

*Riccardo Finocchi*  
*Antonio Perri*

## Iconismo e immagini digitali: una sfida alla semiotica visiva?

### 1. Manipolazioni d'immagine

L'avvento<sup>1</sup> della produzione d'immagini digitali ha modificato profondamente il nostro rapporto con l'immagine. Non solo, o non tanto, perché la digitalizzazione della comunicazione ha consentito un aumento senza precedenti della produzione e della diffusione d'immagini, soprattutto amatoriali e non professionali<sup>2</sup>, invadendo, di fatto, la vita quotidiana con videocamere integrate in dispositivi di uso abituale come i telefoni cellulari; ma soprattutto perché le immagini digitali hanno messo in evidenza un tratto dell'immagine (in generale), relativo al suo modo di riferirsi al mondo: i programmi di elaborazione digitale, quale Photoshop<sup>3</sup>, ormai disponibili già nelle fotocamere per una post-produzione immediata, hanno reso manifesta la possibile manipolabilità dell'immagine che, però, era già potenzialmente un tratto caratterizzante la riproduzione fotografica (basti pensare alle variazioni di inquadratura o di luminosità – compreso il b/n – per non dire dei fotomontaggi o degli errori *produttivi*<sup>4</sup>). Ora: l'immagine digitale, per il solo fatto di fondare le sue potenzialità *representative* su una possibile messa in crisi del rapporto di riferimento con un qualche Oggetto si caratterizza come una “sfida” alle principali definizioni di iconismo peirceane. Naturalmente, questi temi si riconnettono ad un lavoro di ricerca più vasto che gli scriventi hanno condotto in questi ultimi anni, soffermandosi sulle immagini e sul rapporto tra linguaggio ed estetica<sup>5</sup>.

Il dibattito sull'iconismo vanta oramai una tradizione consolidatasi nel corso del tempo, soprattutto in campo semiotico<sup>6</sup>, a cui faremo riferimento sullo sfondo delle nostre osservazioni

---

<sup>1</sup> Il contenuto del saggio è stato pensato dagli autori congiuntamente; tuttavia, nella stesura del testo, il §1 è da attribuire a Riccardo Finocchi, mentre il §2 è da attribuire ad Antonio Perri.

<sup>2</sup> La produzione amatoriale d'immagini fotografiche prima dell'avvento dei formati digitali era relegato alle foto d'occasione, sul tema vogliamo citare un lavoro di qualche anno fa che proprio dalla raccolta d'immagini non professionali basava la ricerca AA.VV., *Formato Famiglia. Una ricerca sull'immagine*, Roma, De Luca, 1981.

<sup>3</sup> Su questi temi cfr. RICCARDO FINOCCHI, DANIELE GUASTINI, *Parole chiave della nuova estetica*, Roma, Carocci, 2011; RICCARDO FINOCCHI, ANTONIO PERRI, *No reflex. Semiotica ed estetica della fotografia digitale*, Roma, Graphofeel Edizioni, 2012.

<sup>4</sup> Si veda ad esempio CLÉMENT CHÉROUX, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photo-graphique*, Paris, Éditions Yellow Now 2003; trad. it. *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino, Einaudi 2009; inoltre, sempre su questi temi, cfr. FRED RITCHIN, *After Photography*, W.W.Norton&Co, New York 2009; trad. it., *Dopo la fotografia*, Torino, Einaudi 2012.

<sup>5</sup> Su tutto questo cfr. RICCARDO FINOCCHI, *Sette indizi sulla creatività. Tra estetica, semiotica e filosofia del linguaggio*, atti del XIX Congresso della SFL, in “Senso e sensibile. Prospettive tra Estetica e Filosofia del Linguaggio”, E/C, serie speciale, anno VII, n. 17, 2013, pp. 105-111; RICCARDO FINOCCHI, *Le competenze estetico-semiotiche nell'apprendimento linguistico*, in *Migrazioni. tra disagio linguistico e patrimoni culturali*, a cura di G. Agresti, S. Pallini, Roma, Aracne, 2015, pp. 133-145; FINOCCHI, PERRI, *No reflex*, cit.; RICCARDO FINOCCHI, ANTONIO PERRI, *Conio, replica, valore*, in “RIFL (Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio)”, *Linguaggio e istituzioni. Discorsi, monete, rito*, atti del XX convegno SFL, pp. 160-165.

