



TRIBELON

RIVISTA DI DISEGNO
UNIVERSITÀ DEGLI
STUDI DI FIRENZE

VOL. 3 | N. 5 | 2026
SEGNI SIGNIFICANTI
SIGNIFYING SIGNS

Citation: S. Parrinello, *All'ombra della montagna. Sulla deriva del significante nell'ipertrofia visiva contemporanea*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 4-9.

ISSN (stampa): 3035-143X

ISSN (online): 3035-1421

doi: <https://doi.org/10.36253/tribelon-4224>

Published: July, 2026

Copyright: 2026 Parrinello S., this is an open access article published by Firenze University Press (<http://www.riviste.fupress.net/index.php/tribelon>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Journal Website: riviste.fupress.net/tribelon

ALL'OMBRA DELLA MONTAGNA. SULLA DERIVA DEL SIGNIFICANTE NELL'IPERTROFIA VISIVA CONTEMPORANEA

SANDRO PARRINELLO

University of Florence
sandro.parrinello@unifi.it

Questo editoriale prende forma durante un viaggio, lungo un attraversamento della Tunisia nella provincia di Tataouine, in una missione di ricerca dedicata allo studio dei villaggi berberi e degli *ksour* che punteggiano "i luoghi alti" del paesaggio roccioso.

Il sole e la luce intensa del deserto rendono talvolta difficile tenere gli occhi ben aperti e, in assenza di alberi, l'ombra dello *Ksar di Beni Barka* si rivela l'unico riparo possibile. Nel circumnavigare l'orografia del promontorio è percepibile un immediato contrasto, quando al tepore del suolo si mescola l'aria che serpeggia nelle valli e si infrange contro l'imponente densità dell'ombra, attivando correnti ascensionali che trascinano lo sguardo, costringendolo a muoversi verticalmente verso la cresta alta della roccia.

Osservando il fianco della montagna, che sale vertiginosamente, è possibile notare le numerose grotte poste in prossimità della valle e, al lato degli ambienti ipogei, i resti della città e del suo sistema agricolo, di cui oggi risultano poche tracce nelle depressioni, i *wādī*, tra le colline. Appare del tutto naturale dare un senso a quella dimensione verticale, immergendo la propria coscienza in un paesaggio primordiale con la luce intensa in alto, che svetta divina da dietro al monte, e il percorso tortuoso, che sale, conducendo alla vetta e alla conoscenza, nel luogo da

dove è possibile "vedere" e apprezzare l'estensione del territorio. Al suo opposto il buio, dentro la grotta, nel ventre profondo della montagna. L'immaginazione proietta in una dimensione ancestrale per decifrare ogni forma o segno di questo luogo remoto. Nell'organizzazione delle valli, con i muretti a secco, è facile immaginare l'agricoltura neolitica, come nei sentieri, che si perdono all'orizzonte attraversando il paesaggio sconfinato, figurarsi le carovane penetrare le civiltà stanziali in parte scomparse. In questa rotta idealizzata, fatta di segni, è possibile vivere il limite dell'impero romano, oltre il quale si estendeva e si estende ancora oggi il deserto, immaginando così la vita nelle diverse epoche, prima dell'ottocento, quando venire qui per un europeo era praticamente impossibile.

Tra le rovine ogni pietra acquista, oggi, nella dimensione immaginifica, un significato profondo e chiarissimo, permettendo di svolgere un vero e proprio viaggio nel tempo, che è in verità un viaggio interiore, al termine del quale il presente, manifestato soltanto dalla vettura parcheggiata in prossimità del sentiero, appare lontanissimo.

Procedendo nella provincia di Matmata, l'aspra orografia rocciosa cede il passo a un paesaggio dalle linee più dolci, dove le sedimentazioni arenarie modellano un suolo più plastico e lavorabile.

