



**DAL SEMBRARE
ALL' ESSERE**

**strumenti per
smascherare il
design dal design**

*Ai miei nonni e ai miei
genitori perchè mi hanno
sempre permesso di
distruggere e ricostruire
mostrandomi così la vera
essenza delle cose.*



*Il bosco di lampioni
Sonja Vordermaier*

INTRODUZIONE

Il confronto con l'esistente fa pensare che ad oggi, l'illuminazione per esterni sia una banale applicazione di apparecchi illuminanti implementati dai dispositivi per la protezione dagli agenti atmosferici e siano soltanto forme luminose senza nessun criterio funzionalista.

Questa tesi è un tentativo di andare oltre e affrontare il problema della ridondanza formale da un punto di vista assiomatico-teorico progettuale.

Nella storia del design, inteso come produzione industriale di artefatti utili all'uomo, la forma ha sempre avuto una grandissima importanza tanto che ancora oggi, molti oggetti, oggi possono essere definiti fossili, la moca, l'automobile, le posate, il lampione...nel senso che la ricerca per l'innovazione si ferma dal momento che non c'è richiesta di mercato, e quindi si propone soltanto una forma nuova un nuovo abito che ricopre tutte le cose; bisognerebbe, a parer mio tornare ad inventare prima di progettare; inventare un nuovo modo di... un nuovo modo di instaurare un nuovo scambio.

Il lampione è uno di questi oggetti fossili, lassù in alto,

sostenuto dal lungo palo in acciaio, come a imitare grossolanamente la luce del sole.

Questa forma è una forma che persiste dalla metà del 1700, non si è mai evoluta ed è diventata paradigma, immagine e significato scolpito nel nostro pensiero, come per la sedia, la caffettiera, l'automobile, la lampadina, il rubinetto...il progetto si situa sempre in queste macrocategorie, che lo condizionano a tal punto da non poter pensare che solo ad un'altra forma ma allo stesso contenuto fossilizzato.

E' altresì logico pensare che se l'evoluzione della tecnica e quindi del modo di pensare gli oggetti ha condotto a determinate forme possiamo dedurre che quelle forme sono consolidate nel tempo e quindi valide; certo che sì, ma la tecnica evolve in continuazione, i bisogni e le necessità cambiano in continuazione, come cambiano le abitudini, il modo di vestire, ma l'industria e chi pensa per essa ripropone lo stesso paradigma fossile che automaticamente viene soddisfatto da una continua e cieca richiesta di mercato.

Il progetto deve essere ambizioso e spogliarsi dai soliti abiti formali, deve apparire in quanto contenuto non in quanto forma ridondante che diventa stile, moda, tendenza; vocaboli da eliminare dal mondo del Design.

Progettare significa gettare in avanti in senso temporale, verso il futuro, precorrere i tempi visualizzando una possibile realtà. Leonardo da Vinci fu precursore del progetto in senso totale, dall'idea alla comunicazione della stessa, l'ingegno e l'invenzione delle macchine che per meccanica "naturale" muovevano le idee di allora.

Sarebbe bello poter pensare che il progetto (non uso il termine design perché è decisamente forgiante al giorno d'oggi) sia sempre a servizio dell'uomo, che chi pensa e progetta le cose che usiamo tutti i giorni non abbia come riferimento il mercato e non debba assecondare la massa di possibili compratori con colori sgargianti o forme provocanti, il progetto è un'altra cosa il progetto deve servire, essere progettato per quello che deve servire, poi, proprio per questo diventa "bello".

Il progettista deve essere come il poeta, si pone, osserva, ascolta e traduce una domanda con una risposta eticamente accettabile, non con inutili proposte di tendenza o di moda. Mi è capitato spesso di andare a qualche mostra di design e di sentirmi totalmente a disagio pensando di dover pagare un biglietto e ritrovarmi ad osservare sedie insedibili, lampade che non illuminano, mobili che non contengono, mestoli che non raccolgono, credo quindi fermamente che il miglior museo per il design siano i supermercati e

i mercati regionali, il design (come l'uomo vuole chiamarlo) è di tutti, il design è veramente in piazza in cui ancora si osserva la produzione di oggetti a basso costo in grado di entrare nelle case di tutti, a mio avviso è lì il punto di partenza che coincide con il punto di arrivo.

Il ruolo del designer non credo sia quello di ridisegnare mestoli e tavoli e pentole, queste cose esistono già da almeno 2000 anni se non di più, il ruolo del designer è quello, a parer mio di trovare un nuovo modo, osservare le esigenze culturali che cambiano e trovare delle risposte progettuali a domande nuove.

Le grandi star del design sono abilissime a sfornare la nuova forma, ma domani è già passata, è assai più difficile "inventare" il nuovo modo, che sconfigge tutte le mode e le tendenze diventando linguaggio.

Spesso nel mio percorso accademico, nei laboratori di progetto, mi chiedevo: Perché progettare un'altra sedia se non per farla più "bella", "appetibile", e tanti altri aggettivi che andrebbero cancellati dal lessico progettuale, e quindi più comprabile? Bhe, l'unica risposta che so darvi è che quella sedia deve avere qualcosa in più avendo qualcosa in meno. Deve avere all'interno un'invenzione precisi quella sedia è più adatta rispetto ad un'altra, per più adatta intendo che deve rispondere a dei parametri funzionali ben

definiti in fase di progetto, parametri multidisciplinari che hanno a che fare con ambiti diversi tra loro, dalla sociologia alla corretta posizione ergonomica, dalla dimensione delle case oggi e nel futuro, al loro smaltimento e produzione rispetto ai processi industriali.

Perché chi acquista non ha la cultura del progetto? è questo il vero problema, la cultura media si abbassa accecata dai reality, le case assomigliano tutte a quella del grande fratello e il colosso svedese acquista punti.

Perché progettare un'altra luce, e poi un'altra, e poi ancora e ancora dove e quando si fermerà la prostituzione prodotta del design?

INDICE GENERALE

parte prima teoria del progetto

_progetto come invenzione: perché progettare un'altra forma?

_la derivazione della forma: vincoli fisico progettuali per l'autodefinizione della forma

_la spesa energetica del progetto naturale: - il progetto industriale come modello naturale

_il ruolo della ricerca nella definizione dei corretti prerequisiti funzionali

_quante forme: il problema della ridondanza formale, la paura della forma nuova

_egoismo del design: "oggi tutto è design salvo quello che dovrebbe essere"

_bestiario del creato terrestre

parte seconda pratica del progetto

_il lampione come capro espiatorio

_ontogenesi e fenomenologia del lampione

...e questi non sono tutti...

_dare forma alla luce: parametri progettuali, meccanicismo progettuale per la creazione di supporti luminosi.

_il buio: psicologia dei luoghi aperti - il parco urbano (esempi di parchi e loro rapporto con il buio)

_i ruoli dell'illuminazione esterna: l'infinita lotta contro il buio

_uso qualità e quantità della luce artificiale: prerequisiti; funzionalismo spinto; suggestione della luce; luce come servizio ambientale; luce come comunicazione

parte terza

libro secondo

applicazione-caso studio

_caso studio: il parco Sempione palcoscenico della natura

_progetto come invenzione: perché progettare un'altra forma?

Il mestiere del progettista per di più designer produce l'illusione di poter ideare qualsiasi cosa, spesso la più inutile che però spesso coincide con la più vendibile, e qui si apre un altro problema che tratterò più avanti.

Non è facile distinguere il giusto fra una miriade di aggettivi che vengono appiccicati agli oggetti oggi definiti di design, l'oggetto carino, bello, meraviglioso, fantastico; significa che quell'oggetto piace al suo interlocutore e che sta facendo una rassegna di concetti estetici ed estetizzanti a lui grati, nel caso in cui l'oggetto sia trendy, di moda, cool, e molti altri, se ne sta facendo una più fine analisi di mercato; l'interlocutore è affascinato dall'oggetto in cui riversa tutto il suo senso di appartenenza per non sentirsi diverso da tutti quelli che possiedono quell'oggetto.

Questo è quello che agli altri (indefinibile) arriva al pubblico del design.

Nell'era dell'usa e getta, materializzazione del consumo, tutto corre veloce e il pensiero cosciente non riesce a stabilire con quella velocità se è giusto o se è sbagliato, il progettista designer è vittima esso stesso di questa velocità per cui spesso, la forma diversa, esagerata, ipercolorata, fuoriscalca,

provocatoria ha la meglio poiché è più veloce da progettare e viene prima investita dal vortice del mercato.

La forma, oggi, prevale sul contenuto; si fa spesso appello all'arte, si interpella l'arte non più funzionale all'elevazione culturale, ma l'arte per l'arte, chimera formale.



*La chimera
è quella cosa non vera
impalpabile come un'ombra
di sera
un'idea illusoria
che lascia in memoria
una scoria irrisoria.
Incarrighiana di anonimo
del XXI secolo*



Prison Protein

(a)



Doppel

(b)



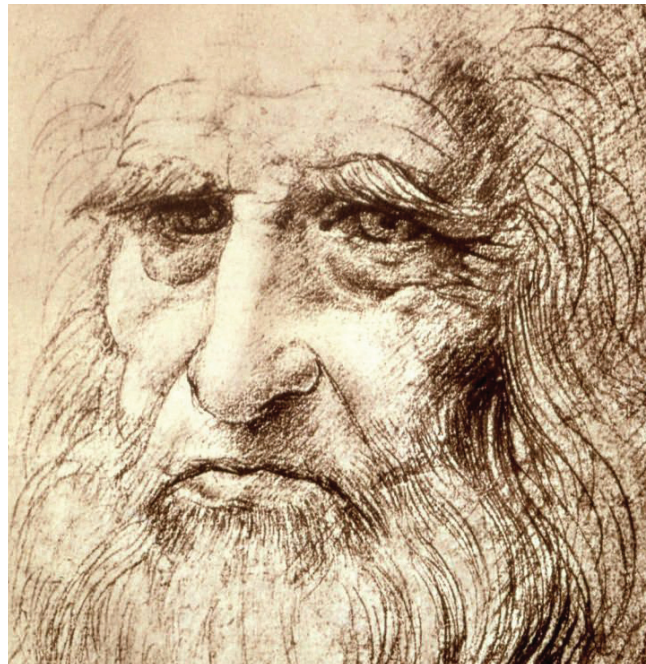


Come porsi quindi come progettisti di fronte a questa decadente situazione? Come poter progettare realmente fuori dagli schemi del mercato odierno pur riuscendo a far comprendere che quello che si sta progettando non ha nulla a che fare con la mera riverniciatura degli oggetti d'uso? Qual'è la reale funzione del design oggi, bisogna forse riesaminarne i principi, le modalità di progettazione, i valori, le conseguenze etiche proprie del progettista su che cultura si basano? Sul fatturato dell'azienda e sul proprio, sulla sua fama di estroso e geniale artista, o le mire del progettista dovrebbero semplicemente contribuire a migliorare la vita di molti, progettando il giusto, quello che serve, osservando il cambiamento, cercando di instaurare uno scambio con il fruitore dell'oggetto, semplificando e rendendo meno frustrante la vita quotidiana?

