

---

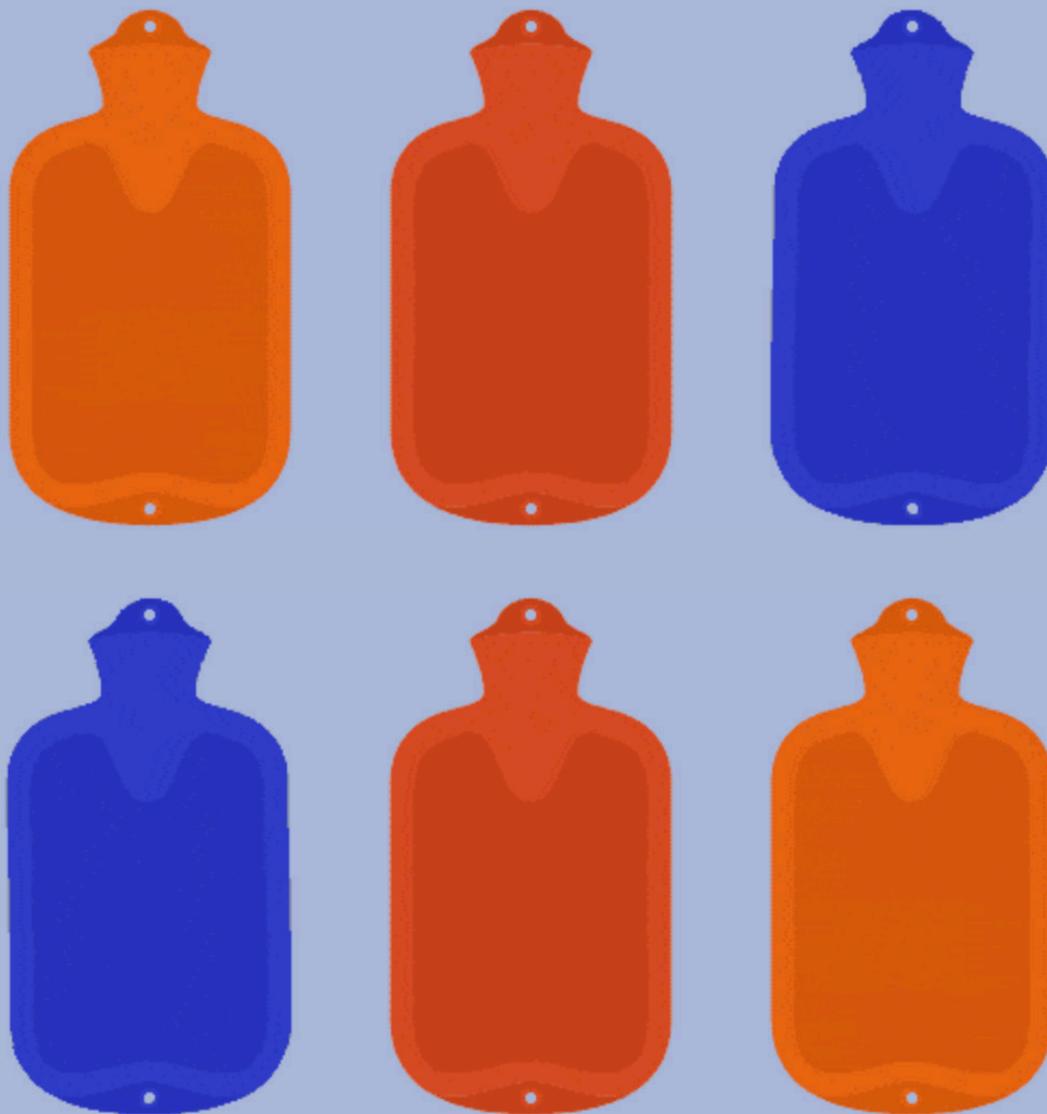
# Ais/Design Journal

---

## Storia e Ricerche

---

BORSE PER ACQUA CALDA, PIRELLI, 1940



---

**AIS/DESIGN JOURNAL**  
**STORIA E RICERCHE**

VOL. 2 / N. 4  
NOVEMBRE 2014

**ITALIAN MATERIAL DESIGN:**  
**IMPARANDO DALLA STORIA**

**ISSN**

2281-7603

**PERIODICITÀ**

Semestrale

**INDIRIZZO**

AIS/Design  
c/o Fondazione ISEC  
Villa Mylius  
Largo Lamarmora  
20099 Sesto San Giovanni  
(Milano)

**SEDE LEGALE**

AIS/Design  
via Cola di Rienzo, 34  
20144 Milano

**CONTATTI**

[journal@aisdesign.org](mailto:journal@aisdesign.org)

**WEB**

[www.aisdesign.org/ser/](http://www.aisdesign.org/ser/)

---

---

Ais/Design  
Journal

---

**Storia e Ricerche**

---

**DIRETTORE** Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia  
direttore@aisdesign.org

---

**COMITATO DI REDAZIONE** Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia  
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia  
Carlo Vinti, Università di Camerino  
editors@aisdesign.org

---

**COORDINAMENTO  
REDAZIONALE** Marinella Ferrara, Politecnico di Milano  
caporedattore@aisdesign.org

---

**COMITATO SCIENTIFICO** Giovanni Anceschi  
Jeremy Aynsley, University of Brighton  
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia  
Tevfik Balcioglu, Yasar Üniversitesi  
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano  
Bernhard E. Bürdek  
François Burkhardt  
Anna Calvera, Universitat de Barcelona  
Esther Cleven, Klassik Stiftung Weimar  
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino  
Clive Dilnot, Parsons The New School  
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire  
Kjetil Fallan, University of Oslo  
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina  
Carma Gorman, University of Texas at Austin  
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago  
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia  
Vanni Pasca, past-president AIS/Design  
Catharine Rossi, Kingston University  
Susan Yelavich, Parsons The New School

---

**REDAZIONE** Letizia Bollini, Università degli Studi di Milano-Bicocca  
Rossana Carullo, Politecnico di Bari  
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia  
Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia  
Paola Cordera, Politecnico di Milano  
Gianluca Grigatti, Università di Genova  
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano  
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano  
Chiara Lecce, Politecnico di Milano  
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Alfonso Morone, Università degli studi di Napoli Federico II  
Susanna Parlato, Università degli studi di Napoli Federico II  
Isabella Patti, Università degli Studi di Firenze  
Paola Proverbio, Politecnico di Milano  
Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia

---

**ART DIRECTOR** Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

---

---

<b>EDITORIALE</b>	<b>ITALIAN MATERIAL DESIGN: IMPARANDO DALLA STORIA</b> Giampiero Bosoni, Marinella Ferrara	8
<hr/>		
<b>RICERCHE</b>	<b>“LIEVITARE” LA MATERIA. PIRELLI, LA GOMMA, IL DESIGN E LA DIMENSIONE POLITECNICA NEL SECONDO DOPOGUERRA</b> Marinella Ferrara	13
	<b>MATERIALI E TIPI AUTARCHICI. LA CULTURA DEL PRODOTTO TRA INDUSTRIA E ARTIGIANATO NELL'ITALIA DEI PRIMI ANNI QUARANTA</b> Federica Dal Falco	55
	<b>DALLA CELLULOIDE ALLA PLASTICA BIO: 150 ANNI DI SPERIMENTAZIONI MATERICHE LETTE ATTRAVERSO L'AZIENDA MAZZUCHELLI 1849</b> Cecilia Cecchini	76
	<b>PAOLO DE POLI (1905-1996), MAESTRO DELLO SMALTO A GRAN FUOCO</b> Valeria Cafà	102
	<b>L'APPROCCIO DELLA FRATELLI GUZZINI AI MATERIALI</b> Valentina Rognoli, Carlo Santulli	113
	<b>PROTAGONISTI E MATERIALI DELLA CULTURA DEL PRODOTTO INDUSTRIALE NELL'ITALIA PIÙ A SUD. INTENZIONI E SPERIMENTAZIONI NELLE FIGURE DI ROBERTO MANGO E NINO CARUSO</b> Vincenzo Cristallo, Ermanno Guida	130
	<b>ABET LAMINATI: IL DESIGN DELLE SUPERFICI</b> Chiara Lecce	151
	<b>IL DESIGN DEI MATERIALI IN ITALIA. IL CONTRIBUTO DEL CENTRO RICERCHE DOMUS ACADEMY 1990-1998</b> Giulio Ceppi	194
<hr/>		
<b>MICROSTORIE</b>	<b>THE THREAD OF CORONA KRAUSE, BEYOND THE BAUHAUS</b> Matina Kousidi	222
	<b>FRANCO ALBINI E LA GOMMAPIUMA PIRELLI. PER UNA STORIA DELLA SCHIUMA DI LATTICE DI CAUCCIÙ IN ITALIA (1933-1951)</b> Giampiero Bosoni	236
	<b>IL PLISSÉ E LA SETA PER CAPUCCI</b> Sabrina Lucibello	275
<hr/>		
<b>RILETTURE</b>	<b>DESIGN E PROGETTO</b> Augusto Morello	293
	<b>CLINO TRINI CASTELLI: DESIGN PRIMARIO</b> Clino Trini Castelli, C. Thomas Mitchell	305