È qui che le architetture troglodite si attestano lungo i margini dei *wādi*, in un'organica continuità con le risorse necessarie al sostentamento. Dalle strutture circolari a cielo aperto si aprono stanze scavate che si connettono come a generare una città sotterranea, che è però l'essenza di un nucleo abitativo definito simbolicamente dal contrasto netto tra luce e ombra. Accedere all'intimità di queste comunità non è immediato e richiederebbe la comprensione di rituali e codici sociali che è possibile soltanto intuire. Tuttavia, l'autentica cultura dell'ospitalità consente al visitatore di abitare temporaneamente lo spazio delle case e di ottenere ristoro attraverso la condivisione dei frutti più preziosi del luogo, quali il pane caldo, cucinato nei forni vernacolari posti all'esterno delle dimore, il miele e l'olio, simboli di un'economia della terra ancora intatta. Ogni manufatto, utensile o segno, assume valore simbolico, relazionandosi alla dimensione produttiva in un'armonia stratificata da secoli di processi costruttivi e sociali. Nell'attraversare questi paesaggi, annotare e disegnare nel taccuino può generare un certo imbarazzo, come se si tentasse di appropriarsi dell'essenza e dello spirito di un luogo destinato a rimanere in parte inaccessibile. In qualche modo, è come se la stessa presenza del visitatore introducesse una forma di contaminazione nel paesaggio e nella sua integrità.

La curiosità è alimentata da questo spazio liminale che viene attraversato e al contempo contaminato, alimentato a sua volta e arricchito attraverso l'immaginazione. Per un appassionato di fantascienza, questi luoghi richiamano infatti l'opera di George Lucas, che li proiettò in una galassia lontana lontana, ambientandovi il pianeta desertico di *Star Wars*, e visitare e documentare oggi i set del film, a distanza di cinquant'anni dalla loro realizzazione, appare ironicamente come un'operazione di archeologia paleofantascientifica.

Il vagare della fantasia consente di attraversare mentalmente le ere, dando forma a civiltà possibili che prendono vita nel taccuino, secondo quello sdoppiamento dell'immaginazione caro a Voltaire nell'opera *Le singolarità della natura*, utilizzato per mettere in discussione le suggestioni romantiche dei paesaggi del passato. Il disegnatore è orientato a cogliere mentalmente l'immagine integra del luogo e non soltanto un frammento, come può emergere dall'analisi di un testo. L'incedere nella fantasia avvicina così alle figure dei paleontologi descritti da Garbin in *Palæontographica*, dove viene rivelato l'animo profondo del disegno scientifico, inteso come strumento di scrittura immaginifica di ciò che non esiste più. Per spiegare questo concetto Emanuele Garbin descrive la "traccia", definendola

come qualcosa di fuori posto, che si dà a vedere e pensare come una traccia proprio perché è fuori posto, perché è dove non dovrebbe essere o dove dovrebbe esserci qualcos'altro.

La traccia è il supporto fisico e motorio che viene interpretato e trasformato in segno, mentre il segno è l'unità espressiva che interpreta la traccia per trasmettere un senso delle cose. Traccia e segno, nelle loro possibili accezioni, sono parte del significato, dove la traccia costituisce l'evidenza fenomenica e materica del gesto o di quanto accaduto, ovvero l'estensione fisica del significante che, nel farsi segno, cristallizza l'intenzione comunicativa in una forma codificata. Semanticamente, traccia e segno non sono scindibili e se la traccia garantisce l'ontologia della presenza, il segno ne governa la funzione simbolica, rendendo la sostanza viva un'unità inscindibile di senso e materia.

Al di là della presenza è però nell'assenza che si manifesta una ricchezza maggiore, testimoniata dal fascino della rovina, dall'immaginazione che ricostruisce le civiltà berbere del deserto e da ciò che può integrare ciò che rimane.

Il possibile è un campo molto più vasto, nel quale diventa spesso complicato definire dei limiti, soprattutto in assenza di tracce che guidino l'analisi. Nel possibile è incluso, più o meno, tutto ciò che può essere immaginato.