<sup>6</sup> Sulla quale, quantomeno, cfr. UMBERTO ECO, *La struttura assente*, Milano, Bompiani 1968; ID., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani 1975; ID., 1985, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani 1985; ID., *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani 1997.

anche se, come si vedrà, in questa sede abbiamo preferito procedere per via inferenziale nell'indagare le problematiche inerenti il *riferimento*, conseguenti alla digitalizzazione delle immagini (nonché dei processi comunicativi e dei linguaggi), partendo proprio da alcune figure. Prendiamo, dunque, alcune immagini (fig. 1) attraverso le quali è possibile evidenziare la criticità in cui si trova un ricettore del testo nel momento in cui deve decidere se la figura che vede corrisponda o meno a *qualcosa* di riconoscibile/incontrabile nel *mondo naturale*<sup>7</sup>. La criticità, però, non è altrettanto evidente in casi come quello di fig. 2, dove è palese che un atto manipolatorio è intervenuto in post-produzione per modificare l'immagine; piuttosto, per il ricettore, il momento critico è proprio quando il dubbio o la difficoltà a stabilire se è (o non è) intervenuta una manipolazione digitale dell'immagine (fig. 1) rende complicato il processo di semiosi: laddove, dunque, è sempre potenzialmente in crisi il *riferimento* a un Oggetto.

Il fatto che l'immagine digitale sia percepita dai fruitori come facilmente falsificabile (grazie anche alla semplicità dei programmi di elaborazione d'immagini) rende solo evidente ed esplicito, come dicevamo, un tratto che pertiene alle immagini in generale: queste ultime, di fatto, sono sempre state manipolabili (o meglio, si sono sempre costituite come sostanza di operazioni manipolative). Dunque il tratto critico citato – la crisi del riferimento – non è determinato semplicemente da una maggiore falsificabilità quanto, piuttosto, dalla massiccia diffusione di immagini manipolate immesse in circolazione attraverso i nuovi canali comunicativi multimediali, che rendono dubbia ogni immagine, mettendo il ricettore-fruitor nella condizione di non poter riconoscere se un testo – una figura manifestata – abbia ancora, davvero, “a che fare” con un Oggetto reale prima di tutto Dinamico, poiché il rapporto con l'Oggetto Dinamico non è percepito come sicuramente accertabile (quand'anche fosse possibile). Naturalmente, questa condizione di *immagini inaffidabili* delle figure digitali apre innegabilmente alla messa in discussione del valore conoscitivo dell'iconismo, sul quale tanto aveva insistito in passato il dibattito semiotico (come vedremo meglio nel prossimo paragrafo).

Piuttosto, quanto appena osservato spinge a sottolineare un aspetto particolare che riguarda la relazione tra immagine e Oggetto Dinamico laddove interviene una manipolazione – dunque potenzialmente, per estensione, nel caso di tutte le immagini non più sentite come affidabili: un'immagine manipolata si riferisce a un Oggetto che in ogni caso si presenta come “*differenziato*”, o meglio “*già differenziato*” (o “*già profilato*” o “*già pertinentizzato*”) rispetto a se stesso *qua* Oggetto Dinamico, e quindi, in qualche misura, ci si offre *già* come Oggetto Immediato. Per tentare di chiarire meglio tale affermazione, ricorriamo ad un esempio concreto. Prendiamo la figura di una fotomodella ritoccata attraverso un programma di manipolazione digitale (tipo Photoshop); possiamo notare che le due immagini fotografiche (fig. 3), prima e dopo il *ritocco*, sono simili e fanno riferimento, seguendo il buon senso, a uno stesso Oggetto Dinamico (ovvero: una certa persona di sesso femminile, con gli occhi di colore così e così ecc.). Però ci si potrebbe chiedere: quale delle due immagini rappresenta la *vera* donna? La foto in cui la donna compare con la pelle segnata da rughe espressive, nei e “occhiaie”, o piuttosto l'immagine fotografica in cui appare con la pelle lucida e senza ombre? A rigore, ovviamente, si potrebbe supporre che la manipolazione avvenga per “ringiovanire” o per “abbellire”; ma nulla nega che possa essere avvenuto il contrario. Sicuramente, delle due immagini una è *già profilata* rispetto all'Oggetto di riferimento (sono stati selezionati alcuni dati: per esempio accentuare o diminuire le rughe); e dunque, come si diceva più in alto, l'Oggetto Dinamico è in tal modo *reso* Oggetto Immediato. Qualora, però, la crisi del riferimento sia estensibile, in forma di dubbio ormai diffuso, a *tutte* le immagini digitali, allora quanto appena affermato potrebbe avere un valore generale? Ma se l'immagine digitale può rappresentare anche *indifferentemente* dal riferimento, come dobbiamo

---

<sup>7</sup> Scegliamo qui, tra le diverse possibilità, di utilizzare la definizione gremaisiana di “mondo naturale”, su cui cfr. ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, JOSEPH COURTÈS, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007<sup>2</sup>, *ad vocem*; ed. or. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979; in particolare si veda quanto scrive GIANFRANCO MARRONE, *L'estetica nella semiotica*, in Fabbri P., Mangano D., a cura, *La competenza semiotica*, Roma, Carocci, 2012, pp. 383 ss.

pensare (o ripensare) la distinzione Oggetto Dinamico/Oggetto Immediato? E ancora: la questione riguarderebbe *soltanto* le immagini digitali oppure *tutte* le immagini?