---

<b>RECENSIONI</b>	<b>TRAME. LE FORME DEL RAME TRA ARTE CONTEMPORANEA, DESIGN, TECNOLOGIA E ARCHITETTURA</b>	314
	Matteo Pirola	
	<b>MATERIALE CIBO: SPERIMENTAZIONI SU PANE, PASTA E ZUCCHERI EDIBILI</b>	329
	Alessandra Bosco	
	<b>DESIGN IS ONE: THE VIGNELLIS</b>	336
	Gabriele Oropallo	
	<b>CRITICA PORTATILE AL VISUAL DESIGN. DA GUTENBERG AI SOCIAL NETWORK</b>	340
	Dario Russo	

---

# Ricerche

## **PROTAGONISTI E MATERIALI DELLA CULTURA DEL PRODOTTO INDUSTRIALE NELL'ITALIA PIÙ A SUD. INTENZIONI E SPERIMENTAZIONI NELLE FIGURE DI ROBERTO MANGO E NINO CARUSO**

Vincenzo Cristallo

Orcid id 0000-0003-1543-260X

Ermanno Guida

### **PAROLE CHIAVE**

Materiali critici, Materiali fisici, Materiali storici, Materiali umani, Materiali virtuosi

L'ambiente campano ha offerto alla cultura del design italiano un discreto apporto di elaborazione teorica e di progettualità, talvolta allineata, talaltra provocatoria, in virtù di una complessità culturale endemica che ha intessuto, con esiti mai stabili, con materiali, tradizioni produttive, aziende, ambienti intellettuali e personaggi esclusivi. In questo contesto si inseriscono le figure di Roberto Mango e Nino Caruso, con la combinazione di diverse esperienze che vanno dalla metà degli anni Cinquanta ai primi Settanta. Diverse le loro attività per ambizioni e risultati, ma entrambi tese a far lievitare ed emancipare la cultura del prodotto industriale in aree non tra le più facili. In questo senso assume un particolare rilievo il loro impegno che emette con intensità differenti - sul piano non scontato della ceramica e di altri materiali poveri - segnali di una controversa innovazione che si riverbera oltre i tenaci luoghi comuni.

---

### **1. Il contesto: materiali critici e fisici**

Gli anni della ricostruzione postbellica e del successivo "miracolo", sono assolutamente centrali per la formazione, nel Mezzogiorno, di una cultura propositiva capace di andare oltre l'emergenza, di andare oltre la insufficienza delle risorse, le negligenze e le incapacità dei politici e di una imprenditoria interessata solo a trarre profitto subdolamente allungando le "mani sulla città" e sulle provvidenze elargite dallo Stato. Ogni forma di impegno si presenta con difficoltà moltiplicata al punto da indurre, da una parte, molti intellettuali a rifugiarsi sulla riflessione storica, storiografica, sulla critica, sugli orizzonti dell'arte possibile, dall'altra, a spingere i primi "nuovi progettisti" a opporre resistenza, perseverando e costruendo una via autonoma "arrangiandosi", recuperando e attribuendo valore e decoro a materiali "poveri", alle manualità consuete, ma sprigionando un potenziale creativo straordinario insieme a un'attenzione costante sull'evolversi degli scenari dentro e fuori i confini nazionali. Ecco perché, prima ancora di discorrere sui protagonisti del progetto applicato, riferire del complesso panorama culturale che ha accompagnato l'ambiente meridionale nella corsa ad ostacoli verso il suo affrancamento. Diversamente potrebbero apparire poveri taluni accadimenti se consideriamo le condizioni che li hanno visti nascere e sviluppare. Restituiti pertanto, e sinteticamente, gli scenari di quegli anni, possiamo considerare quegli apporti progettuali e imprenditoriali animati da uno spirito di fare di necessità virtù, conferendo una inattesa dignità ai cosiddetti materiali comuni.

---

Da qui in poi compaiono le figure Roberto Mango[1] e Nino Caruso[2] e alcune iniziative febbrili tra le quali si distingue il pionerismo dell'azienda CAVA. Diverse, come si vedrà, saranno gli impegni, gli obiettivi e dunque gli esiti dei due designer, ma accomunati da un fare mai riguardante l'istinto, bensì ostinatamente metodico, sistemico, quasi didattico, segnali di una controversa innovazione che tuttavia provoca linee di ricerca di assoluta originalità e talvolta di preveggenza se valutiamo i tempi e i luoghi nei quali si sono realizzate.

## **2. Memorie di una realtà non facile da ricomporre**

Alla seconda metà degli anni Cinquanta e Sessanta, il Mezzogiorno si appresta alla ricostruzione postbellica con poche aziende, generalmente terziste (Sautto & Liberale, Wiener), con numerose artigianalità e distretti produttivi, in special modo connessi alla lavorazione delle ruvide sedie impagliate d'uso ecclesiastico (quelle adoperate dalle "fattucchiere" per le ritualità d'amore: *Vota seggia, vota legno, vota paglia...*) e dei manufatti ceramici di Vietri/Cava e Napoli [3], oppure connessi alle attività del mare. Attività poco organizzate, ma assolutamente capaci di esprimere una progettualità e prodotti di alto livello, tale da attrarre e coinvolgere personalità del livello di Paolo Soleri per la realizzazione della fabbrica Solimene a Vietri sul Mare, ancora lì, oggi, a sorvegliare l'ingresso della costiera amalfitana [4].

In quegli stessi anni, Luigi Cosenza concentra il suo impegno sui grandi contenuti della crescita sociale dedicandosi alla risoluzione dei problemi della collettività, del lavoro, dell'industrializzazione edilizia, della casa e del tempo libero, mentre Franz Di Salvo e Riccardo Morandi attendono alla costruzione delle "Vele" a Scampia, pervenendo a un'architettura internazionale ben oltre il folklorismo del Neorealismo di stampo cinematografico. Neorealismo, comunque, presto soppiantato da un emergente ricerca di "modernità" e di impegno civile da parte di tanti gravitanti - con passione sociale e politica - intorno all'Accademia di Belle Arti, alla Facoltà di Architettura e altre. Insieme a perseguire e affermare, su differenti fronti e barricate, la idea di avanguardia entro e fuori quel realismo socialista che lascerà una lunga scia d'incomprensioni e "odio" all'interno delle sedi della formazione: accademie, università, sedi dei partiti, centri sociali. Dovunque (Galluppi, 2014). Intellettuali, artisti e critici, in uno scontro di radicalizzazione contro l'esistente con il proposito di perseguire una idea di rivoluzione totalizzante come Luca (Luigi Castellano) e Achille Bonito Oliva. Luca fonda il periodico artistico-politico *Linea Sud*, quindi *Documento Sud* (rivista ufficiale del Gruppo '58); sei fascicoli, tra il 1959 e 61 di raffinata veste grafica e impianto teorico orientato alla divulgazione delle esperienze d'arte internazionale per costruire un futuro migliore per il Sud. Una delle riviste più interessanti del panorama artistico italiano alla quale aderirono, tra gli altri, Enrico Baj, Jean-Jacques Lebel, Edoardo Sanguineti. *Linea Sud*, in particolare, testimonia i contatti nazionali e internazionali attivati grazie ad un fitto scambio epistolare culminato nel numero due (1965), dedicato alla poesia sperimentale. Altro ancora sarebbe da segnalare, quali l'Operativo '64 e il Gruppo '58 (*l'astrattismo è vecchio e fete*), ma il movimento maggiormente strutturato è, senz'altro, il MAC (*Movimento di Arte Concreta*, 1954) di Renato de Fusco, Lucio Del Pezzo, Lucio Di Bella, Luca, Mario Persico, gemmato dal movimento nazionale nato a Milano con Gillo Dorfles, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Bruno Munari, Ettore Sottsass e Luigi Veronesi, solo per ricordarne alcuni.

A tanto fermento creativo si affianca inevitabilmente il ruolo dei galleristi e delle gallerie; non solo Lucio Amelio con la *Modern Art Agency* di Parco Margherita, ma i Rumma, Trisorio e Morra. È del '68 ad Amalfi, negli spazi dell'Arsenale, che si tiene la prima uscita dell'Arte

---

Povera (*arte povera+azioni povere*) che vede assieme Alberto Burri, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Pier Paolo Calzolari, Barry Flanagan, Gilberto Zorio, Giuseppe Penone, organizzata da Marcello e Lia Rumma.

È del 1966, all'incirca negli anni in cui si pubblicano *Apocalittici e integrati* (Eco, 1964) e *Progetto e destino* (Argan, 1965), che compare il primo numero della rivista trimestrale tutta nostrana, ma internazionale, denominata *Lineastruttura, architettura, design, arti visive* curata da Lea Vergine (direttore responsabile), Nino del Papa ed Enzo Mari. Le ragioni della nascita sono nell'intento di fornire al lettore "la possibilità di cogliere il significato delle ricerche critiche e operative in architettura, nelle arti visive e nel design, non più soltanto nel loro aspetto frammentario ma in una unità relazionata"

(Vergine, 1966, p.1). Un imperversare di impegno politico, apertura e confronto, unitamente alla ricerca della unità di metodo. Un accumulo, maggiore di quanto se ne potesse digerire, di proposte e riflessioni teoriche, di speculazioni sui principi, sui sistemi di critica a sancire una sorta di ripiegamento nella riflessione teorica in mancanza d'altro, in mancanza di mercato, d'infrastrutture, aziende, committenza. Chi rischia, lo fa con straordinari risultati mettendo in campo una intelligenza creativa senza riscontri, salvo a cedere subitamente per l'esaurirsi delle risorse finanziarie o per incapacità speculativa.