Questo apre una connessione tra ciò che suggerisce la traccia e ciò che conosciamo, tra l'atto concreto e la sensibilità individuale, definendo in modo personale l'essenza del significato. Qualunque segno designato è significato. Ciò si traduce nella semplice analogia per cui disegnare equivale a significare lo spazio.

A livello più generale è possibile affermare che ogni qualvolta venga prodotto un segno intenzionalmente, che sia un gesto, una parola o un'immagine, e che dunque si strutturi un atto comunicativo o un atto designante, questo porti con sé un significato. La comunicazione corrisponderebbe alla creazione di significato attraverso l'uso di forme, movimenti, suoni e segni nello spazio, dove il segno serve come strumento di mediazione per rendere presente alla mente qualcosa che non è direttamente visibile.

Disegnare deriva da designare, "tracciare, indicare, delineare" ponendo il segno e la traccia all'interno di un'unica entità. Nel tempo, disegnare si è specializzato nella rappresentazione grafica, mentre designare ha mantenuto il senso più astratto di indicare e nominare. Ad ogni modo ancora oggi l'atto del Disegno, il processo in parte figurativo della designazione dello spazio attraverso segni, struttura e "significa", dà un significato, "segna" e designa per "dare significato", per significare. Ecco perché l'atto di tracciare una linea è, per definizione, un gesto di ordi-

namento, di opposizione al *cháos* dove la matita separa il vuoto dal pieno, imponendo un limite che permette alla forma di emergere.

Nell'attuale ecosistema mediatico, assistiamo a un paradosso ontologico dove una sovrabbondanza di significati invece di arricchire la nostra esperienza quotidiana ed educarci all'ordine della forma, finisce in parte per obliterare il significante. Il processo comunicativo si è profondamente complicato e stratificato, divenendo un substrato continuo di un paesaggio ultra dinamico che svaluta, nel sovrabbondante, il concetto di immagine. Se nel paesaggio primordiale ogni segno esprime un valore affermato da una relazione significativa, al punto da incoraggiare la ricerca del simbolico nella propria immaginazione, il grande paradosso di questa epoca, alimentata attraverso le immagini, è che il disegno del mondo appare un processo quanto mai inattuale.

Nella dimensione speculativa contemporanea, siamo immersi in un flusso di immagini che rendono meno manifesta la struttura formale e, nell'esaltazione dell'iperconnessione rapida, fanno del significante uno spazio "iper-trasparente".

Ogni fase evolutiva dell'immagine è intrinsecamente segnata da una dialettica trasformativa che opera nel passaggio tra regimi visivi differenti, dove determinati apparati formali subiscono processi

di obsolescenza e sparizione, mentre altri si sedimentano come strutture permanenti della percezione. Tale dinamica che conforma modelli, stili e interi palinsesti culturali, delinea una fenomenologia della rappresentazione basata su ricorsi storici e modelli ciclici, in cui il consolidamento di nuovi canoni morfologici è sempre l'esito di una rinegoziazione tra la persistenza del segno e la mutazione del supporto mediale. Sebbene la tensione tra innovazione tecnologica e ricezione visiva costituisca una costante nei processi storici, l'attuale paradigma che viviamo quotidianamente si distingue per una pervasività senza precedenti del prodotto visuale.

La percezione di tale presenza emerge quando si interrompe il flusso continuo di immagini, come nel deserto tunisino, in assenza di segnale, secondo una dinamica analoga a quella del rumore di fondo, percepibile solo nel momento in cui scompare. I sistemi sensoriali, intrinsecamente adattivi, assorbono la stimolazione costante, riducendo la sensibilità alla sua continuità. La sovraesposizione visiva altera la dimensione cognitiva sotto il peso incessante della referenzialità delle immagini, sovraccariche di metatesti e di significati stratificati, politici, sociali e pubblicitari. Lo spazio, il tempo e il ritmo risultano saturati da modelli comunicativi che prescrivono forme di vita ideale, in

termini di estetica, percezioni e comportamenti. Ne deriva una condizione ovattata, che allontana dal reale in favore di uno spazio digitale di simulazione, nel quale termini e concetti vengono applicati indistintamente, perdendo precisione semantica e valore informativo. Se ogni azione è "straordinaria", nessuna azione lo è veramente.