Fig. 1 – immagini potenzialmente manipolate



Fig. 2 – immagine manipolata



Fig. 3 – modella ritoccata



Fig. 4 - *coccoceronte*

Attraverso le immagini digitali abbiamo lasciato emergere una criticità nel (processo di) riferimento; ma se prendiamo in considerazione una tecnica di modificazione delle immagini fotografiche digitali ormai abbastanza diffusa quale la pratica di *morphing*, il problema del riferimento a un Oggetto si radicalizza: avremo così un'immagine (si veda il *coccoceronte* in fig. 4) riconoscibile (come ancora possibile e sensata), che però è prodotta attraverso una specie di estrema "crasi" visiva, la fusione di due immagini diverse (nel caso specifico, un rinoceronte e un coccodrillo). In questi *morphing* è in gioco la riconoscibilità del testo nella sua totalità la quale, però, non è più riducibile, semplicemente, alla riconoscibilità delle parti che l'hanno composto. Prendiamo ancora il *coccoceronte*: si tratta di una figura della quale è perfettamente riconoscibile il senso, siamo in grado di dire "qualcosa" su questa immagine – rappresenta qualcosa di comprensibile, appunto, come *coccoceronte*. Anzi, è proprio la *fotografia* di un *coccoceronte*. Se ci attestiamo alla visione realistica che, normalmente, viene ascritta all'immagine fotografica – basterà pensare alla più celebre definizione del *noema fotografico* data da Roland Barthes<sup>8</sup>, per cui la fotografia è "*ça a été*" ("è stato") – ci troveremo nell'impossibilità di individuare un riferimento dell'Oggetto *coccoceronte*, ovvero saremo in difficoltà nello stabilire la relazione tra Oggetto Dinamico e Oggetto Immediato. Dunque, nel caso dei *morphing*, ancora più evidentemente che in quello della manipolazione (diciamo) "semplice" troviamo *sempre* immagini già *profilate*. Immagini delle quali è possibile ravvisare un Oggetto, quantomeno doppio, solo dopo aver ricostruito attraverso una correlazione culturale<sup>9</sup> la storia degli elementi che "concorrono" a formare il *morphing*. È possibile, allora, avanzare l'ipotesi che nelle immagini prodotte attraverso *morphing* l'Oggetto Dinamico sia piuttosto indifferente, poiché l'Oggetto Immediato costituisce da se stesso il proprio riferimento. Questa conclusione vale, naturalmente, se ci attestiamo su posizioni ancora fondate su di un'idea *realistica* della fotografia (indicale e sinsegnica, potremmo dire con Peirce, anticipando la discussione sviluppata nel paragrafo seguente); le cose saranno diverse, invece, se pensiamo le immagini come *predicati* di realtà, concependole peirceanamente come *rèmi* e "spostando" la questione gnoseologica su un piano diverso. Non c'è dubbio infatti che la pittura, o meglio l'immagine pittorica largamente intesa, ha *sempre* utilizzato pratiche manipolatorie volte a realizzare attività *morfogenetiche*; ma in quel caso si trattava, piuttosto, di semplici operazioni retoriche d'integrazione visuale, espressamente concepite come prodotto convenzionale e perciò più o meno ambiguamente allegoriche (si pensi, esemplarmente, alle figure gerarchizzate dei quadri di Arcimboldo o alle composizioni che ritraggono animali fantastici come Fauni, Centauri o Unicorni).

A nostro avviso, tuttavia, occorre ribadire come anche dal punto di vista di una semiotica dell'iconismo di ispirazione peirceana il *morphing* e, più in generale, le manipolazioni fotografiche hanno uno statuto diverso: se pensate alla luce di un investimento iconico referenziale "forte"

<sup>8</sup> ROLAND BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980; ed. or. *La chambre claire*, Paris, Seuil 1980.

<sup>9</sup> Cfr. ECO, *Trattato di semiotica generale*, cit.

derivatogli dal fatto di “essere” fotografie, infatti, originano inganno o (quantomeno) disorientamento. Si tratta del resto di un aspetto estetico-fenomenologico che, come vedremo, lo stesso Peirce non aveva mancato di notare; bisognerà allora riuscire a capire se la sua semiotica è in grado di fornire una spiegazione soddisfacente di tale in-differenza dell’Oggetto.