Questi i confini che includono qualunque riflessione sull'insediarsi in concreto della cultura industriale in Campania e a Napoli. Vale a dire che si può discutere di accrescimento della cultura del progetto nel solco di un fermento collettivo, ma parlare di design in senso stretto non si potrebbe - per la manifesta insufficienza dei fondamenti industriali capaci di esprimere una progettualità autonoma per orientare il mercato delle merci - a meno che non ci riferisca a una disciplina in chiave artisticizzante. Una chiave che tuttavia si apre, con tutte le inevitabili ambiguità del caso, al ruolo dell'artigianato artistico e delle attività proto-industriali nella composizione disciplinare del design.

### **3. Il design bagnava (anche) Napoli**

Del 1960 è la mostra itinerante esposta alla Facoltà di Architettura su Disegno e produzione nell'industria americana. In esposizione le attività di sei aziende: General Electric, Bell Telephon Sistem, Levi Strass e altri, designer come Ray e Charles Eames, l'ergonomo Tom Lamb, artigiani quali Trudi e Harold Sitterle, Geoge Nakashima, Edit e Brian Heath, finalizzata a restituire gli approcci possibili che a quel tempo animavano gli *States*, dove la economia di mercato si divideva all'incirca in parti eguali tra grandi, medie e piccole imprese e dove al prodotto si richiedevano efficienza e innovatività, oltre a buon gusto e comunicatività. Del 1966 è la mostra allestita negli spazi del teatro Mediterraneo "Che cosa è il design". Una iniziativa che riprende, ricapitola e ordina in aree tematiche e problematiche la disciplina seguendo in ciò l'omonima mostra del MoMA *What is Modern Design?*

Organizzata dall'ADI e curata da Vittorio Gregotti

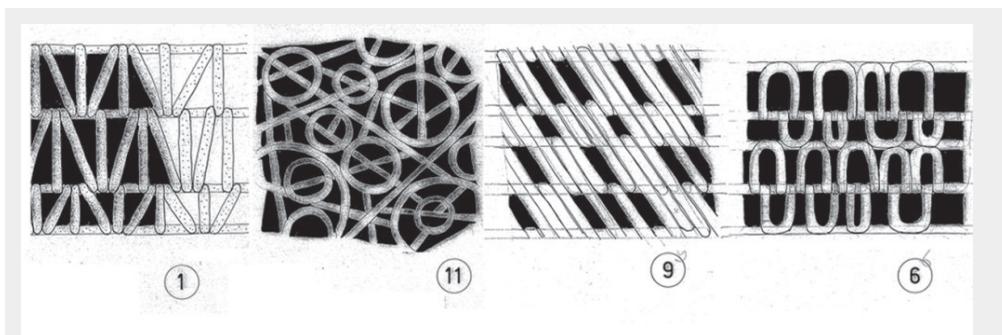
(grafica di Enzo Mari) e allestita da Roberto Mango: cento oggetti ascrivibili agli ultimi dieci anni, supportati da sintetici testi didascalici, segnavano ed esplicavano le ragioni della loro riconduzione ai grandi temi merceologici. Ciascun stadio della mostra rappresentava un'area di pertinenza del design, dalla prefabbricazione edilizia al visual, dalla grafica all'imballaggio, alla riduzione degli scarti.

A tanto fervore Roberto Mango è solo apparentemente estraneo: osserva ma non cerca l'agone. Negli anni intensi del *Gruppo Sud*, raccolto intorno alla rivista *Sud* di Pasquale Prunas, Mango non sembra essere direttamente interessato, li segue indirettamente

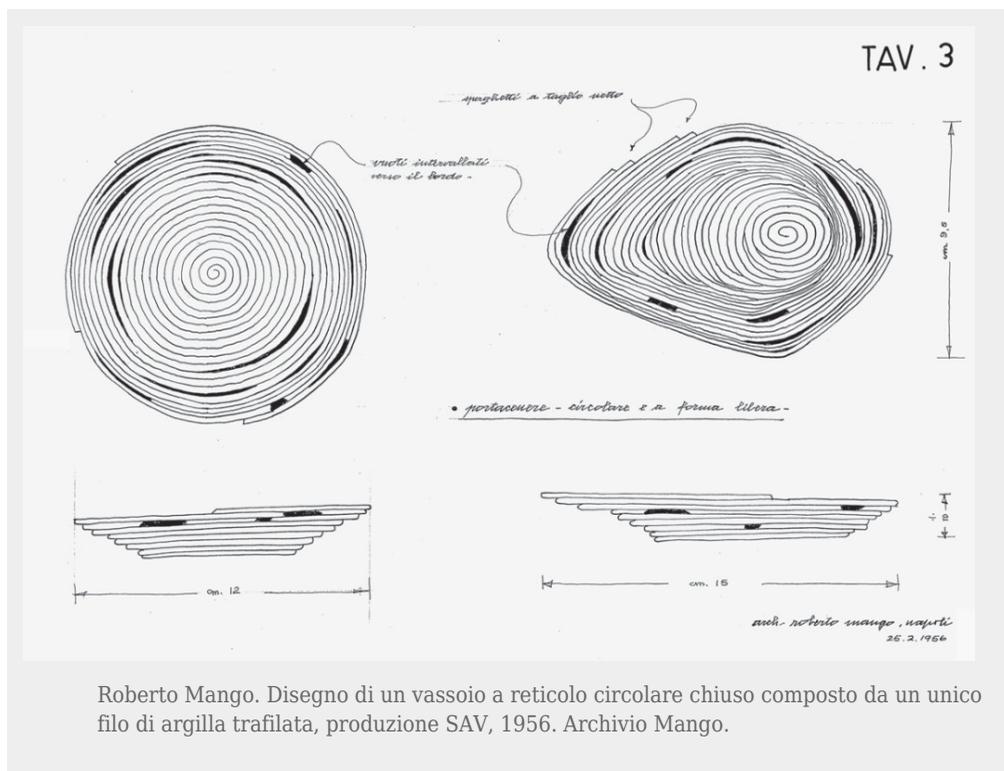
dagli Usa dove da qualche lustro le europee “arti decorative” si erano trasformate in industrial design, mentre segue in modo attento e partecipato l’evolversi delle arti visive ma, esclusivamente, di quelle funzionali ai suoi interessi: la *Peinture architecturée* di Le Corbusier, quella del gruppo *Abstraction Creation* di Hans Jean Arp, quella di Tino Nivola, Lucio Fontana, laddove nel gesto pittorico e nella morfologia dell’opera, vi era una strutturazione fondata su principi di metodo e caratteri di sinteticità. Dopotutto, Mango rappresentava anche quella generazione di architetti e designer vissuti negli anni della Guerra, per i quali la essenzialità e il soddisfacimento del bisogno, costituivano una priorità assoluta, dove le complesse problematiche che presiedevano al progetto andavano ricondotte a gesti essenziali, depurati da ogni compiacimento gratuito e ininfluenze. Le sedie, i tavoli, le lampade, prima ancora di essere un bene di consumo dovevano essere un bene d’uso e concorrere al soddisfacimento di una condizione di vivibilità; dovevano, essere economici, componibili, adattabili ai nuovi spazi e riti del vivere quotidiano.

Esemplare è il suo riguardare il progetto come “missione”, per il rigore metodologico e impegno sociale nel ricercare nella tradizione storica, soluzioni coerenti e innovative utilizzando i materiali, i “saperi” e mestieri disponibili. Due le esperienze che segnaliamo (di una terza ne facciamo cenno in seguito quando si tratterà dell’azienda CAVA): le declinazioni sul tema di un sistema-prodotto di ceramica trafilata (Produzione SAV, Bellavista, Napoli) e del lungo itinerario, materico e formale, connesso al tema della seduta a cono.

Il primo dei progetti-servizio riguarda non oggetti finiti, quanto piuttosto la messa a punto di un vero e proprio manuale d’uso; un impianto didattico formato di alfabeti e codici per una ipotetica produzione seriale, diversificata per genere di prodotti e diversificabile e personalizzabile dal singolo artigiano.



Roberto Mango. Grafico delle principali tessiture di ceramica trafilata, produzione SAV, 1954-55. Archivio Mango.



Vassoi, fruttiere, coppe per lampade, candelieri, tutti realizzati con una singolare tecnica consistente nel disegnare trame adoperando appositi “spaghetti” di gres trafilato, adagiati, sovrapposti e incatenati. Un procedimento adoperato in passato, ma qui recuperato a supporto di un immaginario fantastico inedito tanto nella tecnica, quanto nel modellato. A commissionare tale lavoro non è un’azienda bensì una istituzione impegnata sul piano dell’assistenza e avviamento professionale (Ente Regionale per lo Sviluppo dell’Istruzione Professionale e l’Assistenza Sociale dell’Artigianato) statutariamente, orientata a studiare problemi tecnici e professionali dell’artigianato, di incoraggiare la collaborazione fra artisti e artigiani per il costante aggiornamento della produzione.