Il pensiero dicotomico del tutto o nulla generalizza il concetto estendendone il dominio a qualsiasi cosa ("tutto"), perdendo la capacità di definirne il significato in modo univoco ("specifico"). "se tutto significa tutto, nulla significa qualcosa di specifico". Questa entropia semantica genera una cecità selettiva. La mente, non riuscendo più a soffermarsi sulla qualità intrinseca della forma (il *quomodo*), si rifugia esclusivamente nel contenuto (il *quid*). Il risultato è un'atrofia della capacità di osservazione, così che sappiamo dare un nome a ciò che vediamo, illusi che nel nome si conservi il significato e il sapere, ma non sappiamo più descriverne la struttura, non sappiamo più significare le cose.

Il processo produce una sostituzione della visione con il riconoscimento.

La frammentazione del significante si riverbera in una evidente crisi delle strutture narrative nelle coorti generazionali più giovani.

Si osserva un passaggio critico dalla difficoltà di articolazione logico-espositiva dei ventenni all'estrema parcelizzazione cognitiva dei bambini, la cui soglia di attenzione è modellata dai palinsesti multimediali basati sull'autoconclusività assoluta in tempi brevissimi. La narrazione perde la sua funzione di "filo conduttore" temporale e l'abitudine al consumo di contenuti atomizzati impedisce la costruzione di connessioni causali tra eventi distanti, atrofizzando la capacità di sintesi logica e trasformando l'esperienza del reale in una sequenza di istanti isolati, privi di memoria e di prospettiva.

I rapporti tra segno, decoro, modello e forma, sono intrinsecamente permeati di questa connessione con la capacità narrativa del significante. Se viene meno la lettura, il paesaggio lento dell'ascolto e dell'elaborazione del pensiero, il significato sparisce lentamente, dietro a modelli di scrittura automatica, di progettazione automatica, dove tutto ha un nome, tutto è spiegato e in questa spiegazione prende forma una paradossale perdita di significato. Proprio come è successo ai *Jedi* di *Star Wars*, che sono passati dall'essere dei mistici in grado di controllare equilibri della coscienza a dei praticanti di arti marziali con spade laser in cui la "forza" è diventata qualcosa di spiegato fin nel minimo dettaglio, divenendo ridicolo. Quanto è significante, nel segno, richie-

de il potere dell'assenza e, soprattutto, richiede la teoria a supportare la conoscenza. Se trasformiamo le espressioni progettuali in esercizi tecnici e tecnologici privi di teoria, privi di un approccio culturale, anche all'interno delle Scuole di Architettura, svuoteremo la formazione di ogni possibile capacità di generare segni significanti, creando degli sterili tecnici la cui preparazione diviene volubile, instabile e profondamente, troppo, connessa ad un sapere tecnico che muta al variare degli strumenti.

In questo numero della rivista è centrale il tema della traccia, della presenza, dell'assenza e delle trasformazioni del segno e del significato, dando vita ad un interessante filo rosso che attraversa i diversi saggi.

Fabrizio Arrigoni nel suo *Abito intellettuale* restituisce al disegno la dignità di un'autonoma "forma-pensiero" in quanto traccia intesa come "esorcismo contro l'oblio" e atto di rammemorazione che oppone la presenza all'assenza. Superando il dualismo tra "disegno interno" (idea) ed "esterno" (prassi), l'autore descrive un'attività "impura" e circolare in cui la concezione coincide con l'esecuzione materiale della mano. La dimensione evocativa emerge nell'atto progettuale dove il disegno si relaziona al simbolico facendosi sguardo incarnato, un "occhio visivo" che seleziona il reale attraverso desideri e intuizioni.