Non ci sono risposte univoche a queste domande, ma credo che, essendo tutto inventato e categorizzato dall'essere umano, animale socievole per natura e definizione; tutto il progettato è continuamente messo in discussione perché troppe sono le variabili che intercorrono nella riuscita o nel fallimento di qualsiasi progetto; si tratta spesso di fare il meno peggio.

Se pensiamo alla storia dell'uomo e ai suoi interventi per migliorarne la condizione ci accorgiamo che dalle prime amigdale per uccidere l'animale e poi tagliarne le carni, oggetti funzionali densi di una tecnologia artigianale scevra di ogni fregio o abbellimento, si è passati col tempo a necessariamente dover comunicare graficamente prima con gli dei e solo dopo tra gli uomini. Le immagini pittoriche sulle pareti delle caverne o le statuine raffiguranti donne prosperose avevano a che fare con la prima forma di comunicazione votiva, arte ancor prima di essere definita tale. Questa forma primigenita dell'arte comunicativa ha preso forma e suono di scrittura e di vocabolo evolvendosi e ramificandosi nei millenni sotto forma di scultura, musica, poesia, come omaggio a qualcosa di soprannaturale e divino, pura arte che eleva lo spirito. Quando l'arte ha avuto a che fare con la committenza è iniziata il declino ancora in atto; Potenti committenti assoldavano maestranze per innalzare templi e monumenti per apparire pari agli dei, e il resto del popolo ingannato ci ha creduto e tuttora ci crede. L'arte ha perso la sua aurea ben prima della sua riproducibilità tecnica, ora, sta soltanto infliggendo l'ennesimo colpo soffocando e nascondendo la forma pura, quella che magicamente instaura un rapporto di sensibile amicizia.

Bisogna necessariamente stare fuori dalle righe.
Perchè progettare un'altra forma, dove sono finiti gli inventori?



Leonardo da Vinci è forse il primo e l'ultimo vero progettista, pensava e progettava per fornire nuova conoscenza. L'inventore è il mestiere che volevo fare quando ero piccolo, perchè pensavo che con le invenzioni si potessero rendere più piacevoli e divertenti azioni e consuetudini quotidiane, l'invenzione parte dal gioco e dalla scoperta, presuppone curiosità e saper fare, arti e mestieri tipici della sperimentazione multidisciplinare di scuole come Bauhaus e Ulm in cui la totalità delle esperienze genera il nuovo modo.

E' proprio questo nuovo modo che si sta perdendo, la forma domina e la sostanza soccombe.

Il progettista oggi chiamato designer stà nel coro se progetta forma, è un pazzo visionario incompreso se progetta contenuti e relazioni, se progetta per tutti, se progetta la semplicità se progetta per uno stupore sano, che nulla ha a che vedere con lo stupore generato dalla provocazione o dalla esagerazione; guarda caso la pubblicità, che deve inesorabilmente colpire fa smodato uso delle armi provocatorie, proprio per stupire al massimo delle possibilità scadendo spesso nell'oscena immagine sessuale che ormai diventa modello.

L'oggetto d'uso o l'oggetto comunicativo devono essere aperti alla sperimentazione modale e solo dopo formale;

solo così è possibile innovare radicalmente; gli esempi ci sono, Apple ha cambiato il comportamento delle persone in meglio e in peggio, ma il peggio ancora non lo percepiamo. Ma prima ancora il computer e ancora prima la macchina da scrivere; il problema è che fatta una (modo nuovo) il mercato, per distinguersi, ne chiede un'altra (forma nuova) così nasce un fossile, la tastiera alfanumerica.

Mari ha ragione, dice "basta progettare sedie" io aggiungerei: "progettiamo un nuovo modo di sedersi".

L'innovazione modale è difficile poichè presuppone che i fruitori siano predisposti ad un radicale cambiamento formale-modale; la forma nuova spaventa perchè manca il vocabolario interpretativo costituito nei millenni.

Varrebbe la pena aggiornarlo.



La derivazione della forma: vincoli fisico naturali per l'autodefinizione della forma

In latino il vocabolo forma - di origine incerta - indicava lo stampo della cera, di metalli vari e soprattutto del formaggio, in latino formaticus, un termine che deriva appunto da forma.

Il significato di forma come stampo si è conservato fino ai nostri giorni accanto a numerosi altri valori che si sono sviluppati nel tempo.

Il concetto di forma come aspetto fisico di una persona o di una cosa invece, era presente già in latino, e dal XIII secolo in poi lo troviamo anche in italiano.

La forma in questa accezione è l'aspetto esteriore con il quale un oggetto si presenta alla vista: a seconda della loro forma, esseri viventi o cose possono essere belli o brutti, in un giudizio di carattere estetico che spiega come la forma sia un concetto fondamentale dell'arte.

Con questo valore estetico il termine forma si diffonde nel corso del XIV secolo.

Nell'arte il concetto di forma è in molti casi direttamente collegato a quello di materia.

Per numerosi artisti nella materia è già contenuta la forma di un'opera d'arte: questo si può dire a pieno titolo della scultura per cui nel marmo - in un certo senso - è già presente la forma

della statua.

E' poi compito dell'artista - incline a fare cose belle - trarre la forma dalla materia, secondo le proprie capacità.

In campo filosofico - soprattutto nell'estetica - la contrapposizione tra i due termini forma e materia diventa quella tra forma e contenuto.

Per alcuni filosofi, il contenuto dell'opera d'arte coincide con la materia, e in questo caso per forma si intende il modo in cui l'opera è realizzata.

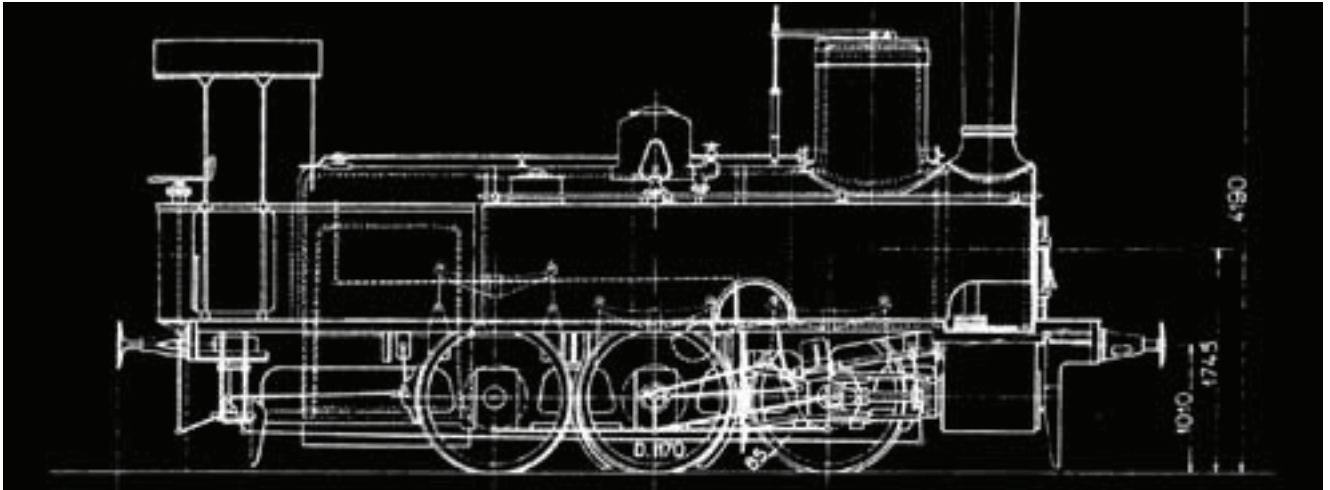
Per altri, il contenuto è l'idea, ovvero il moto dello spirito dell'artista che lo porta a creare, a costruire l'opera d'arte: secondo questo orientamento la forma è la libera espressione dell'idea nell'immagine artistica.

Francesco De Sanctis afferma che la forma non è qualcosa di diverso dal contenuto - quasi un ornamento - ma è generata dal contenuto presente nella mente dell'artista.

Secondo Benedetto Croce invece, l'espressione artistica è determinata dalla sintesi di forma e contenuto.

Il vocabolo forma indica naturalmente anche il prodotto dell'attività artistica, cioè l'opera d'arte.

Può chiamarsi quindi forma una rappresentazione figurativa: pensiamo ai disegni, ai dipinti e ai ritratti.



In questa lunga definizione si parla di forma come stampo, come elemento preindustriale della produzione in serie di altefatti metallici o semplicemente forme di formaggio.

E' interessante notare come non si faccia accenno alle forme naturali, generate dalla natura, o meglio dal modo, dai principi con cui la natura dà forma alle cose.

Per questa analisi comincerò a considerare il formaggio e le sue forme come esempio formale-funzionale per eccellenza.

Il contenitore circolare ad anello, forma per l'appunto è l'elemento più semplice, logico e costruttivamente fattibile per le popolazioni contadine di un tempo, la forma di formaggio è infatti libera da ogni inutile orpello estetico poichè inutile alla fabbricazione, alla maturazione, allo stoccaggio e al consumo, la forma cilindrica è la migliore poichè consente di stagionare uniformemente la pasta di formaggio, può essere fatta rotolare come le forme di grana, può essere sovrapposta e tagliata a fette come una torta; l'angolo è l'unità intuitiva per decidere la quantità necessaria.