Un impianto teorico, si diceva, fondato su un sistema ternario. Da una parte, un repertorio di circa venti trame, dall’altra, una gamma di forme base e di modalità di tracciamenti. Scelto la forma di un vassoio o un piatto, ad esempio emisferico, e una qualsiasi tra le matrici di base, queste potevano essere disposte secondo traiettorie a reticolo variabile, regolari o libere. L’azione progettuale era esclusivamente di servizio e calata all’interno di quelle risorse provenienti dalla territorialità. Alla luce del nostro tempo, tutto appare formalmente e inevitabilmente obsoleto; fuori dal tempo sono quei vassoi, quei portacandele, quelle lampade, resta però ancora perseguibile il principio di un fare “servizio”, di un fare da designer “condotto”, a sostegno di una artigianalità che possiede ancora un ruolo nell’economia sociale e reale, per la quale ci corre l’obbligo dell’impegno umile affinché sia data continuità a soluzioni “interrotte”.



Verifica sperimentale dei limiti di tenuta degli incroci in una semplice tessitura lineare-discontinua. Foto E. Guida/Archivio Guida.

Il secondo *case history* riguarda una forma di seduta (la poltroncina *Sunflowers chair*) minima per numero di componenti, per essenzialità formale, per assetto strategico. L'idea di una seduta a cono o emisferica, in quel tempo è una costante nella produzione di tanti designer, in Italia e in Europa, così come negli Stati Uniti. Ma la singolarità della proposta di Mango, oltre alla sinteticità dell'impianto e alla forma del sedile-schienale a "cuoppo" ricavata nell'involuppo di un'unica superficie, è tutta nella intenzione di coniugare un materiale e una tecnica artigianale in una ottica di grandi numeri a basso investimento. Il cono qui è in vimini, il medesimo materiale impiegato dai cestai e per la lavorazione delle *Nasse* per la pesca. Inoltre, nello scomporre la seduta in parti distinte, egli perviene alla costituzione di una gamma diversificata di prodotti. I materiali impiegati sono "poveri", ma è geniale per la controtendenza "nazional-popolare" e per la risposta a bassa tecnologia a quella vera e propria sindrome del "molded-plywood" che imperversava negli States, cui Mango aveva avuto modo di osservarne le evoluzioni e le sperimentazioni condotte da Charles e Ray Eames e che prontamente furono raccolte e introdotte pressoché dovunque, anche in Italia tra il 1954 e il '55 dalla Tecno, che ne produsse e distribuì due versioni differenti con tripode di sostegno di ferro verniciato.



Roberto Mango. Sequenza di alcune declinazioni sul tema della seduta minima a cono: in vimini, corda, nylon, tessuto e "stecche" di legno (a ombrello), in masonite, in multistrato laminato. Produzione Tecno, 1954-55. Foto R.Mango/Archivio Mango.

La versione prodotta dalla Tecno (per la quale il Nostro redasse il logo aziendale) rappresenta l'approdo finale della ricerca, una sorta di "imborghesimento", ma non cedimento totale. Alla *Sunflowers chair* seguirono altre varianti: per bambini, a dondolo, da spiaggia, impiegando e sperimentando di volta in volta la corda di canapa, il nylon, il tessuto. Tutte autoprodotte. Per quella in vimini vi fu un tentativo di commercializzazione attraverso la Allan Gould Designs inc. di New York, ma che risultò vano in quanto aveva ottimisticamente confidato sull'appoggio di artigiani locali dotati di molto interesse ma nessuna organizzazione e disponibilità ad accantonare temporaneamente gli incarichi di lavoro consueti per una eccezionalità imprevedibile, al punto da indurlo a rescindere il rapporto con la casa americana e annullare le commesse.



Roberto Mango. Seduta a cono in vimini sul terrazzo della sua casa di Positano accanto alla "nassa" da pesca, dalla cui strategia costruttiva e impiego di materiale trae fondamento. Foto R.Mango/Archivio Mango.



Roberto Mango. Primo piano della "Sunflower" con i suoi cuscini circolari. Foto R.Mango/Archivio Mango.

Lo straordinario successo risiedeva tutto nella sintesi di modernità e conservazione e, su questo indirizzo, provò a dare seguito con altre proposte fondate sul medesimo impianto tipologico, ma con differenti materiali, che bene sintetizza la rivista *Interiors* nel 1953:

"The predominating cone shape for the containers was a logical outcome of the availability of that wonderful Italian handcraft, cheap, strong, light and very beautiful wickerwork. The cone is a natural and favorite form for this work, and Mango's experiments convinced him that it offers the human occupant an equally distributed resiliency that combines support with freedom of movement" (*Interiors*, 1953, p. 93).

Qualunque sia la natura dei progetti e degli oggetti, per Mango si tratta di una lezione rivolta innanzitutto ai processi produttivi e non ai temi stilistici pseudo artistici. Per questi motivi, e probabilmente non sempre con lucida intenzionalità, la sua idea di 'azienda' idealmente è stata un sistema diffuso inteso come unicum territoriale: dunque autoproduzioni, artigiani, piccole imprese, ma anche quel laboratorio rappresentato da una università che abilitava, come una isola felice, la sperimentazione critica e pratica. Pertanto mai esibizioni astratte. Mai facili e prevedibili.

---

#### 4. La ceramica architettonica: da bidimensionale a spaziale

Se l'“operatività” di Roberto Mango si può ascrivere a un modello articolato su più piani per favorire l'introduzione della disciplina del design sul territorio campano, il ruolo di Nino Caruso si presenta più lineare ma non per questo mai problematico anche se riferito al solo ambito della ceramica. Anzi, il suo è stato un contributo che ha avuto la peculiarità di essere ‘personale’, ma al tempo stesso esemplificativo nel promuovere quel sincretismo e quella sinestesia delle arti avviate in quegli stessi anni da Ugo La Pietra (con una declinazione anche politica), e messe in atto con assoluta naturalezza da un personaggio poliedrico come Gio Ponti [5]. Quello di Ponti è stato un grande amore per la plasmabilità dell'argilla, ovverossia la ricerca di un equilibrio tra l'unicità del *fatto a mano* e l'abbrivio di una dimensione produttiva di tipo industriale. Dagli anni Venti ai Settanta (vale a dire dalle ceramiche progettate per la Richard-Ginori al pavimento policromo fornito dalla D'Agostino di Salerno per la sede del giornale *Salzburger Nachrichten* di Salisburgo, nel 1976), ha sempre ideato prodotti in terraglia, maiolica e porcellana. Ecco perché non è secondario segnalare quando egli progettò nel 1960, per le Ceramiche D'Agostino di Salerno, per rivestire e pavimentare l'Hotel Parco dei Principi di Sorrento. Ponti, riferendosi a questo amato progetto, sulla sua *Domus* scrive con una spontaneità tale da apparire ingenua:

“ho fatto un Albergo a Sorrento e, benché non ve ne fosse la necessità, ho voluto che ognuna delle sue cento camere avesse un pavimento diverso. L'ho fatto per il mio amore per la ceramica che, quando posso impiegarla, mi spinge a far di più di quanto mi si chieda. Così, con trenta diversi disegni, di cui ognuno permette anche due, tre quattro combinazioni, ne son venuti fuori cento [...]. Nella perfezione (inoltre, *ndr*) e nella lucentezza di questi durevolissimi pavimenti (e rivestimenti) e nel fatto di essere tutti sul blu, sta il loro nitido incanto” (Ponti, 1964, p. 363).[6]

Il lavoro di Ponti ci introduce in pieno in quella cultura dell'abitare all'italiana fonte per l'ideazione e la produzione di artefatti, e ci fa comprendere, come osserva Elena Dellapiana, che la produzione di oggetti in ceramica è stata “un campo di sperimentazione ideale per la nascente industrializzazione, come pure per la circolazione e la diffusione dei linguaggi formali e decorativi [...] nella direzione della modernità” (p. 7) [7].

Tornando in Campania e a Napoli, Benedetto Gravagnuolo, in un lontano 1992, osserva che nella metropoli partenopea (ma è una opinione che si estende agevolmente a gran parte del sud d'Italia), il design storicamente si è orientato

“dall'*oggetto* verso il *progetto*, dalla catena di montaggio alla forza di ideazione [...]. E lo stesso *artigianato*, rimosso dallo ‘stile industriale’ negli anni eroici della modernità ‘internazionalista’, ha ritrovato il suo senso di strumento di espressione ‘individuale, non condizionato dalla velleità di omologare le molte culture locali nella serialità dei ‘bisogni universali’ (Gravagnuolo, 1992, p. 8) [8].

In realtà, Napoli, dimostrando ancora una volta con un buon esempio la sua natura paradossale, avvia in quegli anni, come poche altre città, una esperienza per certi versi d'avanguardia in sintonia con gli ambienti internazionali prima ancora che con quelli Nazionali. Lo stesso Roberto Mango, come si è già detto, tra il 1949 e il 1953 si stabilisce negli *States* entrando in contatto con la cultura dell'*industrial design newyorchese*, sinonimo di un vero *international style* (Guida, 2006).

