotti 2019** Andrea Pinotti, *Autopsia in 360°. Il rigor mortis dell'empatia nel fuori-cornice del virtuale*, in "Fata Morgana", n. 39, 2019, pp. 17-31.
- Previtali 2024** Giuseppe Previtali, *Citizenship*, in Grespi / Villa 2024, pp. 267-283.
- Ritchin 2012 [2010]** Fred Ritchin, *Dopo la fotografia*, Torino, Einaudi, 2012 [ed. orig. inglese 2010].
- Ritchin 2025 [2025]** Fred Ritchin, *L'occhio sintetico*, Torino, Einaudi, 2025 [ed. orig. inglese 2025].
- Rugoff 1997** Ralph Rugoff, *Scene of the Crime*, Cambridge (MA), MIT Press, 1997.
- Sekula 1978** Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, in "The Massachusetts Review", n. 4, 1978, pp. 859-883.
- Sekula 1986** Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", n. 39, 1986, pp. 3-64.
- Sekula 2006 (1975)** Allan Sekula, *On the Invention of the Photographic Meaning*, in "Artforum", n. 5, 1975, pp. 36-45, ora in Id., *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, London, Mack, 2006, pp. 84-109.
- Sekula 2006 (1981)** Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*, in "Art Journal", n. 1, 1981, pp. 15-25, ora in Id., *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, London, Mack, 2006, pp. 77-101.
- Smargiassi 2009** Michele Smargiassi, *Un'autentica bugia: la fotografia, il vero, il falso*, Milano, Contrasto, 2009.
- Szarkowski 1966** John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, New York, The Museum of Modern Art, 1966.
- Tagg 2009** John Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- Turzio et al. 2005** Silvana Turzio / Renzo Villa / Alessandra Violi, *Lombroso e la fotografia*, in "Locus Solus", n. 2, Milano, Mondadori, 2005.
- Walton 2013 [1984]** Kendall Walton, *Immagini trasparenti. La natura del realismo fotografico*, in Maurizio Guerri / Francesco Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Cortina, 2013 [ed. orig. inglese 1984].
- Weizman 2022 [2017]** Eyal Weizman, *Architettura forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, Milano, Meltemi, 2022 [ed. orig. inglese 2017].
- Weizman / Fuller 2025 [2021]** Eyal Weizman / Matthew Fuller, *Estetiche investigative*, Brescia, Krisis Publishing, 2025 [ed. orig. inglese 2021].
- Wendell Holmes 1859** Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, in "Atlantic Monthly", n. 3, 1859, in <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361>> (26.07.2025).