Anche la forma di formaggio assume tipicità differenti in base al luogo e in base alle tradizioni locali, in Campania per esempio, abili a pizzicare mozzarelle, il formaggio stagionato, in quelle zone è plasmato dalla gravità, produzione seriale senza stampi, il peso stesso deforma sotto la forza di gravità la forma di cacio, e così i salumi, insaccati, tutte

produzioni seriali preindustriali in cui la decorazione non serve.

La forma si autodefinisce seguendo delle costanti naturali che l'uomo interpreta con gli strumenti a disposizione.

La forma quindi deriva da un insieme molteplice di vincoli costruttivi e materici che bisogna interpretare in modo che possa esprimersi autonomamente e manifestarsi in tutta la sua pura consequenzialità razionale.

La natura autodefinisce la forma delle cose affinché siano perfettamente funzionali, l'evoluzione non è che un affinamento e revisione costante dei parametri funzionali affinché sia rispettato il bilancio energetico con il minimo dispendio di energie, tutto serve a qualcosa, niente è superfluo e non necessario, viene data forma solo al necessario, una sorta di intelligenza evolutiva che governa genotipicamente e fenotipicamente tutto ciò che vediamo in natura.

La forma esteriore di tutte le forme viventi naturali e i loro principi, sono quindi a parer mio l'esempio più calzante per il lavoro del progettista il cui progetto si realizza con conseguenze automatiche definite dai processi naturali.

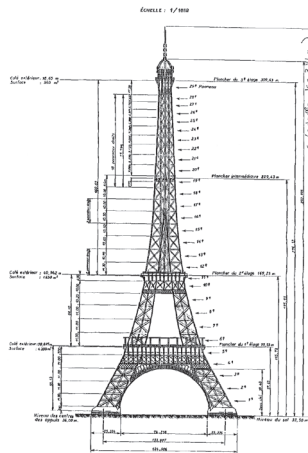
Il progetto quindi è per così dire da dei vincoli fisico-naturali che stanno alla base della sua esistenza, prima di essere arrivati a questa fase, la fantasia che è ricerca e sperimentazione dell'inventore pone le basi fondamentali

per rielaborare i principi naturali.
Il manifesto potrebbe essere:

Il progetto deve sintetizzare, attraverso un approccio naturalistico di indagine, quello che avviene in natura nei confronti di forme e strutture.

In natura accade che nulla nasce per caso, nessuna energia è sprecata per vezzi estetici fine a se stessi, anche il fiore, così bello, è progetto di comunicazione per attrarre gli insetti per l'impollinazione, unico fine della pianta per conservare la specie. Bisogna porsi come silenziosi osservatori di ciò che accade intorno a noi, nel difficilissimo tentativo di sottrarre il superfluo per dare spazio al necessario che trova giustificazione prima nel soddisfare reali bisogni, e poi nelle forme.

I bisogni riguardano il contesto, l'uso, la vita del prodotto nel reale, lo svolgimento dello scopo per cui il progetto si concretizza; la forma segue queste direttrici, nel tentativo di porre in primo piano quello che realmente serve da quello che realmente non serve.



La forma, (dissertazione filosofica), come decidere quale forma dare alle cose se non perché servano a qualcosa, credo che sia inconcepibile progettare non progettando. In questo caso l'arte deve assolutamente venire in aiuto al progetto, ma attenzione, non per fare la forma bella, ma per consentire alla forma in potenza di manifestarsi e di rendersi intellegibile, fatta ad arte, per uno scopo, che sia tangibile o intangibile. Non vorrei confondermi, arte e design sono estremamente legati, ma non l'arte per l'arte, non l'arte provocatoria, non l'arte per l'arte; si l'arte che trasforma la coscienza, l'arte che rallegra lo spirito, che ci consente di vedere il mondo da un altro punto di vista, l'arte è la cosa più utile che ci sia, l'uomo senza arte sarebbe senza memoria e senza coscienza. Come nel campo dell'arte, la forma prende forma dalla coscienza naturale dell'artista, nel campo del design, la forma prende forma da dei vincoli e dei parametri che con naturalezza portano alla forma madre che poi deve solo essere affinata e resa realizzabile, ma la forma esiste già, basta saperla vedere.



La spesa energetica del progetto naturale: - il progetto industriale come modello naturale

La spesa energetica che la natura progetta per ogni essere vivente è fortemente determinata da lenti processi evolutivi che hanno selezionato inesorabilmente gli esseri viventi che energeticamente “costavano” di meno.

Ancora una volta forma e funzione; osservando le piante, le loro foglie, i fiori e i semi, la loro struttura, il materiale che le costituisce, ci accorgiamo che sono perfetti modelli che contengono, oltre ad una forma strettamente legata alla funzione da svolgere, alcuni principi fondamentali per il progetto: la proporzione, l'autodeterminazione della forma in base all'ambiente circostante, una intelligenza silenziosa che ha come principio fondamentale lo stretto legame tra forma e funzione, non c'è l'arte, non c'è progettazione estetica, quella fa parte di un codice umano, scaturisce naturalmente.

La prima industria automobilistica seguiva questi principi in modo inesorabile, progetto industriale libero da ogni ricerca estetica ma solo esigenze funzionali, su che basi si definisce l'estetica di una Ford T, di una locomotiva, di una carpenteria metallica, della Tour Eiffel?





il ruolo della ricerca per il progetto nella definizione dei prerequisiti funzionali

Tutto ciò che ci circonda è merce di consumo che rapidamente diventa immondizia, una marea di dati che andrebbero selezionati ed eliminati definitivamente.

La ricerca per il progetto trova sbocco in ambiti multidisciplinari ma dovrebbe inesorabilmente fare riferimento a dei vincoli etico-culturali che non si possono trascurare.

Sempre più il design entra nelle nostre vite, il design riempie le bocche di tutti i più grandi intellettuali e di tutti gli esperti di marketing, oggi la ricerca si è spostata dai bisogni del fruitore ai bisogni delle aziende che si nutrono di fatturato così che il fruitore è vittima di uno schema da cui è difficile uscire.

Il design ha smesso di fare cultura e ha iniziato (è già a metà strada) a ripetere e riprodurre schemi per vendere di più e a più bassa qualità.

La vera ricerca risiede, secondo me, nell'analisi attenta degli atteggiamenti e dei comportamenti che cambiano, il soggetto è il fruitore. A questa attenta analisi non deve mancare però la ricerca di ciò che già esiste e comprendere ciò che funziona e ciò che non funziona, una sorta di smascheramento del design da tutti quegli orpelli stilistici che non fanno più parte della nostra cultura, è un'ancora

che deve essere in qualche modo alzata per liberare l'uomo dagli schemi in cui è immerso, tutto viene ripetuto per autocelebrazione, le tecnologie vengono in aiuto al progetto per creare un nuovo trend di mercato, se non ne fai parte sei out.

Gli oggetti parlano, devono dialogare con il fruitore in maniera semplice ed intuitiva, devono far vedere un nuovo modo di... una nuova maniera di...; tutto passa attraverso la forma, tutto è forma, dal momento che una cosa esiste è forma, il progettista attento deve assecondare quella forma senza aggiungere altro.

Un oggetto di design deve prima di tutto rispondere a problemi di vita reale; sta al progettista usare il linguaggio appropriato per suggerire uno scambio diverso dal solito, sta alla profondità della ricerca la riuscita dell'invenzione.

“Un buon progetto nasce non dall'ambizione di lasciare un segno, ma dalla volontà di instaurare uno scambio, anche piccolo, con l'ignoto fruitore che userà l'oggetto da voi progettato”.

Achille Castiglioni



_quante forme: il problema della ridondanza formale, la paura della forma nuova

Lo schema ripetuto funziona, continua a vendere e le aziende diventano importanti, chi acquista rende questo sistema di riproduzione incontrollata reale e continuativo. Tuttavia quando entra nel sistema una forma non ridondante, non riconducibile a qualcosa di riconosciuto, una forma nuova, tutti si spaventano: il cinema spaventava, il telefono spaventava, tutte grandi invenzioni che oggi sono routine.

la ridondanza formale nell'abitare e nelle migliaia di oggetti prodotti che costellano il nostro vivere appiattiscono il livello e creano una sorta di mare omogeneo nel quale navighiamo senza particolari fatiche, lo sforzo intellettuale, a lungo andare si smorza, gli stimoli vengono meno perchè tutto è riprodotto, di anno in anno; lo testimoniano le riviste di settore, i vari saloni del mobile, che rappresentano in maniera esemplare l'uniformità della produzione senza ulteriori invenzioni.

Certo la forma nuova spaventa, nuovi modi, nuovi gesti, nuove relazioni da scoprire, non siamo più abituati, se potessimo rappresentare la varietà evolutiva degli artefatti e delle loro relazioni con i fruitori, si vedrebbe la curva del grafico tendere a zero dopo i grandi picchi evolutivi della metà dell'ottocento fino alla metà del 1900.

Questo appiattimento ha ricadute sulla crescita culturale di molti, perchè si smette di creare, si smette di sperimentare nel trovare nuove soluzioni.

_egoismo del design: “oggi tutto è design salvo quello che dovrebbe essere”

L'etichetta design si posa su qualsiasi prodotto che ha bisogno di sentirsi bello, deve apparire rispetto agli altri; allora diventa di design.

Gillo Dorfless in un suo intervento a commentato: “oggi tutto è design salvo quello che dovrebbe essere” esprimendo una sorta di rimpianto per come stanno andando le cose.

Un tempo non si sapeva neanche di fare del design, oggi tutto fanno design in una sorta di egoismo violento, un oggetto se non si imbelletta della parola design non riesce ad entrare nelle grazie di un acquirente.

Questo fa capire che la cultura del progetto diventa sempre più finzione perchè si perdono di vista i principi fondatori della disciplina a favore di un mercato che divora merce tutta uguale.

La cultura di progetto ha i suoi basamenti su chi userà l'oggetto prima ancora di pensare al perchè dovrà comprarlo, anche se non serve a nulla, allora si procede con l'imbellettamento, così appare più bello, più attraente, fino a diventare di moda, inutile “tamagoci” del futuro per soddisfare finti bisogni inventati dal genio di un mercato che si definisce “creativo”.

_bestiario del creato terrestre

Come alieni al mondo terrestre troviamo questo volume impolverato e dimenticato in immense discariche.

E' questo forse il risultato, della creazione umana nei secoli?

Un'infinito bestiario di forme, per raggiungere quale obiettivo?