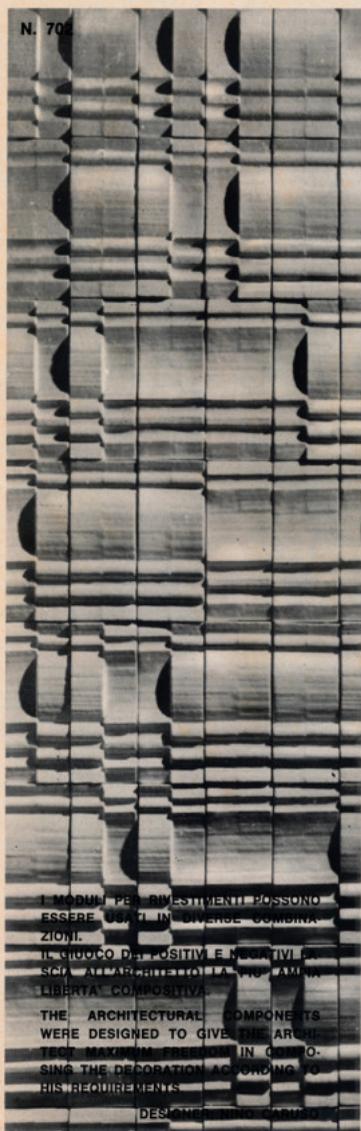
A questo mobile quadro internazionale che comincia a comporsi territorialmente aderisce, fin dal suo apparire, un'azienda come la CAVA (acronimo di ‘Ceramica Artistica Vietri Antico’) di Cava de' Tirreni in provincia di Salerno, di cui ora in avanti si dirà.

Una antica tradizione per una fabbrica moderna  
An old tradition for a modern factory

CERAMICA  
ARTISTICA  
VIETRI ANTICO  
CAVA DEI TIRRENI



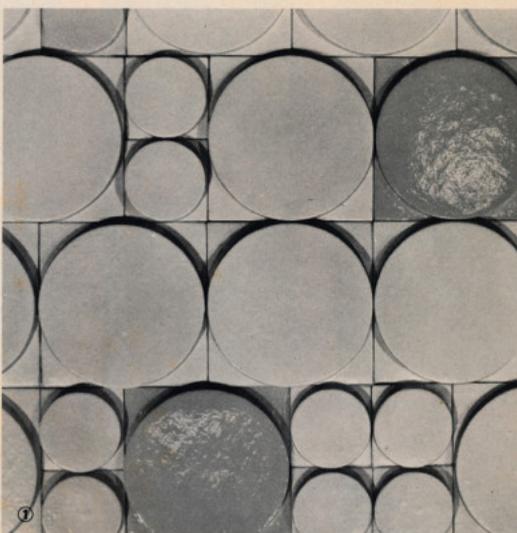
PAVIMENTI RIVESTIMENTI CERAMICA  
FLOOR TILES COVERINGS CERAMIC



N. 704

I MODULI PER RIVESTIMENTI POSSONO  
ESSERE USATI IN DIVERSE COMBINAZIONI.  
IL GIOCO DEI POSITIVI E NEGATIVI PERMETTE  
ALL'ARCHITETTO LA PIU' AMPIA  
LIBERTA' COMPOSITIVA.  
THE ARCHITECTURAL COMPONENTS  
WERE DESIGNED TO GIVE THE ARCHITECT  
MAXIMUM FREEDOM IN COMBINING  
THE DECORATION ACCORDING TO  
HIS REQUIREMENTS.

DESIGNER: NINO CARUSO



① - rivestimento eseguito con moduli per architettura « cerchio su quadro » n. 704 (cm. 10×10) e n. 706 (cm. 20×20). Questi elementi a rilievo in maiolica bianca opaca possono essere usati in diverse combinazioni.  
Designer: Nino Caruso.

② - n. 706, un altro interessante esempio di rivestimento per architettura. L'elemento in maiolica bianca opaca è sagomato in modo che nel montaggio le parti circolari a rilievo si trovino disposte diagonalmente. Il diametro dell'elemento circolare è di cm. 12,5.  
Designer: Nino Caruso.

③ - rivestimento per architettura n. 712. Questo sagomato di cm. 15×15, in maiolica bianca opaca, è un modulo « quadrato », con quadrati in negativo e positivo. La composizione può essere variata alternando l'orientamento dei moduli.  
Designer: Nino Caruso.



① - Wall-tiles « circle on square » n. 704 (cm. 10×10) and n. 706 (cm. 20×20). These relief-tiles, white mat glazed, may be used in various combinations.  
Designer: Nino Caruso.

② - Another interesting wall-tiles for architecture. The elements, white mat glazed, are of cm. 12×12.  
Designer: Nino Caruso.

③ - Covering for architecture n. 712. This elements of cm. 15×15, white mat glazed, is a square form with positive and negative squares. The composition may be varied alternating the orientation of the forms.  
Designer: Nino Caruso.

Brochure dell'Azienda CAVA sui rivestimenti in ceramica progettati da Nino Caruso, 1970-71 (?). Archivio Caruso.



S.p.A.

CAVA DEI TIRRENI

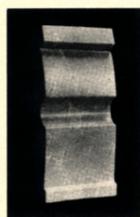
## SERIE ARCHITETTURA 754 / 755 / 758 / 759 MURO SCULTURA

PAVIMENTI  
RIVESTIMENTI  
CERAMICA

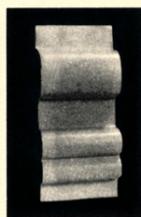
moduli componibili da rivestimento  
modules pour revêtement  
units for covering

formato  
dimensions  
size **cm. 23x47**

numero pezzi in un metro quadrato  
nombre des pièces dans 1 mt. carré  
number of pieces for one square meter **9**



754



755



758



759

designer: Nino Caruso

Per questa serie sono stati studiati quegli elementi necessari a completare e rifinire gli esterni e gli interni degli edifici. Moduli componibili da rivestimento, elementi divisorii, muri decorativi, studiati appositamente per integrare la ceramica nell'architettura. Adatta a risolvere problemi di arredamento interno e di luoghi pubblici.

For this set we have chosen those elements which are necessary to refine and complete both the outsides and the interiors of buildings. Modular forms for wall surfaces, partition elements, decorative walls. Solves all interior problems.

Pour cette série nous avons choisi ces éléments qui sont nécessaires à compléter la décoration des extérieurs et des intérieurs des édifices. Formes componibles pour revêtements, parois de division, murs décoratifs etc. Cette série résout les problèmes de décoration des lieux publics et privés.

ellograf-roma - printed in Italy

Pagina tecnico-informativa di moduli componibili di rivestimento "serie Architettura, 754/755/758 - Muro scultura" cm 23x47x1,2. Produzione CAVA, (Cava de' Tirreni), 1969.

La storia delle ceramiche cavaesi è, come per altre realtà dell'Italia meridionale, conseguenza dell'intreccio nei secoli di popolazioni e culture diverse e fa i conti con una geografia sociale, culturale ed economica da sempre connessa a saperi autoctoni, ma anche frutto di intrecci, scambi e relazioni che proseguono fino a fare emergere (Fiorillo, 2008) [9], nel XVIII, le Riggiole [10], una particolare produzione pavimentale documentabile ancora oggi nelle numerose chiese e conventi della Campania. Le Riggiole si producono, abbinate al vasellame tradizionale, fino al secolo scorso ma con il tempo, la vicina Vietri, assume, nei confronti di Cava de' Tirreni, di cui era stata per molti secoli un casale, un ruolo egemone raccogliendo maggiori successi commerciali pure oltre i confini nazionali (Rapporto Censis, 1992, p. 20).[11]

---

Ciononostante, nel solco di una storia mai dispersa, la città di Cava ricompondeva - in forme di artigianato evoluto e piccole industrie, per lo più a conduzione familiare - la filiera della produzione delle pavimentazioni ceramiche. Probabilmente (Fiorillo, 2008, p. 20), il quadro di riferimento di questa ripresa industriale dedicata all'architettura degli interni, va inquadrato nella più ampia lievitazione del settore dei pavimenti per civili abitazioni che, dai primi decenni del Novecento, fino agli anni cinquanta, aveva trovato nelle Graniglie di gusto veneziano la sua maggiore diffusione. Per motivi di manutenzione, di gusto, di modelli, il settore subisce una rapida evoluzione verso la ceramica pavimentale di tipo industriale che attinge, a seconda dei territori di provenienza, dalle diverse tradizioni tipologiche e stilistiche italiane (Fiorillo, 2008, p.18).