## 2. *E Peirce? Di una (possibile) risposta peirceana alla manipolazione iconica*

Abbiamo già accennato alla feconda ma spesso astiosa e bizantina polemica che negli anni Settanta dello scorso secolo ha visto i semiotici battagliaire attorno alla problematica dell’iconismo. Di quel dibattito basterà ricordare come, in seguito alla approfondita critica dell’iconismo ingenuo sviluppata da Eco<sup>10</sup> – il quale peraltro attribuiva anche a un’ipersemplificata lettura dei testi di Peirce talune tra le formulazioni più banali, fondate su concetti intrinsecamente problematici quali *somiglianza, omologia, isomorfismo* ecc. tra Segno e Oggetto –, era entrata del tutto in crisi l’idea di una “naturalità” dell’iconico. O meglio, quel che si metteva in discussione era lo statuto semiotico delle *ipoicone* – perché già allora Eco analizzava il problema partendo dalla manifestazione espressiva “costruita” di segni iconici il cui rapporto con l’oggetto era istituito mediante una relazione deittica *ad quem*, di *renvoi*, e dunque prendeva in esame una fase in certo senso gnoseologicamente successiva alla dimensione *primaria* dell’iconismo percettivo (che è sempre iconismo *a quo*). L’idea che si era affermata era quella di una “convenzionalità” più o meno ampia alla base dei processi di *creazione* (anzitutto umana) della similarità.

Ma, a dire il vero, questo punto fermo si scontrava con la tendenza, da parte dello stesso Peirce, a ribadire la dimensione ambigua e ingannevole *proprio delle ipoicone*, considerate alla luce del processo percettivo e a partire dal presupposto realistico che caratterizza la sua gnoseologia. Come non ricordare il famoso brano dedicato al *phenomeological dream*?

Icons are so completely substituted for their objects as hardly to be distinguished from them ... So in contemplating a painting, there is a moment when we lose the consciousness that it is not the thing, the distinction of the real and the copy disappears, and it is for the moment a pure dream – not any particular existence, and yet not general. At that moment we are contemplating an icon (CP 3.362)<sup>11</sup>.

Rossella Fabbrichesi, che nel 1986 citava questo passo di Peirce, lo commentava in nota con le seguenti parole: “Si noti anche in questo caso l’attualità di Peirce: esiste, infatti, una sorprendente analogia tra queste proposizioni peirceane e descrizioni semiotiche quali quelle baudrillardiane precedentemente citate [...] Le icone rinviando incessantemente l’immagine dell’Oggetto, si scambiano con esso fino a renderlo indistinguibile, prendono il suo posto divenendone assolutamente lo Stesso: Peirce, nel lontano 1885, prefigurava con estrema lucidità una situazione che oggi contraddistingue in pieno la nostra epoca a livello sociale e culturale”<sup>12</sup>.

Per riassumere i termini generali della questione, possiamo dire che ogniqualvolta si poneva sul terreno gnoseologico-percettivo Peirce faceva appello a una concezione decisamente più “sfumata” del ruolo dei fattori culturali e convenzionali alla base dell’iconicità, cercando appunto di delineare il (problematico) processo insito nel *farsi del segno a partire dalle sue basi materiali e percettive*.

A nostro avviso, comunque, uno schema come quello di fig. 5<sup>13</sup> è in grado di riconsiderare il processo di *emergenza iconica* nell’ambito di un più generale processo di *emergenza del segno*

<sup>10</sup> ECO, *La struttura assente*, cit.; ID., *Trattato*, cit.

<sup>11</sup> CHARLES SANDERS PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935; cfr. anche PEIRCE, *Opere*, Milano, Bompiani 2003. Le citazioni di Peirce seguono la numerazione dei *Collected Papers*.

<sup>12</sup> ROSSELLA FABBRICHESI, *Sulle tracce del segno. Semiotica, faneroscopia e cosmologia nel pensiero di Charles S. Peirce*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, p. 29n.

<sup>13</sup> Già presentato in ANTONIO PERRI, *Dire o mostrare? L’immagine-testo azteca e i paradossi della pittura-come-notazione*, in Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, *Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni*, Christin,

integrando il dato percettivo (su cui, ai livelli inferiori, molto hanno ancora da dirci le teorie della percezione visiva) e quello semiotico senza confonderli, ma soprattutto chiarendo perché la complessa costruzione peirceana fosse in definitiva *teoreticamente necessaria alla descrizione di tale integrazione*<sup>14</sup>.