Sembra che l'essere umano trovi godimento e piacere nel realizzare l'enorme quantità di oggetti qui rappresentati; tuttavia non riusciamo a spiegarne il perchè, i nostri computers non riescono ancora ad analizzarne la costante che riunisce tutta questa produzione.



ILLUSTRE
BESTIARIO
DEL
CREATO
TERRESTRE



forbici da bonsai



*Her, Fabio
Novembre*



Bulb, Ingo Maurer



*lampada ad
incandescenza*



Lampada a led



rtello



*Fiammifero,
Paolo Ulian*



Pelapatate



Amigoara



*Lampada a
fluorescenza*



*Venere di
Willendorf*

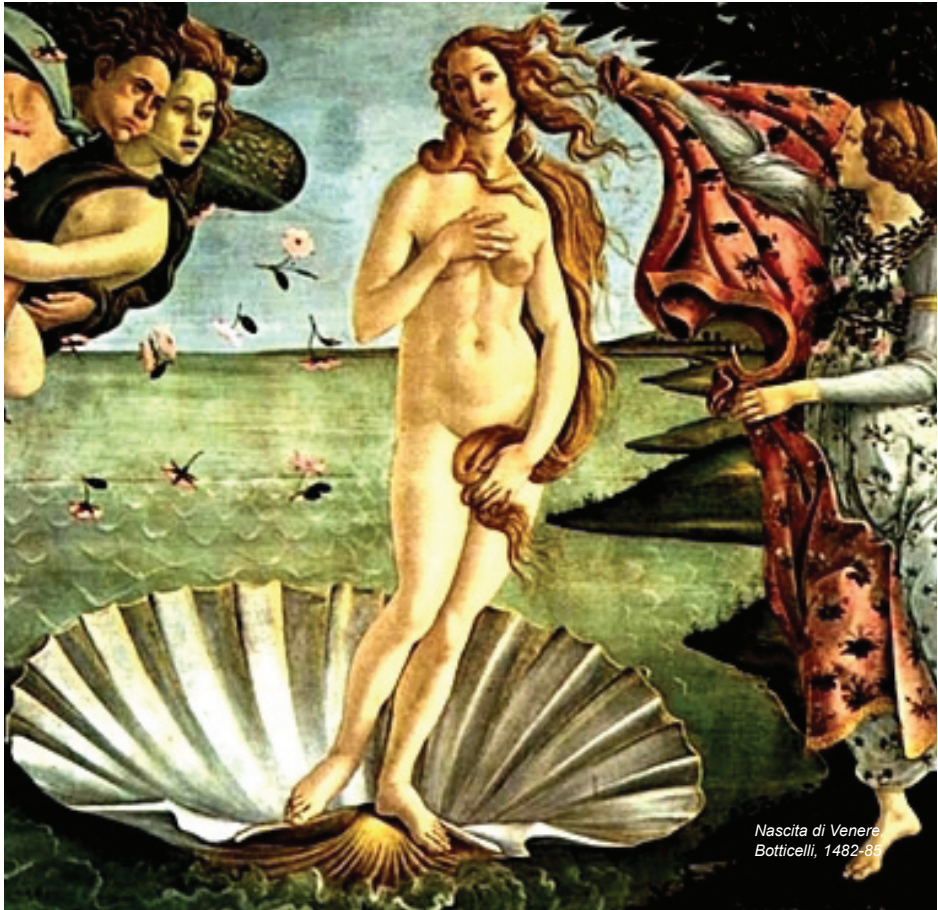


Sedia Luigi XVI





Calice Tulipe



Nascita di Venere
Botticelli, 1482-85



Orologio a cucù





*Kiwi,
D'Urbino e Lomazzi*



*Proust,
A. Mendini*



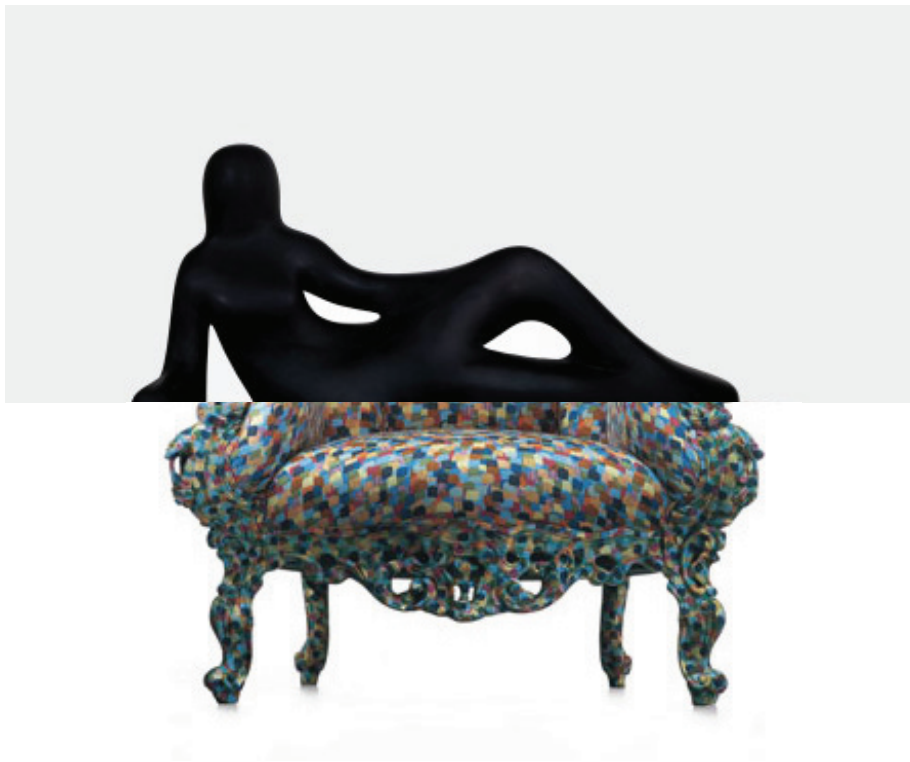
*Galileo,
O. Fioravanti*



M1,
C. Olivetti



*Org.
F.Novembre*



*Divina,
F. Novembre*



*Paolina Borghese,
A. Canova*





Thonet con nodo



Thonet n.14



*Wassily,
M. Breuer*



*Totem,
E. Sottsass*



Orologio a cucù



Forbici tosa pecora



*Cannocchiale di
Galileo*



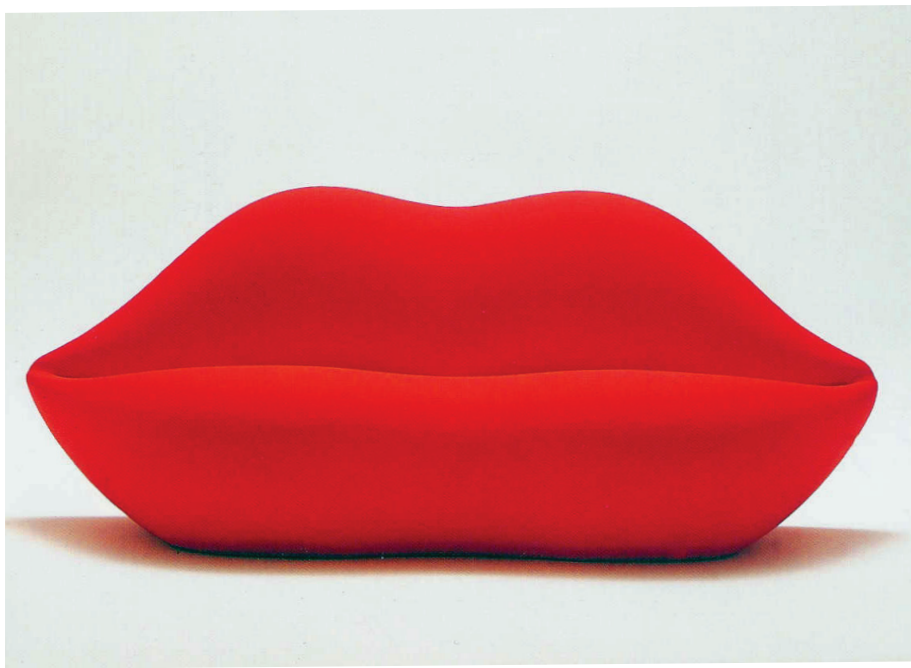
Cono gelato



Forchetta di plastica

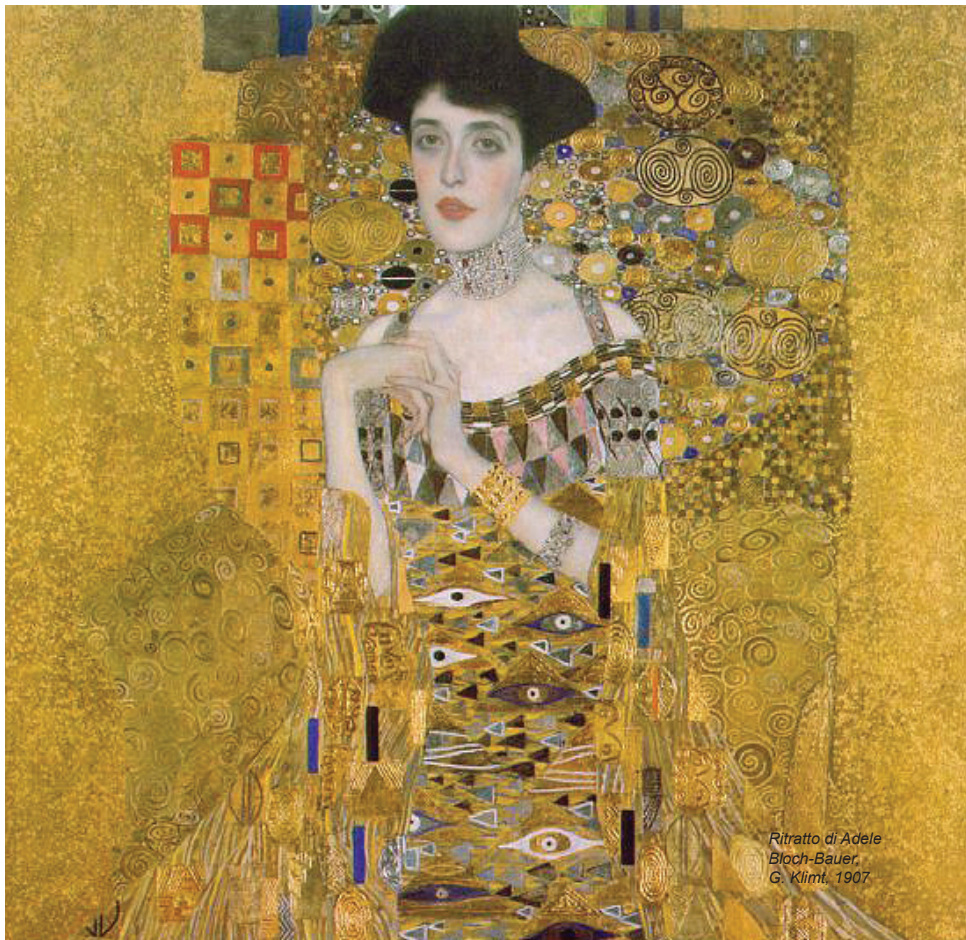


Bic





*Fidia, partenone,
V sec.*



Portrait of Adele
Bloch-Bauer,
G. Klimt, 1907.