In questo contesto il territorio cavese mostra una evidente vivacità produttiva e da questi fermenti scaturiscono i presupposti che fanno nascere, nel 1960, la CAVA.[12] Una sorta di vitalismo progressista è già presente nella scelta di costruire uno stabilimento che - nelle intenzioni di chi ne curò il progetto, l'architetto romano Antonio Malavasi - doveva rappresentare un forte richiamo ad una modernità pura e razionale tale da evocare l'opera di Le Corbusier. E il segnale che diffusamente perveniva da quegli ambienti funzionalisti era quello di un lavoro di "équipe" di artisti, ceramisti, tecnici e architetti" intenti a studiare e interpretare, attraverso una materia duttile e performante,

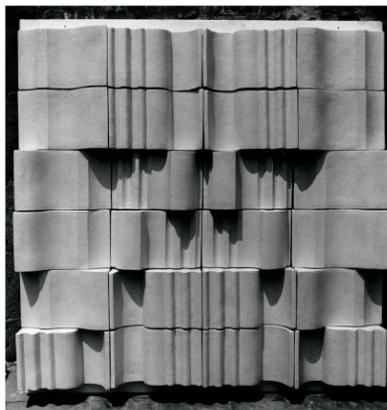
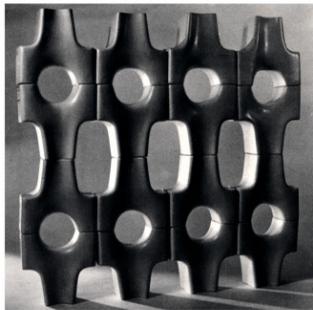
"disegni e colori come espressione della realtà contemporanea, nei suoi diversi aspetti culturali, sociali ed economici [...]. Uno dei risultati di questo lavoro collettivo diretto da Volkmar Kauffman, ingegnere ceramico di scuola tedesca, fu la creazione, nel 1967, di un tipo di smalto ceramico che, per le sue particolari caratteristiche di resistenza all'usura da calpestio e per gli effetti speciali dovuti alla trasparenza e alla profondità, ricordavano quelli degli smalti delle ceramiche persiane e turche" (De Ciccio, Longobardi, 2008, p. 89).[13]

Uno smalto che ritroviamo interpretato, negli anni cruciali delle produzioni della CAVA, nei progetti di Pierre Cardin, Nino Caruso, Filippo Alison, Paolo Tilche, Cini Boeri, Ermanno Guida, Maria Luisa Belgiojoso e Roberto Mango. I disegni di quest'ultimo ancora una volta non hanno il carattere della estemporaneità, provengono sempre dalla memoria dei luoghi, ma i colori, il rigore geometrico, la componibilità sono di un fare "nuovo".



Piastrelle cm 20x20x1,2 della "serie design". Produzione CAVA, (Cava de' Tirreni), 1969. Da sinistra a destra: Nino Caruso, rivestimento "serie design 804 - Graphic Nero"; Roberto Mango, rivestimento "serie design 836/837/839"; Filippo Alison, rivestimento "serie design 814 - Fior di Luna"; Cini Boeri, rivestimento "serie design 2027/2028/2029 - Mele"; Paolo Tilche, Rivestimento "serie design 803 - Fior di Luna"; Pierre Cardin, Rivestimento "serie Cardin 883/884/885/2028 - Elysee". Archivio Guida.

Il rapporto tra Caruso e la CAVA ha inizio tra il '68 e il '69 con il presidente e fondatore Carlo Di Donato [14], cui trasferisce una originale proposta per produrre rivestimenti architettonici sperimentata in chiave concettuale e prototipale con un materiale lontano dalla ceramica, il polistirolo. Nasce da questa intuizione un intenso e duraturo esercizio tecnico per escogitare evoluzioni formali. Ieri come oggi, Caruso interviene sul blocco di polistirolo per ottenere moduli componibili, utilizzando un filo di ferro surriscaldato perpendicolare e fisso posto al centro di un piano di lavoro costruitosi in proprio e ancora in uso nel suo studio romano. Caruso racconta che il polistirolo - che come scultore gli dava la possibilità di cimentarsi con una non comune velocità in soluzioni plastiche inconsuete - è stato l'inizio di tutto. Ed è singolare notare come la materialità, la componibilità, l'artisticità che egli destina alla tradizionale ceramica lavorata a colaggio presso l'azienda cavese, trae origine da un materiale ibrido, inorganico e modernista a partire dall'astrazione del colore bianco.



Sinistra: Nino Caruso. "Modello 738/divisorio, serie Architettura". Modulo a forma di Y delle dimensioni di cm 20x20x9,5, sovrapposto, compone una parete passante. Produzione CAVA (Cava de' Tirreni), 1969. Premio Andrea Palladio 1969, Salone Internazionale della Ceramica di Vicenza. Foto archivio Caruso. Catalogo commerciale/archivio Caruso.

Destra: Nino Caruso. Rivestimenti murali per l'architettura cm 50x25x15. Allestimenti per prove di rivestimento, produzione CAVA. 1970/71. Foto archivio Caruso.

L'originalità dei suoi lavori, vuoi per i solidi rapporti che egli intratteneva con gli ambienti culturali, ha subito credito presso le riviste di settore e riscontro tra gli addetti ai lavori. Non a caso Domus gli dedica nel 1968 un articolo sugli *inconsueti rivestimenti* della chiesa evangelica metodista di Savona, progettata dallo studio Aymonino-De Rossi.[15]

---

Gillo Dorfles è il primo che di Caruso ne intuisce del tutto la portata innovatrice fissata nel metodo inedito che ha escogitato e che compiutamente descrive nel 1973, riferendo di una attività che ruota intorno ad un:

“filo rovente” per determinare una libertà manipolatrice che ricava dalla massa del polistirolo un campionario “di stampi in negativo colmati con materiale ceramico [...] Ecco perché i rivestimenti a rilievo di Caruso riescono a presentare una così curiosa e ‘spericolata’ varietà di tessiture; riescono a valersi di profonde incisioni ed estroflessioni; riescono a combaciare anche quando sembrano accostare tra di loro forme assai lontane come disegno e tessitura” (Dorfles, 1973).[16]

Dorfles sa bene che l’originalità di Caruso non sta nell’accostamento di moduli plastici alle opere architettoniche, quanto piuttosto l’aver escogitato un sistema che rende possibile che uno stesso modulo possa essere impiegato utilizzato mutevoli e spesso “irricognoscibili” versioni formali. Questa sua anomalia lo rende diverso da ceramisti, scultori, architetti, ma soprattutto gli restituisce la possibilità e l’autonomia di intervenire nelle opere architettoniche fin dalla loro prima ideazione.[17]



Nº 1

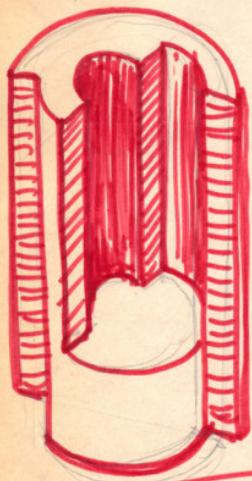
LAMPADA

Alt. cm. 14

CERAMICA  
ARTISTICA  
VIETRI ANTICO  
CAVA DEI TIRRENI



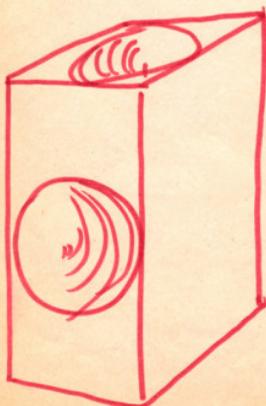
PAVIMENTI  
RIVESTIMENTI  
CERAMICA



Nº 2

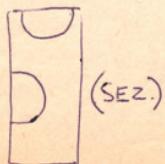
LAMPADA

alt. cm. 30



Nº 3

LAMPADA



alt. cm. 25

Nino Caruso. Schizzi e catalogazione di pezzi per lampade per elementi prodotti a colaggio. 1970/71. Archivio Caruso.

---

Tra le iniziative che la CAVA si incaricò di promuovere negli anni della sua breve storia, riveste un particolare rilievo un convegno internazionale rivolto al rapporto ceramica e architettura coordinato nel 1969 da Di Donato e Caruso, conseguente all'organizzazione di un concorso, anch'esso internazionale, per la progettazione di nuovi decori e composizioni di piastrelle e rivestimenti.[18]

Chiare sono le parole di Di Donato nel catalogo che ne raccoglie gli atti, che richiamano un modello imprenditoriale di olivettiana memoria. Egli scrive che per cogliere le incertezze che la ceramica ha nei confronti dell'architettura, si devono "conoscere meglio i rispettivi problemi, affinché sia permesso a noi industriali di produrre quei beni che siano realmente inseriti nel contesto delle esigenze dell'uomo e dell'abitare contemporaneo, ponendo inoltre in attento esame tutte quelle trasformazioni in corso nel settore edile" (Di Donato, 1969, p. 69). Prosegue evocando i necessari aggiornamenti sulle nuove tecniche in uso nel costruire le casa contemporanee ma soprattutto che la tradizione ricca del territorio si palesi come un "concetto ceramico" e non solo come "fedeltà di riproduzione" (Di Donato, 1969, p. 70). Da queste convinzioni sente crescere l'entusiasmo per la ricerca, e da queste trae le motivazioni per dare vita ad un impegnativo concorso indirizzato ad artisti, industriali, architetti, costruttori, a quanti cioè sono interessati a definire il ruolo che la ceramica può svolgere nell'abitare moderno interpretandone forme e visioni. Il seminario e il concorso riconoscono che il nuovo, con le parole di Caruso, ha bisogno di una "spinta verso forme più valide sul piano culturale" (Caruso, 1969, p. 71), e questa può avvenire "solo" a partire dagli architetti, dai designers, dagli artisti, che devono però incontrarsi con l'industria e la produzione, in una sorta di "fabbrica aperta" più possibile a tutti. Non a caso il convegno si svolge in azienda e il catalogo a memoria dell'iniziativa fu editato, cosa non così comune in quegli anni, oltre che in italiano, in inglese e francese. L'intervento di Mango, presente tra i conferenzieri (*Ceramica e design: note per un approccio metodologico*, il titolo del suo intervento), si segnala per l'insistere sulla dimensione sistemica del progetto della ceramica, sottolineando come il design deve occuparsi del "disegno" delle superfici nella sua integrità, considerando segno, dimensione, linea, forma, colore, luce, come elementi singoli ma inseparabili in una combinazione tale che può determinare una vera "pelle dell'architettura".