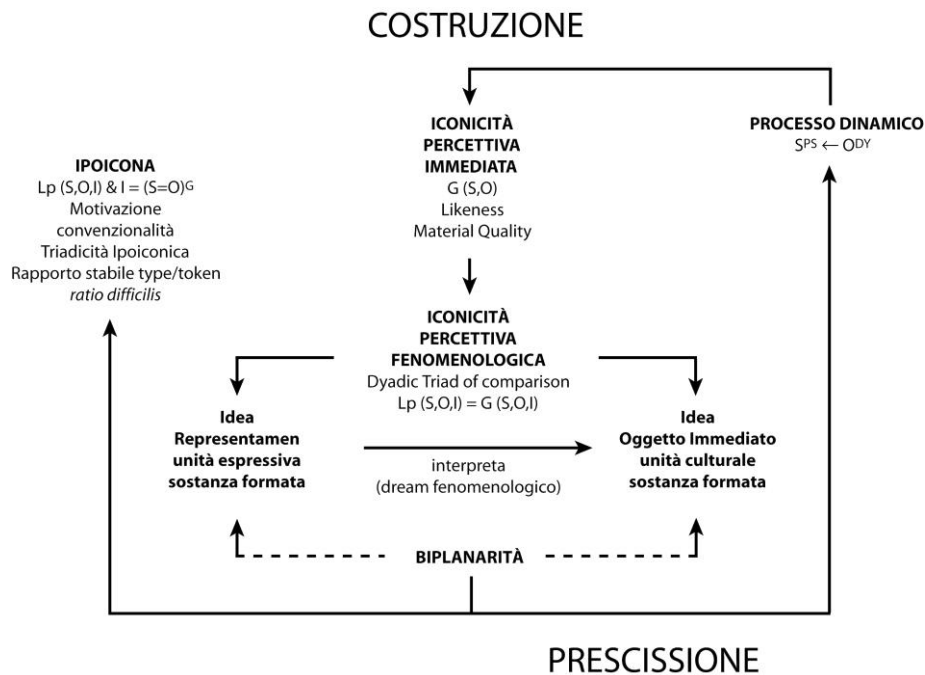


Fig. 5

Nesher ha individuato due fasi della “perceptual semiosis” che chiariscono bene la distanza esistente fra il primo e gli altri due livelli dello schema: 1) un processo che egli chiama dinamico “in which the dynamical object determines the sign” (la formulazione richiama in certo qual modo proprio la relazione *a quo* proposta da Eco) e 2) un processo mentale o semiotico “in which the sign represents the immediate object and determines the interpretant through it”<sup>15</sup>. Esaminiamo separatamente i due momenti, mettendoli in relazione con le pratiche della manipolazione di immagini digitali e del *morphing*.

1) Il primo processo – rappresentabile come un “urto” del soggetto contro un Oggetto che è ancora materia indifferenziata – si identifica senza dubbio con il momento *fattuale in cui l’Oggetto “emana”* (Peirce, CP 2.230) le qualità che concorrono a costituire il *ground* come *adeguamento* allo stimolo e iconismo primario. Eco tuttavia<sup>16</sup> nota correttamente che la primità qualitativa come esito di *calco* (e si noti che proprio di *impronta* si è soliti parlare per quelle ipoicone indicali che sono le foto!), “*pressione di qualcosa su qualcos’altro*”, può bensì essere *precissa* dalla fattualità o *secondità* ma non può occorrere in sua assenza. Per questa ragione nello schema essa occupa il primo livello, e rappresenta il grado massimo di *precissione-astrazione identificandosi in ultima istanza con l’orizzonte del purport hjelmsleviano non ancora ‘segnato’ dall’intenzione semiotica*: la materia “bruta”, il *continuum* non in quanto *continuum-da-formare* (ovvero sostanza

A.-M., Barbieri, D., Catellani, A., Perri, A., *Immagini del testo. Per una semiotica dell’ideogramma*, nn. 350-351-352, Urbino, gennaio-marzo 2006, pp. 51-75.

<sup>14</sup> Gli spunti teorici originari di queste pagine derivano da una puntigliosa e documentata critica che DAN NESHER, *Are there grounds for identifying ‘Ground’ with ‘Interpretant’?*, in *Peirce’s Theory of Meaning*, “Transactions of Charles Sanders Peirce Society”, 20, 1984, pp. 303-324 muoveva all’interpretazione echiana di Peirce (cfr. UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1979, pp. 27-49); lo stesso Eco, come è noto, ha in seguito del tutto ripensato la sua posizione in ECO, *Kant e l’ornitorinco*, cit.

<sup>15</sup> NESHER, *Are there grounds for identifying ‘Ground’ with ‘Interpretant’?*, cit., p. 311.

<sup>16</sup> ECO, *Kant e l’ornitorinco*, cit., p. 90.