Bicchieri in polistirene



forbici da bonsai



Moka Bialetti



Cupola, A. Rossi



Molletta da bucato





Lattina di Coca-Cola



Barattolo Campbell





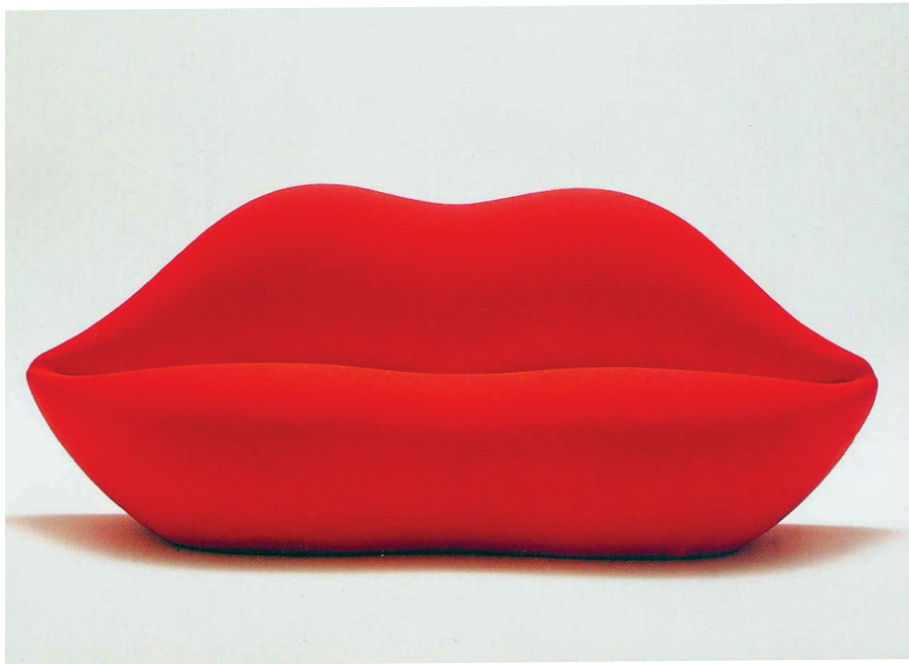
Pinze



*Donna al bagno,
F. Botero, 1952*



*Baccarat,
P. Stark*



*Divano Bocca,
Studio65*



*Giradisci,
D. Rams*



*Vaso Arillo,
L. Nichetto*



*Bottiglia di acqua in
polietilene*



Vite da legno



Tappo di polietilene



*Sedia Cactus,
V. Gonzales*



Spremiagrumi Juicy
Salif,
P. Stark



Candela



*Mongolfiera,
f.lli Mongolfier*



Granata

Tornati dal lungo viaggio terrestre ci rimane da riflettere sull'immensa produzione creativa di cui l'essere umano è capace.

Sicuramente qualcosa deve pur muovere l'impeto e l'energia con cui l'uomo pensa, disegna e produce quest'infinità di oggetti talvolta semplici talvolta molto complicati e per noi privi di senso.

Nella rassegna qui rappresentata si possono osservare oggetti curiosi con un livello di tecnologia decisamente arretrato rispetto al nostro mondo, ma che suggeriscono che un tempo, non molto lontano, l'essere umano si serviva di questi oggetti per risolvere dei problemi, oggetti in grado di soddisfare esigenze.

In altri casi si possono osservare oggetti di cui sinceramente non ne comprendiamo l'utilizzo, oggetti complessi la cui forma ci suggerisce un uso a noi sconosciuto, alcuni di questi artefatti richiamano un mondo arcaico che sembra appena uscito dalle caverne. L'essere umano si trasforma per sembrare qualcun altro, qualcosa di diverso da se stesso, affermando forse un'immagine di sé falsata come se si volesse trasformare in qualcosa che non conosce.

I ritratti, i dipinti, le sculture sono tutte diverse: è quindi la vocazione dell'uomo quella di voler pensare o immaginarsi sempre nell'altro?

Tutto questo viene chiamato a volte Arte e a volte

Design, in un vortice confuso in cui non ci è chiaro il bisogno di usare due definizioni diverse per una stessa cosa oppure anche l'uomo è confuso e non sa più come chiamare cosa?

La bella immagine e l'oggetto tecnico appartengono allo stesso luogo?

Cosa nella bimillennaria storia umana ha mosso questa necessità di possedere tutto questo, che inevitabilmente viene trasformato in immondizia feticcio e genera nuovo desiderio?

_il lampione come capro espiatorio

La luce artificiale è forse la più grande soluzione invasiva che l'uomo abbia mai inventato.

Un tempo il buio e la notte avevano i loro significati leggendari e spesso non era così necessario illuminare poiché l'occhio è in grado di abituarsi al buio e inoltre l'arrivo del buio scandiva inesorabilmente la fine della giornata e l'inizio del riposo.

Con l'espandersi delle zone urbanizzate, con i parchi cittadini, le piazze, le vie e le strade, l'uomo si è accorto che con il buio, quando l'orario lavorativo termina, si possono fare cose per cui durante il giorno non si aveva il tempo di fare, come passeggiare, stare all'aperto in un parco, chiacchierare in piazza e via discorrendo...ma non ci siamo accorti che con il passare di questi due secoli e mezzo (tempo da cui le città sono illuminate) abbiamo perso definitivamente la conoscenza del buio e sempre più cerchiamo di vedere, sempre più abbiamo bisogno di illuminare, se un tempo bastavano i lumi a gas ora non bastano più nonostante la grande quantità di luce diffusa presente nelle città moderne.

Il lampione imita un sole che non tramonta mai, illumina dall'alto in maniera cadenzata e ripetitiva con scarsa qualità

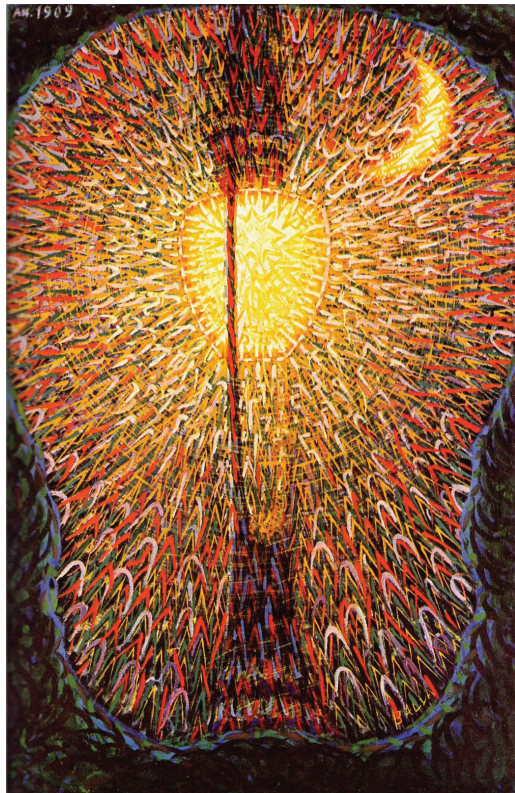
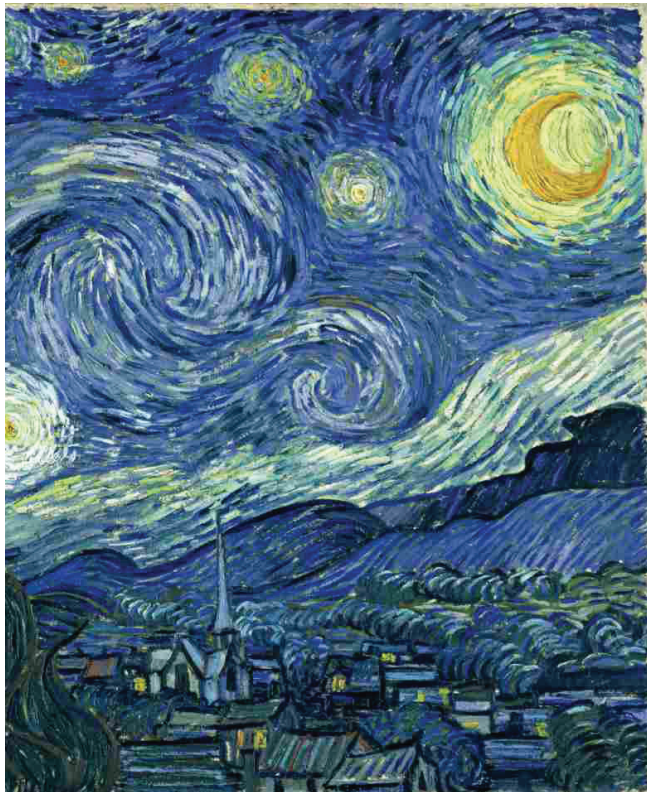
di luce; Il lampione invade con la sua verticalità lo spazio e lassù in cima al palo una luce che abbaglia e nasconde il cielo, irrompe sul terreno con ombre ripetitive e mutevoli, come un rimando futurista all'accelerazione umana.