Caruso, fino al 1973 - anno che vede la conclusione del rapporto con l'azienda campana, ne è per essa anche *art director*. Da lì in poi proseguirà l'esperienza della *ceramica spaziale-modulare* con la Marazzi di Sassuolo, nel vero distretto della ceramica in Italia. Potrà, viste le potenzialità, implementare oltremodo quanto aveva già ideato e sviluppato per la CAVA che, pur raggiungendo un buon livello di diffusione e visibilità sia in Italia sia all'estero, chiuderà nel 1976.[19] I motivi, probabilmente, sono da cercarsi in una combinazione di cause. Non è da escludere una contrazione di mercato a fronte di grossi investimenti e indebitamenti della proprietà che conduceva con *spirito* familiare l'impresa. Resta il bilancio di una notevole esperienza dotata di una forte originalità per com'è riuscita a definire concretamente il ruolo del progetto per la ricerca e lo sviluppo di un materiale nella sua connotazione culturale oltre che di prodotto in quanto tale. Una riflessione ancora più appropriata se consideriamo la peculiarità del settore ceramico, gli anni e gli ambienti che abbiamo attraversato, spesso sottomessi - per ragioni di arretratezza dei mercati ma non culturale - alla nota inviolabilità della tradizione stilistica.

---

## Riferimenti bibliografici

- Caruso, N. (1998). *Ceramica oltre*. Milano: U. Hoepli.
- Caruso, N. (1981). *Decorazione Ceramica*. Milano: U. Hoepli.
- Caruso, N. (1979). *Ceramica Viva*. Milano: U. Hoepli.
- Caruso, N. (1969). *Intervento*. In Caruso N., & Di Donato C. (a cura di), *Atti del seminario: 1° concorso internazionale di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento in maiolica, Industria ceramica CAVA* (pp.71-72). Roma: Stampa eliograf. Caruso, N., & Di Donato, C. (a cura di). (1969). *Atti del seminario: 1° concorso internazionale di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento in maiolica, Industria ceramica CAVA, Cava de' Tirreni (SA)*. Roma: Stampa eliograf.
- Cristallo, V., & Guida E. (2010). *Esercizi in Trafila. Design Experiments*. Milano: Mondadori-Electa.
- Cristallo, V. (2002). Il contesto del design palese. In Cristallo, V., Guida, E., Morone, A., Parente, M. *Design e sistema territoriale. Cinque casi studi di design di successo in Campania*. Melfi (PT): Libria. pp. 39-46.
- De Ciccio, P., & Longobardi, M. (2008). L'eredità della CAVA. In Amos, P. (a cura di), *Cava delle ceramiche*. Salerno: Edizioni Menabò. pp. 88-89.
- Dellapiana, E. (2010). *Il design della ceramica in Italia 1850-2000*. Milano: Electa Architettura.
- Di Donato, C. (1969). *Intervento*. In Caruso, N., & Di Donato, C. (a cura di), *Atti del seminario: 1° concorso internazionale di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento in maiolica, Industria ceramica CAVA*. Roma: Stampa eliograf. pp.89-70.
- (1953). *Domus*, 285.
- Dorfles, G. (1973). Catalogo commerciale della Marazzi (riedizione in proprio a cura di Nino Caruso).
- Dorfles, G. (1954). Estetica del mobile metallico. *Civiltà delle macchine, anno II, 3, 34*.
- Falconi, L. (2004). *Gio Ponti, Interni, Oggetti, Disegni*. Milano: Electa.
- Fiorillo, A. P. (2008). *Una cultura dell'identità: note per una storia della ceramica a Cava*. In Amos, P. (a cura di). (2008). *Cava delle ceramiche*. Salerno: Edizioni Menabò. pp. 16-23.
- (1967). *Forma*, 15.
- Galluppi, M. (2014). *Il cerchio dell'odio*. Venezia: Marsilio Editore.
- Gravagnuolo, B. (1992). Napoli dell'arcaismo ultramoderno. In AA.VV., *Retrospective e Prospettive*, Quaderno n. 5 della SSDI (Scuola di Specializzazione in Disegno Industriale, Facoltà di Architettura di Napoli). Napoli. Francesco Giannini editore. Saggio estratto dal volume *Formes des Metropoles, Nouveaux design en Europe*, editions du Centre Georges Pompidou, Paris 1991, pubblicato in occasione della mostra 'Capitales Européennes du Nouveau Design', Galerie du Centre de Création Industrielle CCI. pp. 7-14.
- Guida, E. (2006). *Roberto Mango. Progetti, realizzazioni, ricerche*. Napoli: Electa. Interiors/redazionale (1953). Sunflower cones and other chairs. *Interiors*, 4.
- La Pietra, U. (2009). *Terre e territori. Ceramiche d'Arte di Ugo La Pietra. 200 ceramiche da 1980 ad oggi*. Verona: Grafiche Aurora.
- La Pietra, U. (a cura di). (2009). *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*. Milano: Rizzoli, (La prima edizione, per conto della Coliseum, è del 1988).
- La Pietra, U. (2001). *La sinestesia delle arti 1960-2000*. Milano: Mazzotta.
- Mango, R. (1969). *Ceramica e design: note per un approccio metodologico*. In Caruso N., &

---

Di Donato C. (a cura di). (1969). *Atti del seminario: 1° concorso internazionale di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento in maiolica, Industria ceramica CAVA*. Roma: Stampa eliograf. pp. 101-102.

Vergine, L. (1966). Editoriale. *Lineastruttura, architettura, design, arti visive, n. 0, 1*.

#### NOTE

1. Roberto Mango, (Napoli, 1920-2003), dopo la laurea a Napoli si trasferisce in America dal 1949 collaborando con la *Raymond Loewy Corporation*, partecipando ai concorsi banditi per il MoMA e divenendo Art Director della prestigiosa rivista *Interior* e corrispondente della rivista *Domus*. Al '52 risalgono il prototipo della poltrona smontabile *Sitting Platform and shelf*, disegnata con Romualdo Giurgiola, e la lampada *Vela*. Rientra a Napoli e, nel '53, nasce il suo progetto più famoso, quella sedia conica riprogettata, in innumerevoli varianti, fino al 1959. Seguono, nel 1954, i piatti in trafile di porcellana e, nel 1956, il recinto per bambini a fisarmonica (inclusi entrambi nella Collezione permanente del design italiano della Triennale di Milano). Sempre nel 1954 realizza alla X Triennale di Milano, adottando il metodo Fuller, una cupola geodetica in reticolo di cartone. Negli anni a seguire prevarrà il Mango docente. Tra i primi in Italia a insegnare 'La progettazione artistica per l'industria' (nel 1959) e quindi poi il 'Disegno Industriale'. L'immersione nell'insegnamento e nella ricerca, a scapito dell'impegno professionale, rappresenta per Mango una sorta di liberazione da ogni vincolo di continuità e di adeguamento a delle logiche mai accettate e condivise in campo professionale. Mango si concentra allora sulla riflessione teorica ma lavora anche sul campo per la sua città. Un impegno che lo porterà ad ottenere, nel 1967, il Compasso d'Oro per i quaderni dell'*Environmental design* e a condurre studi e prototipi, a partire dal terremoto del 1980, sull'abitazione d'emergenza. Infine, nel 1990, realizza per la sua Università un obiettivo su cui per anni aveva lavorato: la Scuola di Specializzazione, post laurea, in Disegno Industriale. Tra le prime in Italia. ←
2. Nino Caruso, scultore e designer nato nel 1928 a Tripoli da genitori siciliani, vive da 1951 a Roma. Ha insegnato progettazione ceramica presso l'istituto d'arte di Roma e l'accademia delle Belle Arti di Perugia di cui è stato anche direttore artistico. Al suo profilo di docente, vanno ascritti i suoi manuali, tutti editi da Hoepli, indispensabili per la conoscenza delle tecniche ceramiche. Ha collaborato - coordinando numerose ricerche morfologiche - con numerose industrie del settore ceramico intervenendo nell'innovazione di prodotto e di processo. E' stato membro della direzione del *World Craft Council* dal 1964 al 1968 (istituzione nata per qualificare la produzione artigianale e favorire la collaborazione e la formazione a livello internazionale degli artigiani stessi) e promotore C.I.P.A. "Centro Italiano delle Produzioni d'Arte", nato con lo scopo di promuovere un nuovo artigianato in grado di inserirsi in modo vivo nella cultura moderna. Nel ruolo di animatore della cultura ceramica, ha organizzato in Italia e all'estero numerosi workshop e seminari. Il suo rapporto con le realtà ceramiche oltre confine è stato assiduo allo scopo di conoscere appieno le tradizionali e originali lavorazioni. E' autore del monumento alla resistenza nella città di Pesaro grazie al quale ottiene il premio "In/arch" istituito dalla rivista "L'architettura. Cronache e storia" di Bruno Zevi. Nel 1982 l'artista è invitato Dipartimento Scuola Educazione a curare un programma televisivo intitolato "L'arte della ceramica", in dieci puntate, per la terza rete. Prosegue ininterrottamente il suo lavoro di scultore-ricercatore tra Roma e Todi. ([www.ninocaruso.it](http://www.ninocaruso.it)). ←
3. Il termine "ceramica" ha un carattere inclusivo e comprende generalmente la maiolica, la terraglia, il grès, la porcellana. La differenza risiede nel tipo di argille adoperate, delle temperature utilizzate per la cottura dei "pezzi", singole oppure ripetute. A questa distinzione si affiancano i più noti metodi di lavorazione, vale a dire al tornio, a colombino, a lastra, a trafileatura, a colaggio. Per una completa trattazione sull'argomento delle