Il segno-progetto diventa così un "palinsesto stratificato", dove la mano "tasta" lo spazio del non-ancora-avvenuto con la stessa segreta complicità di un cieco che brandisce il bastone per orientarsi nel futuro. Emanuele Garbin esplora la traccia grafica nelle incisioni di Tiepolo come espressione di una *rêverie* del tratto. Il segno diviene un gesto veloce, nervoso e ricco di "vuoti", tipico di una libertà creativa che l'acquaforte permette rispetto alla pittura. L'atto del tracciare diventa un movimento che esplora simultaneamente il mondo interiore ed esteriore, dove simboli ricorrenti (come il serpente) sono emblemi di un dinamismo grafico puro. In questa prospettiva, la traccia è intesa come un'indagine libera e immaginativa, capace di evocare mondi attraverso la pura qualità estetica e sensoriale del segno inciso. Alberto Sdegno propone una riflessione su Palladio e Canaletto affrontando il disegno come spazio di confronto tra verità e interpretazione, evidenziando come ogni rappresentazione conservi le tracce di un continuo dialogo tra osservazione e costruzione dell'immagine. L'analisi restituisce una dimensione culturale e simbolica, mostrando come il segno divenga strumento di conoscenza e, al tempo stesso, di trasformazione e formazione degli immaginari architettonici. All'origine della strutturazione formale il linguaggio e la costruzione

della forma e del segno, che trovano nel saggio di Enrico Cicalò l'introduzione al concetto di protografia. L'autore indaga l'atto generativo della forma focalizzandosi sull'*homo graphens* e sulla natura primordiale del gesto. A differenza della paleografia o dell'epigrafia, che studiano il segno come veicolo codificato di un messaggio, il saggio analizza le tracce tattili e i grafismi spontanei come manifestazioni di un'esigenza antropologica di marcare lo spazio, ricostruendo il percorso che lega l'impulso motorio ai processi cognitivi, identificando la nascita di veri e propri archetipi grafici. Avetis Grigoryan, Nelli Petrosyan, Artyom Ananyan e Sevak Arevshatyan, sono un gruppo di studiosi armeni che proseguono la riflessione tra linguaggio visivo e testuale analizzando i monumenti funebri nell'area del celebre Lago Sevan. Nei *khachkar* i due linguaggi coesistono e concorrono alla definizione di un complesso paesaggio simbolico della memoria, costituiscono una traccia materiale del passato che continua a svolgere un ruolo attivo nella costruzione del significato storico e culturale. Il saggio di Fabrizio Gay con Irene Cazzaro analizza il disegno come meta-progetto, esplorando il passaggio della traccia tra i metodi tradizionali e l'intelligenza artificiale generativa, dove il segno esprime una catena di traduzioni tra codici diversi (schizzo, testo/prompt, modello 3D)

in cui si ridefinisce continuamente la "figurabilità" dell'idea. Il testo propone una teoria semiotica in cui il disegno governa l'alternanza tra il riconoscimento iconico degli oggetti e la dimensione plastica della traccia (forme, colori, texture) che si trasforma in "figura" attraverso convenzioni condivise, permettendo al segno di rimanere uno strumento di conoscenza e verifica anche nel complesso dialogo tra creatività umana e computazione algoritmica. Il numero prosegue con il saggio di Raimond Guy in cui l'autore esplicita il tentativo di superare la dimensione lineare della comunicazione verbale attraverso una struttura simbolica che attribuisce alla forma geometrica un valore conoscitivo e interpretativo. Il saggio affronta con originalità il rapporto tra geometria, segno, costruzione del pensiero, organizzazione cognitiva e produzione di significato. Marcello Scalzo descrive l'evoluzione del segno nel manifesto pubblicitario durante il secolo scorso e il modificarsi della traccia grafica dall'interpretazione pittorica a un linguaggio semplificato diretto, funzionale e prescrittivo. Dalla complessità simbolica alla sintesi visiva e comunicativa, guidato dalle necessità di velocità e memorabilità del boom economico, il gesto grafico e progettuale diventa un'operazione di sintesi, come nelle icone di Armando Testa.