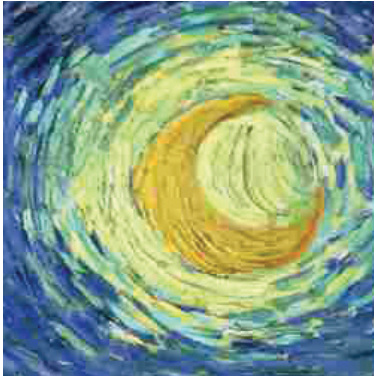
Il tempo nelle città è cambiato, si illumina troppo anche dove non è necessario, si illumina in nome della sicurezza, si illumina in nome del patrimonio architettonico, si illumina in nome del patrimonio naturalistico...la ville lumière come artificiale spettacolo boreale.

Tutto è spettacolo e la luce viene in aiuto dilatando la giornata, consentendo all'uomo di avere più tempo per ammirare le "bellezze" urbane, la luce investe così spazio e tempo, imbelletta ciò che è brutto, evidenzia quello che non si deve dimenticare, richiama nei luoghi da ammirare.

La luce è un segnale che spesso invade, non porta un servizio, ma abusa del proprio potere nel dilatare spazio e tempo.

Se consideriamo i lampioni come categoria, come artefatto industriale e oggi di design, ci accorgiamo che, per quello detto fin'ora, che dai primi lampioni a gas ad oggi nulla o poco è cambiato, il lampione è per definizione un palo che sostiene in testa una sorgente più o meno protetta, il design ha solo definito altre 100.000 forme per uno stesso paradigma.





i ruoli dell'illuminazione esterna: l'infinita lotta contro il buio

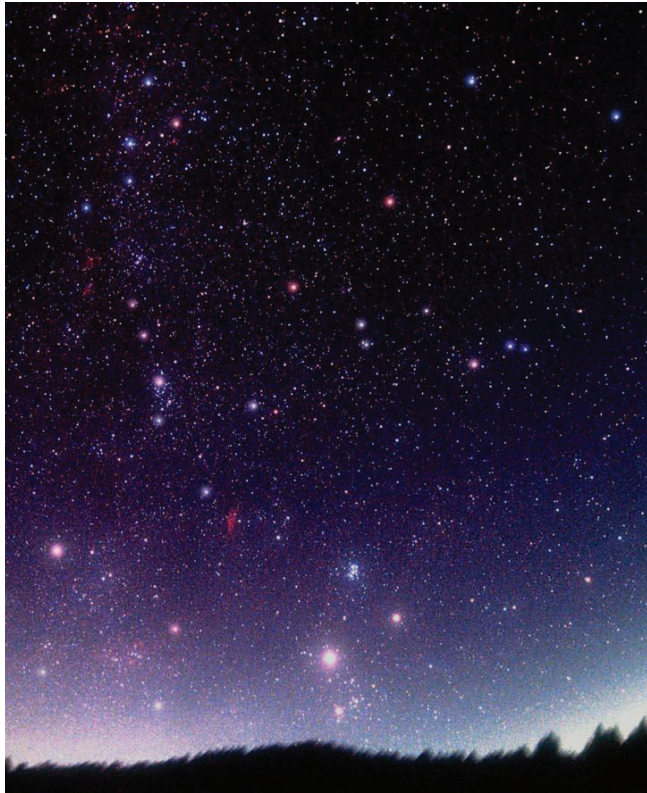
La notte e il buio da sempre hanno suscitato nell'uomo fantasie ancestrali legate al mondo non conosciuto del male, delle bestie feroci e quindi della paura, la città con le sue luci ha in qualche modo silenziato e sopito questa tensione, ma l'apertura dei grandi parchi cittadini ha riportato l'uomo a temere ciò che non vede bene; come conseguenza vogliamo illuminare di più, tutto ciò che è in ombra ci spaventa, fuggiamo da quello che non riconosciamo alla vista.

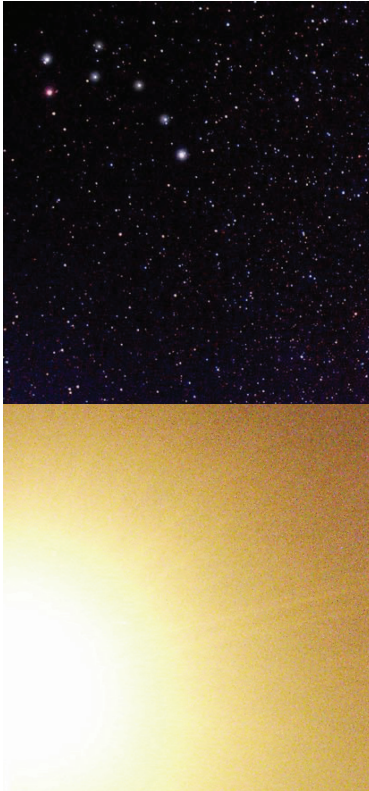
La luce soffusa meditativa dei luoghi chiusi e protetti ci calma e ci rassicura, all'aperto non è mai sufficiente.
qualche dato:

LAMPIONI A Roma ci sono 290.000 lampioni, a Milano 132.000, a Firenze 55.000, a Venezia 54.000, a Reggio Calabria 30.000, a Caltanissetta 7.500. Complessivamente l'Italia ha 11 milioni di punti luce, l'Europa 120 milioni, gli Stati Uniti 52 milioni. Al mondo ci sono circa 1.145 milioni di lampioni.

SPESE Ad ogni cittadino europeo, l'illuminazione pubblica costa una ventina di euro l'anno, mentre le pubbliche amministrazioni vi destinano il 30-40% della spesa energetica complessiva. Parigi, ad esempio, nel 2008 ha stanziato per l'elettricità 42,7 milioni, di cui 34,5 milioni destinati all'illuminazione pubblica. In Italia il 15-20% dei consumi elettrici serve per illuminare strade e piazze. E il fabbisogno cresce del 5% ogni anno a causa di nuove arterie, nuovi svincoli e nuove rotatorie.







LONDRA In Gran Bretagna i lampioni sono sette milioni e mezzo e il loro costo complessivo è di 500 milioni l'anno, più o meno tra le 20 e le 40 sterline a palo. L'illuminazione notturna della sola Londra è responsabile dell'8% delle emissioni totali di anidride carbonica della città, circa 3.52 milioni di tonnellate di CO² l'anno, con un costo di circa il 25-30% del totale di spesa per le bollette dell'energia elettrica. Per risparmiare, sette council su dieci hanno così deciso di spegnere le luci. «Il vantaggio sarà straordinario. Gli animali notturni potranno finalmente tornare a vivere nel loro habitat naturale e le emissioni inquinanti si ridurranno drasticamente» (James Ince di Clear Sky alla Stampa).

ITALIA Anche in Italia sta accadendo qualcosa di simile. Quest'estate, il Comune di Roncade, in provincia di Treviso, ha spento quasi la metà dei suoi lampioni, 1.050 su 2.200, risparmiando oltre 13 mila euro. Ponzano, nel Veneto, ha deciso per lo spegnimento di un lampione ogni tre dopo mezzanotte e di due lampioni ogni tre dopo l'una. A Torino, invece, si è cercato di razionalizzare il consumo di energia, riducendo di dieci minuti l'orario di accensione e spegnimento degli impianti di illuminazione pubblica. Lo scorso anno, la Liguria ha emesso un regolamento per la riduzione dell'illuminazione pubblica del 30% nelle ore notturne (dalla mezzanotte alle cinque di mattina) e per lo spegnimento delle insegne luminose dopo la mezzanotte.

SPRECHI Per consumare meno, non basta però illuminare meno, ma è necessario farlo meglio. In Italia il 30-40% della luce prodotta dagli impianti di illuminazione viene dispersa verso il cielo, quindi letteralmente sprecata. Basterebbe orientare la



luce dove serve, verso il basso, per risparmiare 300 milioni di euro in energia elettrica migliorando nello stesso tempo l'illuminazione pubblica. Molte amministrazioni, poi, stanno sostituendo le lampade a scarica di gas con i led, che consentono un risparmio energetico del 50% e hanno una durata maggiore: dodici anni invece dei tre delle luci gialle.

LED Torraca, nel Salernitano, è stato il primo paese al mondo a dotarsi di impianto di pubblica illuminazione con tecnologia a led. In due anni (dal 2006 al 2008), ha

risparmiato circa il 60% del consumo, passando da 11.148 kilowatt a 5753. A Scandiano, in provincia di Reggio Emilia, è stato attivato, per la prima volta in Europa, un impianto di illuminazione a tecnologia a led ad alta potenza, che utilizzando lampade da 180 Watt al posto di quelle ai vapori di sodio da 250 Watt, ha ridotto i consumi energetici di circa il 50%. In provincia di Bergamo, il Comune di Solza, con una spesa di 350mila euro e un contributo regionale dell'80%, ha progettato la sostituzione di tutte le lampade con i led. Per Roma, il piano luce 2010-2020 di Aceaha previsto un investimento complessivo di oltre 200 milioni di euro per lo sviluppo della tecnologia led, con la sostituzione, entro i prossimi dieci anni, di 100 mila lampade e l'installazione di 53 mila punti luce (40 mila di nuova realizzazione), che dovrebbero portare a una riduzione dei consumi di circa 8-10 mila tonnellate di anidride carbonica.

SICUREZZA Ma città meno illuminate o illuminate in maniera diversa non saranno meno sicure? «È questione di qualità e non di quantità del flusso luminoso. [...] Negli ultimi anni l'illuminazione è enormemente aumentata in tutte le città europee, ma a quanto pare non si può dire lo stesso per la sicurezza. È chiaro che qualcosa non torna» (Philippe Camellini, esperto di urbanistica, ad Avvenire).