potenziale) ma solo quale *continuum qualitativamente indistinto*. Potremmo dire, in ultima analisi, che a questo stadio si delinea il problema cui Garroni<sup>17</sup> alludeva riferendosi all'extrasemiotico come al Qualcosa di non riformulabile, un *altro dal semiotico* che è al tempo stesso *condizione di ogni semiosi*: da cui un referenzialismo che lungi dall'essere "ingenuo" (al pari dell'iconismo) è all'opposto un referenzialismo critico<sup>18</sup> che presuppone (presupporrebbe) proprio un Oggetto Dinamico come "motore" della semiosi già a livello percettivo. Ora però il *morphing*, in quanto costruzione manipolatoria realizzata a partire da un oggetto non-dinamicamente-esistente, induce a interpretare la propria manifestazione ipoiconica *bypassando*, per così dire, questa fase aurorale o reintroducendola come *pura possibilità* in certo senso *pre-virtuale* (del genere: 'se esistesse un OD X così e così... allora esso potrebbe determinare una rappresentazione proto-semiotica così e così'). Ma a cos'altro mai poteva riferirsi Peirce parlando del *pure dream*, e sottolineandone la natura ontologicamente 'sospesa' tra *fattualità* ("any particular existence") e formatività differenzial-concettuale di natura "schematica e intellettuale" (ovvero "general")? Il *pure may-be* del qualisegno, potenzialità anzitutto estetica derivante dall'essere-immersi nell'esperienza prima ancora di conoscerla<sup>19</sup> si proietta nella percezione in atto e dissolve davvero ogni "distinzione tra reale e copia" – perché questa emerge soltanto con la costruzione di un segno percettivo in-quanto-distinto-dall'oggetto, qualcosa che il soggetto sviluppa solo prendendo cognitivamente (e intellettualmente) le distanze dal proprio stesso esperire.

2) Il secondo processo è dunque quello che conduce alla costruzione selettiva che dà origine a un segno (percettivo) a partire dal proto-segno dinamico – ed è a questo punto che il *ground* svolge la propria funzione non di unità-entità ma di *funtore*, di *selettore della presentazione dell'Oggetto (Immediato)* da parte del segnale percettivo. Occorre senza dubbio fare entrare in gioco quei fatti "quasi-mentali" che Eco escludeva dalla definizione dell'iconismo primario (in altre parole, appena passato il momento del *phenomenological dream* si delinea un *percepto*). Si tratta, comunque, di un orizzonte nel quale "the character which causes it [the sign] to be interpreted as referring to its object" (CP 2.307) *non è ancora in grado di generare una biplanarità* intesa quale distinzione tra *qualità materiale e rappresentativa*, tra sostanza semiotizzata – risultato del processo dinamico – e sostanza formata come introduzione di un *principio guida* in grado di "costruire" la rappresentazione. In realtà il momento *immediato dell'iconicità percettiva* è quello in cui lo stesso *ground* si costituisce quale *principio-guida in grado di determinare per un relato (Representamen) il proprio correlato (Oggetto Immediato) in una relazione diadica non ancora mediata da un interpretante* – nella formula di Neshet<sup>20</sup>: G (S, O), dove G = ground, S = segno e O = oggetto (Immediato).

Ebbene, nel caso delle immagini fotografiche digitali tale relazione diadica interviene mediando tra una *possibilità* (diciamo: un contenuto percettivo inferenzialmente indotto) e un'espressione percettiva realizzata, di modo che lo statuto modale del tutto diverso che caratterizza i due proto-piani di una potenziale semiotica non potrà non incidere sull'interpretazione dell'(ipo)icona percettiva (cui l'interprete assegnerà fatalmente un proto-OI emanante da un OD "which had never existed", CP 2.230).

Questo "secondo momento" dell'iconicità percettiva in base al quale la "specie di idea" che è il *ground* diviene una *regola in grado di connettere segno e oggetto per un interpretante* è ciò che Neshet – sulla base della classificazione proposta da Peirce stesso in CP 2.239 – denomina "Dyadic Triad of comparison" e rappresenta lo stadio pienamente *fenomenologico* dell'iconicità nel modello di fig. 5 (ovvero lo stadio dell'oggetto-segno *che è già rappresentazione*). L'identificazione di *ground*, Idea, Interpretante e Oggetto Immediato acquista dunque un senso a tale livello poiché l'emergere dell'unità culturale – intesa già quale contenuto o sostanza formata, pronta ad essere veicolata da un'espressione – postula l'intervento di un previo processo "(quasi)-

<sup>17</sup> EMILIO GARRONI, *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina, 1977.

<sup>18</sup> Cfr. COSIMO CAPUTO, *Emilio Garroni e i fondamenti della semiotica*, Milano, Mimesis, 2013.

<sup>19</sup> EMILIO GARRONI, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non-speciale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

<sup>20</sup> NESHER, *Are there grounds for identifying 'Ground' with 'Interpretant'?*, cit., p. 308.

mentale” (cognitivo) che è necessariamente parte della *Lebenswelt* di una cultura e attende di venire “esteriorizzato” nei suoi messaggi ipoiconici. Come sottolinea Eco<sup>21</sup>

Ecco perché si è potuto sostenere che, da un certo punto di vista, Ground, Oggetto Immediato e *Meaning* sono la stessa cosa: dal punto di vista della conoscenza che si è transitoriamente acquetata in un primo abbozzo, gli elementi iconici di partenza, le informazioni che già possedevo, i primi tentativi inferenziali si sono composti in un unico schema. Ma è certo che se si considera invece la scansione temporale del processo percettivo (per quanto talora quasi istantanea [...]) Ground e Oggetto Immediato sono l'uno la stazione di partenza e il secondo la prima fermata di un viaggio che potrà continuare a lungo.