Simon Twose infine sposta la riflessione dal segno come traccia individuale alla dimensione della co-creazione spaziale. Il saggio propone una visione del disegno come spazio di co-creazione: la traccia diviene entità tridimensionale e temporale e l'atto del tracciare un processo multi-sensoriale in cui il segno emerge dall'interazione tra gesti umani, agenti non-umani (materia, tempo, gravità) e lo spazio stesso. La traccia diventa una "installazione performativa" che abita il mondo e il disegno una condizione spaziale che trasforma l'atto progettuale in un'esperienza di "ascolto" (auscultazione), dove il segno ha la capacità di catturare e mappare la realtà in modo fluido, superando i limiti della geometria tradizionale per farsi materia viva e relazionale.

Questo numero di Tribelon prosegue con le consuete rubriche dove nella sezione *Un Disegno dal passato* Marco Bini riporta i disegni di Roberto Segoni realizzati nel corso di "Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti II", tenuto dal Professor Italo Gamberini nel 1963-64 e Roberto Lembo descrive un disegno di Pasquale Poccianti che, per salvaguardare il David di Michelangelo dagli agenti atmosferici, propone di spostarlo sotto la loggia dei Lanzi, simulando la collocazione del calco in gesso eseguito dallo scultore Clemente Papi e facendo riflettere oggi sul significato dell'assenza nello spazio urbano.

Nella sezione *Un Disegno dal presente*, Roberta Ferretti rilegge le prospettive giottesche, interpretandole come strumenti di costruzione narrativa dello spazio e proponendo una riflessione sul loro valore comunicativo e sulla capacità dell'impianto figurativo di organizzare il racconto visivo dell'opera.

Nella rubrica *Codici grafici* la traccia, nello spazio vettoriale, viene trattata come un sistema di relazioni topologiche e morfologiche e il CAD diviene un "oracolo predittivo" disvelando domini ellittici e iperbolici. Le coniche generate dalla scrittura di Giovanni Anzani mostrano come il software possa "prevedere" il disegno dimostrando che mentre l'utente posiziona i primi punti nello spazio, il computer può già calcolare e suggerire tutte le possibili curve matematiche che ne derivano.

Il numero si conclude con un maestro del disegno che ha fatto della ricerca sul significato del segno la propria poetica: Franco Purini. Accedere allo studio del professore e osservare le modalità con cui realizza le opere e come queste si integrano con il suo vivere e ricercare le forme nel quotidiano è stata un'esperienza davvero illuminante. Il dialogo con Purini mette in luce un'etica del disegno che è rivolto al disegnatore, alla scrittura del proprio io attraverso la messa in opera di forme.

Un Disegno che non può essere scevro di una identità profonda, che caratterizza il disegnatore e l'architetto, dove entrambi coesistono nella riscrittura di spazi possibili, di utopie e di mondi suggeriti attraverso la lettura e l'interpretazione di contrasti e linee che formalizzano lo spazio del foglio.

La copertina di questo numero ricorda in alcuni frammenti i disegni di Purini, senza alcuna presunzione sia ben chiaro, ma li sradica dal loro contesto per inserirli in un *potpourri* di simboli, un caos mediatico in cui simboli e segni coesistono in forma giocosa, simulando scenari e ambientazioni. La provocazione di questi frammenti, di queste geometrie, vuole essere un piccolo omaggio al convegno *Graf_I. Architetture senza corpo*, che si tiene nella sua seconda edizione a Reggio Calabria e ha proprio come oggetto il frammento. Da ciascun tassello del disegno, da ciascun frammento, è possibile accedere a infiniti mondi, attraverso l'immaginazione, proprio come per l'assenza evocata dalla traccia che ciascuno di questi segni è in grado di evocare nell'intimità del lettore.