SVANTAGGI «Decine di iniziative in tutta Italia per una tecnologia prematura [...]. La tecnologia a led oggi è ancora altamente inefficiente per quanto riguarda l'ottenimento di temperature di colore simili alle lampade tradizionali [...], "butta" tanta luce sotto il palo, ma poca attorno con due possibilità: o si crea il buio con forti disuniformità fra un palo e un altro [...], oppure per ottenere un minimo di uniformità si devono avere sostegni tanto vicini che il danno è doppio perché l'uniformità che si ottiene in questo modo è per valori di illuminamento anche 10 volte superiore a quelli previsti dalle norme di sicurezza e con evidente dispendio energetico, manutentivo e di primo impianto elevatissimo, mentre le vie limitrofe appariranno per contrasto assolutamente buie e saranno soprattutto insicure [...]. Gli apparecchi a led sono mediamente molto abbaglianti rispetto ad apparecchi tradizionali [...]. Soprattutto se vengono inclinati, emettono molto oltre i 70° [...]. Abbagliamento vuol dire riduzione del confort visivo, vuol dire pessima illuminazione [...]. Pericoli per la sicurezza stradale [...] perché la luce a forte componente blu (quale quella dei led) penalizza fortemente la visione delle persone con età superiore a 60 anni. Infatti è dimostrato che oltre i 60-69 anni l'occhio umano ha una risposta del 50% in meno e del 66% in meno con luce a forte componente blu rispetto a

luce gialla (tipica ad esempio del sodio alta pressione). [...] L'utilizzo quindi di lampade ad alto contenuto di luce blu [...] aumenta la disparità di visibilità che hanno i guidatori di diverse età. Questo non avviene per la luce arancio-gialla che viene trasmessa praticamente allo stesso modo anche a queste età»

INQUINAMENTO In Italia non esiste una legge nazionale per l'inquinamento luminoso, ma quasi tutte le regioni hanno dei testi normativi che fanno riferimento alla Legge Regionale Lombardia 17/2000, in base al quale nessun corpo illuminante può inviare luce al di sopra del piano dell'orizzonte.

DIRITTI «Le persone delle generazioni future hanno il diritto a una Terra indenne e non contaminata, includendo il diritto a un cielo puro» (dalla Dichiarazione universale dei diritti delle generazioni future dell'Unesco).

STELLE A causa dell'inquinamento luminoso, in diverse zone del pianeta le stelle sono diventate praticamente invisibili. La Stella Polare e la Via Lattea sono già scomparse dai cieli di molte città. Nel 2050 sembra che non riusciremo a vedere neanche più Sirio, la stella più luminosa di tutte.

«A occhio nudo dovremmo vedere stelle fino alla sesta magnitudine. Invece riusciamo a scorgere solo Giove, quando è alto nel cielo, Venere, Sirio o Antares. La nostra capacità di osservazione si è quasi dimezzata» (l'astronomo Mario Di Martino alla Stampa).

CIELO Globe at night, una campagna che, con la collaborazione dei cittadini e attraverso internet, raccoglie osservazioni da tutto il mondo per monitorare il cielo notturno. Prendendo come punto di riferimento Orione e confrontando ciò che si vede da casa propria con le immagini fornite dal sito, chiunque può inviare ad un enorme database il risultato della propria osservazione, utile per una valutazione dell'inquinamento luminoso a livello globale.

PARCHI A Galloway, in Scozia, è nato il primo parco europeo dedicato al cielo buio: ottantamila ettari di brughiera dove, grazie all'assenza di illuminazioni esterne, è possibile osservare le stelle. Unico angolo d'Europa che segue l'esempio dei due parchi americani, uno in Pennsylvania e l'altro nello Utah, che già da diversi anni hanno aderito all'International Dark Sky Association, l'associazione americana per la tutela del cielo e dell'ambiente notturno.

ontogenesi e fenomenologia del lampione

Benché ci siano notizie che in Cina il gas (naturale) fosse stato scoperto ed utilizzato fin dall'antichità, per quanto riguarda l'Europa l'idea di usare il gas per l'illuminazione dovette essere preparata da alcune scoperte fondamentali in grado di far comprendere l'esistenza e la natura dei fluidi aeriformi differenti dall'aria, quali quella del gas pingue (metano), ad opera del medico, chimico e naturalista fiammingo Jan Baptista Van Helmont verso la fine del '500 (Van Helmont fu il primo ad usare il termine gas per i fluidi aeriformi), e dell'idrogeno, da parte del fisico inglese Henry Cavendish (1731-1810) nel 1766[1]. Grande importanza ebbero anche i notevoli progressi delle scienze chimiche e fisiche durante '700[2]. Più in generale, fu ovviamente un elemento a favore il fatto che a partire dal medioevo il carbone fosse divenuto un combustibile largamente utilizzato, specie nei paesi del Nord Europa che disponevano di giacimenti di facile coltivabilità. Scarsa influenza ebbe invece, all'inizio, l'industria del carbone da altoforno (carbon coke), che pure si era gradualmente affermato come il principale combustibile per la siderurgia: stranamente, infatti, le grandi quantità di gas, potenzialmente utile, prodotte nel processo di codificazione non venivano recuperate.

Nel 1784, Jean Pierre Minkellers, professore di fisica a Lovanio, pubblicò la sua Mémoire sur l'air inflammable dove descriveva la produzione, dal carbone, di un gas per gonfiare i palloni. Pare inoltre che in quelli anni egli illuminasse a gas il suo laboratorio ed è per questo considerato da alcuni come l'inventore di tale tecnica.

Verso la fine del '700 si ha notizia anche di diversi altri personaggi che cominciarono a sperimentare sull'illuminazione a gas, ma solo il lavoro del francese Philippe Lebon, ingegnere del Service de Ponts e Chaussées[4], e dell'inglese William Murdock portarono a qualche risultato pratico.

Lebon tentò, senza successo, di interessare il governo francese (per il quale lavorava) alle sue scoperte e non trovando risposta cercò di attirare l'attenzione organizzando la prima dimostrazione pubblica di illuminazione a gas all'Hotel Seignelay di Parigi, nell'ottobre del 1801. In quell'occasione egli ottenne il gas da due "termolampade" nelle quali distillò a secco, non del carbon fossile, ma del legno, scaldandolo ad alta temperatura in un recipiente chiuso di lamiera di ferro.

Neanche con questa dimostrazione Lebon ebbe successo; egli morì tragicamente tre anni dopo, nel 1804, troppo presto per vedere la traccia che le sue idee, e le sue profezie sull'uso del gas, lasciarono comunque nella storia.

La Francia di quegli anni (si era nel pieno dell'ascesa del dominio personale di Napoleone, che stava sconvolgendo l'Europa con i suoi eserciti e le sue idee nate dalla Rivoluzione), non si dimostrò abbastanza ricettiva verso una tecnologia che, almeno inizialmente, trovò molta più fortuna nella pragmatica Inghilterra, dove era forse meno consolidato il sostegno statale alla scienza^[5] e alla tecnologia, ma dove il potente motore dell'innovazione, costituito dal processo di industrializzazione, era da tempo all'opera.

Murdock, era un progettista meccanico presso la fabbrica inglese di caldaie e motori a vapore Boulton-Watt. Agevolato dal potenziale tecnologico della ditta e col sostegno di Gregory Watt, figlio di James Watt (il grande inventore il cui nome è legato al motore a vapore), che aveva assistito a Parigi alla dimostrazione di Lebon, egli ebbe modo di compiere molti esperimenti di produzione e purificazione del gas con diverse qualità di carbone, dando

una dimostrazione delle potenzialità del gas in occasione della celebrazione della pace di Amies (siglata fra Francia e Inghilterra nel 1802), quando la fonderia della Boulton-Watt, a Soho (Birmingham), fu illuminata da due potenti fiamme a gas.

In parallelo allo sviluppo della tecnologia del gas, in quegli anni si crearono in Inghilterra due condizioni favorevoli perché essa potesse affermarsi: la scarsità ed il grande rincaro di prezzo dell'olio di balena e di sego (largamente usati per le lampade ad olio) dovuto prima alla guerra americana e poi alle guerre napoleoniche, e le crescenti necessità di illuminazione degli stabilimenti tessili, dove i proprietari cercavano di prolungare il più possibile l'utilizzo dei telai meccanici facendoli funzionare ben oltre le ore di luce naturale. In quest'ultimi, inoltre, gli incendi dovuti ai rudimentali ed insicuri impianti di illuminazioni erano così frequenti che le compagnie assicuratrici avevano aumentato enormemente i loro premi, ma erano ben disposte a ridurli a fronte dell'installazione di impianti che dessero maggiori garanzie di sicurezza.

Murdock realizzò così nel 1806 il primo impianto di illuminazione a gas per il cotonificio Philips and Lee

di Manchester, alimentandolo con sei storte di ghisa, nelle quali veniva introdotta una carica di circa 750 Kg di carbone; il gas proveniente dal rudimentale impianto alimentava alcune centinaia di lampade, sparse in tutto lo stabilimento, alcune delle quali nella casa del proprietario.

Gli impianti di Murdock furono presto superati in qualità da quelli costruiti da un ex-dipendente della Boulton-Watt, Samuel Clegg, che li dotò di un depuratore a calce con il quale si eliminavano molte delle impurezze del gas grezzo, fonti di inconvenienti, quali intasamento e corrosione delle tubazioni, e di cattivi odori. Piccoli impianti indipendenti di stabilimento o di palazzo cominciarono così ad avere una certa diffusione.

Frederic Albert Winsor[6], ebbe però la giusta intuizione che i consumatori avrebbero dovuto essere riforniti da un impianto centralizzato di grandi dimensioni, mediante tubazioni, “allo scopo di fornire alle nostre strade e alle nostre case luce e calore...come sono attualmente fornite di acqua”[7].

Winsor trovò i finanziamenti per fondare a Londra nel 1806 la National Light and Heat Company e nel giugno

1807 iniziò un esperimento di illuminazione pubblica in una piccola zona del centro della città. Con il nuovo nome di Gas Light and Coke Company la società ebbe poi nel 1812 una larga concessione che le permise di espandere abbastanza rapidamente la sua rete di condutture, portandola a 40 Km alla fine del 1815.

Forti di queste precoci esperienze fatte a Londra ed in altre grandi città, per tutta la prima metà del secolo scorso gli inglesi (seguiti a ruota dai francesi) mantennero la leadership in Europa come progettisti e costruttori di impianti per la produzione del gas, favorendone la diffusione in tutto il continente, a partire dai paesi ricchi di carbone, come Francia, Belgio e Germania[8].

Lo stesso Winsor si trasferì a Parigi, iniziando nel 1819 l'illuminazione a gas di alcune zone centrali della città. Le vignette del tempo mostrano che a Parigi (ma era successo lo stesso a Londra) i cittadini ebbero a lamentarsi dei disagi provocati dalla stesura dei tubi del gas, ma a lavori finiti in genere si sprecarono le lodi per la nuova meraviglia.

La tecnologia del gas approdò rapidamente anche negli Stati Uniti, dove Baltimora fu la prima città ad avere, nel 1817, un impianto di illuminazione pubblica, seguita nel 1822-23 da Boston e New York .