L'*epoché* non è perciò frutto di intuizione, ma di un complesso processo di selezione delle proprietà come “emanazione” dall'Oggetto che non può mai fare a meno dell'iconicità immediata, *qualitativo-materiale* del “*self abstracted from the concreteness which implies the possibility of another*” (CP 1.556). Eppure si tratta proprio di quell'iconismo primario che il *morphing*, contraddittoriamente, presuppone (indicatamente) e al tempo stesso virtualizza: l'immagine digitale infatti agisce, nel passaggio dal livello percettivo a quello semiotico e ipoiconico, in modo simile a quanto Eco dice degli stimoli surrogati: “le inferenze percettive che metto in gioco per percepire qualcosa (e certamente [ma *mai* del tutto, nel caso del *morphing*] sulla base di tipi cognitivi precedenti) sono le stesse che metterei in gioco per percepire l'oggetto reale”<sup>22</sup>.

A quanto pare, allora, livello dinamico e percettivo della semiosi sono essenziali per intendere il terzo momento – *ipoiconico* – della manifestazione segnica. Se negli anni Settanta e Ottanta le proposte convenzionaliste di spiegazione dell'iconicità tentavano di “chiudere fuori” l'Oggetto lasciando sullo sfondo tale momento, esse in realtà ne ricostruivano un'immagine fantasmatica o indistinta che in fin dei conti (implicitamente) “causava” la similarità pur proclamata *interamente dipendente dalle regole di codifica*.

La prassi manipolatoria alla base della manipolazione fotografica o *morphing*, dal nostro punto di vista, si rivela in tal senso essenzialmente orientata a fini conoscitivi o interpretativi: essa, cioè, è un'inedita commistione fra *modo simbolico* e *iconico* che conserva, sia pure su basi del tutto nuove, l'esigenza peirceana di vedere nell'icona un segno capace di produrre nuove conoscenze. Peirce in effetti sostiene che “the character which causes it [the sign] to be interpreted as referring to its object may be [...] in a relation to its object which it would have just the same whether it were interpreted as a sign or not” (CP 2.307, corsivo nostro): l'Icona si configura così davvero come sorta di *species* che “promana dall'Oggetto” (CP 2.230), e la connessione tra i due piani della funzione segnica manifestata appare risolvibile in un Principio-guida qualitativo il cui *ground* include e sviluppa in una convenzione esplicita i funtori del riconoscimento percettivo-comparativo “diadico/triadico” di espressione e contenuto.

Se le cose stanno così non esiste alcuna contraddizione tra le affermazioni (entrambe peirceane) secondo cui (a) esisterebbe una sorta di “regola” che definisce la *resemblance* attraverso un “funtore iconico” (cfr. il “largely conventional” di CP 2.276) – chiaro riconoscimento della *convenzionalità dell'iconico* – e purtuttavia (b) l'(ipo)icona starebbe “for something merely because it resembles it” (CP 3.382): entrambe concorrono a definire la natura simultaneamente percettiva, cognitiva e (gnoseologicamente) *realistica* dell'iconicità, che differisce da quella del simbolo solo per il peso esercitato sulla cognizione e sulla regolarità (logico-inferenziale) dalla “determinazione” da parte del percolato-oggetto.

L'immagine digitale, semplicemente, esige una riformulazione di tale prospettiva che vada nel senso di una decisa riaffermazione del carattere creativo-conoscitivo dell'iconicità tante volte ribadito da Peirce (e messo in crisi dal venir meno della dimensione indicale nella rappresentazione pseudo-fotografica): anche nel caso del *morphing*, in effetti, appare possibile ri-articolare

---

<sup>21</sup> ECO, *Kant e l'ornitorinco*, cit., p. 96.

<sup>22</sup> Ivi, p. 310.



l'emersione cognitiva dell'iconicità solo ipotizzandola per prescrizione o astrazione, partendo cioè da un'immagine *già profilata* in vista di una referenza come "riflesso" *ad quem*.

Il processo dinamico dell'incontro con un Oggetto appare bensì un pre-requisito della successiva "riconoscibilità percettiva" di quell'oggetto a partire da un Representamen – come l'interpretazione echiana di Peirce ha chiaramente messo in luce – ma nella pratica delle immagini digitali l'OD al limite *manca in quanto tale, o meglio viene ricostruito ex post come mera possibilità/potenzialità*.