- 
- tecniche di lavorazione, antiche e moderne dell'argilla, si vedano di Caruso *Ceramica Viva* (1979), *Decorazione Ceramica* (1981), entrambi editati da Hoepli.↵
4. Paolo Soleri nel 1951 progetta per l'azienda Solimene di Vietri sul Mare la nuova sede per la produzione di ceramiche della tradizione vietrese. Sarà completata nel 1954. L'opificio, una delle architetture più significative del Novecento Italiano, "è una vera celebrazione del processo produttivo, quasi rappresentazione per atti e quadri, tutta visibile chiara. L'architettura racconta il processo all'esterno: i tamponamenti sono risolti con vasi fittili, utilizzando cioè il materiale prodotto da Solimene e dai suoi tornitori, anticipando in qualche modo le soluzioni di Ponti per i rivestimenti ceramici". In Dellapiana, E. (2010), p. 189.↵
  5. Per una maggiore ricognizione dei temi citati, si vedano di Ugo la Pietra *La sinestesia delle arti 1960-2000*, del 2001, e *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*, del 2009.↵
  6. Gio Ponti, *Giochi con rivestimenti di Salerno*, tratto da *Domus* 414 del 1964. Citato in La Pietra, U. (a cura di) (2009). *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*. Milano: Rizzoli.↵
  7. Il testo di Elena Dellapiana, del 2010, è un considerevole lavoro per il riepilogo che compie sul rapporto che storicamente è intercorso tra design e ceramica su un territorio, quello italiano, così denso di esperienze e originali attività. Attività che sono il frutto di tradizioni manifatturiere e culture locali da cui emerge il ruolo di maestri ceramisti e designer in bilico tra artisticità diffusa e progetto colto. Fatte salve e condivise le premesse dell'autrice nell'introduzione del testo sulla complessità del lavoro, non risultano mai citati -considerando l'evidenza di una esperienza originale e pilota nel rapporto ceramica, design e architettura - non tanto Roberto Mango con le sue trafile (vista la brevità dell'esperienza limitata poi alla sola prototipazione), quanto piuttosto il lungo e sperimentale lavoro di Nino Caruso.↵
  8. Sugli stessi argomenti si confrontino Jappelli, P. (a cura di) (2004). *Dall'artigianato artistico al design Industriale. L'avventura degli oggetti in Campania dall'unità al duemila*. Napoli: Electa; Cristallo, V. *Il contesto del design palese*. In Cristallo, V., Guida, E., Morone, A., & Parente, M. (2002). *Design e sistema territoriale. Cinque casi studi di design di successo in Campania*. Melfi (PT): Libria.↵
  9. La Fiorillo ci rammenta che l'origine di una tradizione manifatturiera, nella dimensione di un sistema di botteghe capace di offrire una produzione sistemica e identitaria, si deve alla presenza iniziale di tali attività presso la Badia di Cava, una influente abbazia Benedettina che - con il suo elevato potentato feudale oltre che essere religioso, e per i notevoli privilegi di cui godette - dette un grande impulso alle attività economiche e commerciali riferite all'intero territorio cavese. Si sviluppa, dunque, tra Cava e Vietri sul Mare (un vicino centro abitato sottoposto fino al 1806 alla giurisdizione di Cavese) "un profilo (produttivo, ndr) che attesta innanzitutto la presenza di un'attività figulina in area Campana, all'interno della quale Cava si colloca non con una posizione preminente, quanto piuttosto connessa a conseguenziale alla sua forte vocazione commerciale e costruttiva". In Fiorillo, A. P. (2008).↵
  10. Le Riggiole sono una tipica mattonella che si produce storicamente tra la penisola Sorrentina e quella Amalfitana. Il termine Riggiole ha origine spagnola (*rajoletes pintades*) ed indica una piastrella, spesso dipinta a mano, molto resistente anche per pavimentare ambienti esterni.↵
  11. "Il prevalere delle produzioni vietrese non sono legate a ragioni di qualità (le differenze tra le due sono minime, dettate essenzialmente da variazioni cromatiche), ma per motivi legati ai flussi turistici". Dal rapporto CENSIS del 1992, citato in Fiorillo, A. P. (2008).↵
  12. "Nel corso del tempo le aziende (cavesi, ndr) hanno portato all'edificazione di un vero e proprio patrimonio artistico e industriale, anche in termini di creatività e idee, dal quale traspare il rapporto di persone e luoghi con il quotidiano fare ceramica, pensare ceramica, produrre ceramica. Spesso questo rapporto comprende l'esperienza di intere famiglie che,

- 
- per generazioni, hanno investito le proprie energie e i propri capitali in un progetto non solo di lavoro, ma di vita". De Ciccio, P., & Longobardi, M. (2008), p. 92. Dall'articolo in questione ricaviamo inoltre i nomi di aziende che, tra tradizione e modernità, compiendo ricerche su smalti, composizioni di sabbie, decori e formati, hanno delineato la particolare storia manifatturiera cavese dedita alle pavimentazioni: Ceramica Artistica Pisapia, 1948; DI.VA., 1956; CE.VI., 1960; Ceramica ERRE, 1972; CottoVietri, 1979; Cotto Mediterraneo, 1983; Ceramica MIA, 1983; Fornace della Cava, 1983; Cava Antica, 1988; Officina Ceramica, 1996; Zillig Design, 1998; Ceramica Costamalfi, 2003; Nuove Fornaci Cava Antica, 2003.↵
13. Dall'incontro di due imprenditori di Cava de' Tirreni, Mario di Donato e Mario Scotto, nacque, nel 1957, la PA. BI., un piccolo laboratorio di ricerca sui decori e sugli smalti, che costituì il primo passo per una nuova stagione della ceramica cavese. In seguito Mario Di Donato e la sorella Rosa, trasformato, nel 1960, l'azienda di famiglia che produceva sapone di Marsiglia, nella ceramica CAVA. De Ciccio, P., & Longobardi, M. (2008) p. 88.↵
  14. I particolari di questa intensa collaborazione ci sono stati narrati dallo stesso Caruso che abbiamo incontrato nel suo studio di Roma il 24 giugno 2014. Ci ha accolti per una lunga chiacchierata sugli anni, per certi aspetti eroici, che hanno segnato il suo rapporto con la CAVA.↵
  15. Si vedano 'Pareti in ceramica', redazionale, Domus n 468, novembre, 1969, pp. 37-38. Prima ancora le sue ricerche condotte con la CAVA, erano state pubblicate sulla rivista Forma, n.15 del 1967. Successivamente, nel 1971, Domus dedica alle ricerche di Caruso un ulteriore articolo: *Strutture modulari e un paravento*, redazionale, Domus n 494, gennaio, 1971, pp. 54-56.↵
  16. Le parole di Dorfles sono comprese in un catalogo commerciale della Marazzi, del 1973, stampato in occasione della presentazione del primo elemento modulare destinato all'architettura. E' stato poi rieditato a cura di Nino Caruso nel 2011 come singolo foglio informativo, frontetero.↵
  17. "L'impiego d'una struttura modulare nella realizzazione di opere architettoniche e plastiche non è limitata ai nostri giorni. Già gli antichi fregi greci e precolombiani o egizi, erano spesso basati sulle ripetizioni costanti d'uno stesso pattern formale - d'uno stesso modulo [...] Questa mi sembra una delle caratteristiche più tipiche dell'opera di Caruso: quello che lo distingue da quanti altri - ceramisti, scultori, architetti - si sono valse di metodi analoghi per dar vita alle loro progettazioni. Ed è questo che permette e giustifica la possibilità da parte di Caruso di intervenire in opere architettoniche sin dalla loro progettazione, costruendo, a seconda dei casi, vaste pareti divisorie, rivestimenti murali, transenne e balaustre, e persino (con alcuni dei suoi materiali ceramici appositamente 'armati') muri autoportanti. Non solo, ma di realizzare altresì opere autonome, autosufficienti nel settore della ceramica e della vera e propria scultura", Dorfles, G. (1973).↵
  18. Il *Concorso di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento* vide la partecipazione di 127 autori italiani e stranieri per complessive 472 proposte. Tre furono i progetti vincitori e undici quelli segnalati. Al conseguente convegno, primo al mondo del settore, parteciparono esponenti di rilievo del panorama culturale e tecnico riferito alla produzione ceramica e al suo profilo rapporto con l'architettura e il design. Cfr. *Atti del seminario: 1° concorso internazionale di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento in maiolica, Industria ceramica CAVA, Cava de' Tirreni (SA)*. Roma: Stampa eliograf.↵
  19. L'azienda tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta partecipò alla 46° e 47° fiera di Milano, al SAIE di Bologna, e al Batimat a Parigi, ottenendo numerosi premi e riconoscimenti. Cfr. De Ciccio, P & Longobardi, M. (2008).↵

---

**AIS/DESIGN JOURNAL**  
**STORIA E RICERCHE**  
VOL. 2 / N. 4  
NOVEMBRE 2014

**ITALIAN MATERIAL DESIGN:**  
**IMPARANDO DALLA STORIA**

**ISSN**  
2281-7603

---