Con la scoperta dell'illuminazione a gas l'umanità fece un passo significativo verso il compimento dell'aspirazione, fin dai suoi primordi, al prolungamento del giorno per mezzo di una migliore luce artificiale.

Il passo è stato fatto e le forme hanno seguito il processo di sviluppo assecondando le tecnologie presenti all'epoca (fusione ghisa in conchiglia e lavorazione del vetro); tipiche sono le lanterne in vetro per proteggere la fiamma, i fregi classici di cui l'ottocento era invaso, il palo che fungeva da conduttura del gas, da sostegno per spingere la luce in alto, non raggiungibile senza scala.

Il numero, la forma e la posizione delle lanterne sono mutate in relazione allo stile dell'epoca e in relazione alla tecnologia illuminante, così come il palo che diventa in alcuni casi scultura, statua, pura ricerca estetica liberty, in cui anche il vanto si colora.

Dalla metà del novecento ad oggi si tende da un lato a spogliare i lampioni da ogni fronzolo estetico riducendoli a esili e lunghi pali destinati ad illuminare strade ad elevata percorrenza; dall'altro a produrre lampioni in finto stile liberty o ottocento destinati ai centri storici e ai parchi cittadini in cui, per chi sa quale ragione, bisogna affidarsi ad uno stile del passato.



Con l'intervento del design, la frittata è fatta, nuove forme e tecnologie assolutamente incongruenti con le vecchie città, prodotti tutti uguali riproducenti tutti lo stesso paradigma, come se si stesse cercando un altro stile, ma ancora non lo si riuscisse a trovare.

Rimangono fissi gli stessi parametri palo e sorgente come a riproporre con nuove tecnologie un paradigma ormai defunto.



...questi non sono tutti...

Dal momento che semioticamente il lampione è molto spesso riconducibile ad un palo che sostiene una fonte luminosa, il mondo degli artefatti ripropone il concetto giocando in maniera infinita con forme molto simili e allo stesso tempo molto differenti fra loro; cambiando l'ordine delle variabili il prodotto non cambia, si fa riferimento a forme ottocentesche, a forme liberty, a forme d'arte, a forme inutili, a concetti moderni...ma la sostanza non cambia.

Il lampione è un palo con in cima una sorgente luminosa perchè siamo abituati da milioni di anni alla luce proveniente dall'alto, e perchè sempre più abbiamo bisogno di luce, perchè le ore di sole non bastano più, la notte va resa come il giorno.

Abbiamo ancora bisogno di queste forme? Siamo entrati in una sorta di cecità progettuale per cui forse non possiamo pensare ad altro che al lampione fatto così? il lampione per come lo conosciamo ha i suoi difetti?





_dare forma alla luce: parametri progettuali, meccanicismo progettuale per la creazione di supporti luminosi.

La ricerca sulla luce parte dall'analisi dell'esistente; sia degli artefatti prodotti sia dalla percezione che l'essere umano ha della luminosità e dei suoi effetti su cose piante e animali.

Le sorgenti luminose si impongono sempre sull'ambiente in maniera prorompente ed invasiva diffondendo flusso luminoso in maniera spesso indiscriminata.

La luce rende visibili le cose grazie a dei principi fisici semplici: la riflessione, la rifrazione, l'assorbimento; tutto ciò che è interferenza al flusso luminoso rende visibile l'interferenza stessa.

Si potrebbe dire che la luce, per potere illuminare deve nutrirsi di interferenze, di superfici, altrimenti è dispersa, sprecata; ora, non tutte le interferenze rendono la luce nella stessa maniera: all'interno dell'atmosfera terrestre la prima interferenza che la luce incontra è l'aria e le sue densità, i corpuscoli presenti in essa, il suo tenore di umidità e così via, nello spazio vuoto, l'unica interferenza sono i pianeti e gli asteroidi, i primi, con atmosfera sembrano brillare diffondendo la loro luminosità riflessa e rifratta, i secondi,

nude roccie, diffondono in maniera decisamente inferiore. Così succede, in piccolo, all'illuminazione di cui siamo abituati; il lampione diffonde il suo flusso luminoso in maniera ordinata e disordinata nell'ambiente circostante interferendo con una miriade di artefatti e superfici naturali che rispondono in maniera differente alla diffusione luminosa. In particolare nei parchi urbani, il lampione proietta la sua luce sopra gli alberi, in alcuni casi sotto, in altri casi sull'erba; prima di raggiungere queste interferenze la luce percorre un tratto d'aria in cui viene diffusa in maniera lambertiana incontrollata nell'ambiente.

Il problema dell'inquinamento luminoso nasce, oltre che dal cattivo orientamento delle sorgenti verso l'alto, anche da questo problema, luce parassita, luce diffusa che interferisce con l'aria e le sue inclusioni di polveri sottili, e acqua diminuendo così la resa illuminotecnica dell'apparecchio.

E' importante quindi limitare questo problema andando a ridurre quella che è la dispersione inutile ad illuminare correttamente l'ambiente incrementando la resa dell'apparecchio.

I supporti luminosi fino ad ora progettati illuminano dall'alto l'ambiente disperdendo quindi il flusso in maniera incontrollata.

La questione del lampione alto, fuori dalla portata di malintenzionati atti vandalici è sicuramente importante ma vero è altresì che gli atti vandalici sono più frequenti in zone male illuminate e quindi poco frequentate. Un tempo, verso la metà dell'800 i lampioni a gas erano a quote non raggiungibili per questioni di sicurezza, prevenzione di incendi e così via.

Per un'analisi funzionale completa, cercando di osseverare tutte le variabili che determinano la morfologia del lampione allo stato attuale bisogna quindi considerare l'altezza dei pali, a fini di resa illuminotecnica (per diffondere su una più ampia superficie il flusso luminoso) e ai fini della sicurezza contro atti vandalici alla sorgente luminosa.

Un'innovazione di progetto può avere a che fare con la ridiscussione di questi parametri per ridefinire un nuovo modo di illuminare.

La ricerca mi ha portato a ridefinire nuove variabili funzionali che sradicano in parte il concetto di lampione come sorgente luminosa sostenuta da un palo.

Il progetto mi porta a ridefinire il palo, oltre che come sostegno e passaggio dei cavi elettrici, come superficie diffondente di luce, la sorgente, il cuore del sistema ridefinisce i consumi e le rese illuminotecniche.

L'idea del progetto innovativo deve necessariamente andare

oltre l'esistente e improntare un discorso critico costruttivo su quello che ancora si può fare ma che ancora non è stato fatto.

La percezione dello spazio è data dal tempo con cui la luce si muove, le ombre che genera continuamente diverse, disegnano i contorni e i confini. La luce del mezzogiorno, proveniente dallo zenit è forse quella meno caratterizzante, mentre lo è di più all'alba e al tramonto poiché proietta lunghe ombre sul terreno e conferisce tridimensionalità allo spazio.

Il modo con cui percepiamo lo spazio è fortemente influenzato da espedienti luminosi, basti pensare al teatro e alle sfumature sensoriali che la luce può fornire allo spettatore, ora drammatiche, ora comiche, lo spazio si allarga e si restringe con effetti luminosi.

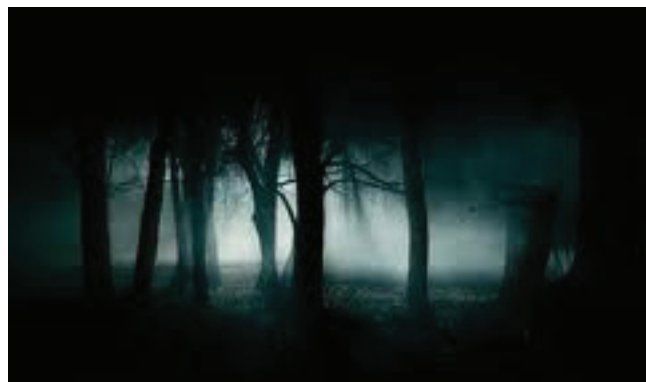
_uso qualità e quantità della luce artificiale: prerequisiti;
funzionalismo spinto; suggestione della luce; luce come
servizio ambientale; luce come comunicazione

Qual'è lo scopo di illuminare i parchi urbani, quali sono le
esigenze che condizionano il progetto?

L'analisi in prima persona di come illuminano i lampioni
attuali, lascia in molti casi perplessi; il punto principale
su cui si basa questo progetto non è tanto che forma dare
al nuovo lampione ma come poter illuminare in modo di-
verso, dove per diverso si intende migliore, che tenga conto
della qualità e della quantità della luce, della relazione che
esiste tra luce e uomo, tra luce e ambiente, tra luce e segno,
tra luce e comunicazione.

Spesso il progetto illuminotecnico ha come primo obiettivo
quello di suggestionare l'osservatore nel meravigliarlo con
giochi di luce effimeri, nati con lo scopo di stupire, non di
illuminare, il progetto richiede in questo caso un approccio
più cauto poiché si potrebbe rischiare di tralasciare elementi
fondamentali per l'effettiva riuscita di un complesso e deli-
cato sistema luce-ambiente.

Prenderò in esame vari elementi che faranno da guida
all'intero progetto.



_caso studio: il parco Sempione palcoscenico della natura
(presentazione del progetto del laboratorio di sintesi)

In conclusione a questo primo volume in cui si fa un'analisi critica dell'esistente, analisi utile al progetto per poter smontare e rimontare per comprendere il mio modo di progettare, introduco in sintesi il lavoro presente nel secondo volume, dedicato totalmente alla messa in pratica di alcuni dei principi fondanti del mio operare.

L'analisi di uno spazio ha come punto cardine l'uso da parte dell'uomo e la conservazione dell'ambiente naturale in cui lo spazio si situa.

Ho preso in considerazione gli elementi caratterizzanti lo spazio in esame, il parco Sempione, le sue funzioni, la sua natura, il modo in cui è illuminato attualmente, i consumi e tutte le variabili che definiscono i suoi differenti ambienti.

Questo progetto vuole raccogliere la teoria e la pratica del progetto appresa in cinque anni di carriera universitaria come sintesi di un percorso critico nei confronti di una professione ardua come quella del progettista che deve fare affidamento su alcuni principi etici che si vanno via via perdendo.