Quando poi l'essere umano sensibile identifica l'Oggetto (Dinamico?) come oggetto del proprio Mondo della Vita ne riconosce l'occorrenza (percettiva) in base a *qualità materiali (in questo caso eminentemente visive) che gli consentono di connettere la percezione-segno all'"oggetto-del-mondo-percettivo"*. Anche a questo livello, tuttavia, l'attività interpretativa del *morphing* non consente di *costruire fenomenologicamente l'oggetto come identità di qualità-noemi interpretabili in virtù di una Idea o ground che ne stabilisce l'identità formale*, posto che l'interprete produrrà bensì una qualche 'unità segnico-percettiva' espressiva pronta a encatalizzare un'unità culturale (o di contenuto: il *coccoceronte?*); egli però lo farà attraverso un processo di rielaborazione dell'Enciclopedia della cultura che prevede già *in nuce* il passaggio alle fasi successive della costruzione semiotica – in ipotesi un'unità percettivo-espressiva 'animale con caratteri così e così' che diviene 'fusione di pertinenze che identificano due unità culturali distinte' nell'interpretazione di chi ha le necessarie conoscenze enciclopediche, restando mera possibilità di identificazione di un OD nel momento aurorale del *dream*, quando il percipiente non è (ancora) in grado di individuare gli 'opportuni' OI.

Infine, allorché l'unità culturale espressa attraverso il Representamen "filtra" *likenesses e qualities visive emanate dall'Oggetto (potenziale) e selezionate dal percetto, manifestandole come qualità rappresentative* che l'interprete sottopone a una "costruzione fenomenologica", simili qualità-percetti saranno *riconoscibili come identità-tokens di qualità-noemi formanti un type che rappresenta* – vale a dire si *identifica nell'immediatezza del dream fenomenologico* – l'Oggetto (ancora e sempre ipotetico) dell'unità percettiva della quale *ri-produce (ma solo in parte, e solo fondendo o profilando tratti pertinenti) il ground iconico*. L'interprete del *morphing* che individui occorrenze di questo tipo espressivo dovrà insomma in ogni caso ri-conoscere la costruzione delle *unità percettive eventualmente in gioco* – il che può avvenire grazie a interpretanti "esterni" (un titolo?) o a seguito di un'*abduzione fenomenologica casualmente attivata da uno scontro dinamico con gli stessi noemata percettivi*: solo così potrà ri-costruire dal punto di vista cognitivo il processo di "emersione" del funitivo e fornirne un'interpretazione davvero realistica.

L'*ipoicona* come "mutua implicazione necessaria tra due forme", infine, è attualizzata attraverso una regola di similarità convenzionale esplicitabile, spesso interpretabile linguisticamente grazie alla "catena di interpretanti-letture".

Possiamo individuare così nella più volte ribadita "assenza-di-oggetto-esistente" un requisito forte alla base dell'iconicità *sui generis* di ogni immagine fotografica digitale o di sintesi? La risposta, ovviamente, è positiva ma non per questo negherà il processo conoscitivo che tali immagini innescano: perché ogni immagine manipolata, di fatto, *costruisce* un oggetto possibile privo di vincoli indicali che lo connettano al proprio *representamen* ma che quest'ultimo, in virtù delle abitudini percettive e delle inferenze messe in gioco dal soggetto, di fatto presuppone; e al tempo stesso lo rende immediatamente disponibile, in quanto *relatum*, a incrementare l'universo interpretativo del testo visivo – proprio come per l'icona in quanto *species* pre-segnica che "promana dall'Oggetto stesso" (CP 2.230).

Alla luce della riflessione "emendata" sullo statuto semiotico della fotografia e delle ipoicone tentata a suo tempo da Eco in *Kant e l'ornitorinco*, insomma, il *morphing* rivela il curioso paradosso di un "self-representing sign"<sup>23</sup> in cui per modalità Alfa percepisco il piano dell'espressione *come tale* anche senza (o prima) di decidere che mi trovo davanti all'espressione di

---

<sup>23</sup> JOSEPH RANSELL, J., *The epistemic function of iconicity in perception*, in "Peirce Studies", 1, 1979, pp. 51-66.

una funzione segnica (un'ipoicona, cioè). Dunque percepisco per stimoli surrogati l'oggetto, la scena (o il personaggio) *che solo poi potrò* (eventualmente) eleggere a piano dell'espressione di una funzione segnica manifestata (facendone, come tutte le foto, un "other-representing sign"), *mentre al tempo stesso sono indotto e forzato a postulare (non solo a ipotizzare, dunque) che di un'espressione vera e propria si tratti, e che tale fatto orienti la percezione.*

Eco dice, con un curioso slittamento dall'epistemologia realista di Peirce a quella costruttivista e fenomenologica del "mondo naturale" di Greimas citato più in alto, che "nella modalità Alfa si percepisce una sostanza come forma, prima ancora che questa forma sia riconosciuta come forma di un'espressione. Si riconosce solo, come direbbe Greimas, una 'figura del mondo'"<sup>24</sup>. Il che è senza dubbio vero: ma nel caso del *morphing* quella figura del mondo la "sentiamo", appunto, come *species* emanante da un OD di fatto (e inequivocabilmente!) assente.

---

<sup>24</sup> ECO, *Kant e l'ornitorinco*, cit., p. 337.