



# Superfici narrative

La materia ceramica tra arte e produzione industriale

testo di/text by Martina Carandente

## Narrative surfaces. Ceramics between art and industrial production

### Introduction: Decoration > Functional cladding

Often associated with the concept of copiousness and used in common parlance as a synonym for ornamentation or decoration, decoration has long been considered an excess of frivolity and superficiality. A "demon" to be tamed (Gombrich, 1984, p. 432) in the "chaos" of design, a "crime" (Loos, 1972, p. 217), as a mere addition of "aestheticism" to the existing. In 1908, Adolf Loos wrote *Ornament and Crime*, a sometimes misleading essay of a provocative and prohibitionist nature, in which he launched a battle against ornamentation, apparently condemning any form of "embellishment" or additional embellishment. However, as he clearly explains in *The Principle of Cladding* [1], rather than declaring himself opposed to the idea of decoration per se, he criticises its abuse, contesting those actions aimed at "masking" the architectural envelope. Loos takes a stand against "disguise" and pretence – understood as the result of a subsequent aesthetic process that disregards the architectural envelope in terms of composition – and instead supports those operations aimed at "revealing" the structural composition and reinterpreting the built environment: "We must work in such a way as to exclude any possible confusion between the material being covered and the covering itself" (Loos, 1972,

### Introduzione: Decorazione > Rivestimento funzionale

Associata spesso al concetto di copiosità, utilizzata in gergo comune come sinonimo di ornamento, la decorazione è stata reputata per lungo tempo un eccesso di frivolezza e superficialità. Un «demon» da addomesticare (Gombrich, 1984, p. 432) nel "caos" progettuale, un «delitto» (Loos, 1972, p. 217), in quanto mera addizione di "estetività" all'esistente. Nel 1908 Adolf Loos scrive *Ornamento e delitto*, un saggio talvolta fuorviante, di natura provocatoria e proibizionista, in cui lancia una battaglia contro l'ornamento, condannando apparentemente qualsiasi forma di "abbellimento" o vezzo aggiuntivo. Eppure, come ben chiarisce ne Il principio del rivestimento [1], piuttosto che dichiararsi contrario all'idea di decoro in sé, egli ne critica l'abuso, contestando quelle azioni volte a "mascherare" l'involucro architettonico. Loos si schiera, infatti, contro il "travestimento", contro la finzione, – inteso come frutto di un successivo processo estetico che prescinde compositivamente dall'involucro architettonico – sostenendo, bensì, quelle operazioni volte a "rivelare" la composizione strutturale e risignificare l'ambiente costruito: «Bisogna operare in modo da escludere ogni possibile confusione tra materiale rivestito e rivestimento» (Loos, 1972, p. 80). Emerge, pertanto, una particolare attenzione alla "preziosità" materica, in quanto principio alla base di un fenomeno decorativo che pare acquisire e tramandare nuovi valori e significati, distaccandosi dal primordiale concetto di ornamento perpetuato in epoche passate: non aggiunta superflua o secondaria, ma superficie evocativa «trattata in termini materici: una pelle, quindi, assolutamente semplice» (Loos, 1972, p. XXV) [2]. Un rivestimento che coincide con il materiale stesso, dunque, in grado di evocarne e esaltarne i caratteri comunicativi e espressivi; una decorazione "funzionale", che concorre alla definizione dei sensi dell'abitare in quanto fattore costitutivo e parte integrante dell'intero processo progettuale. Una "pelle" decorata in grado «fare spazio» (Heiddeger, 2008). Henri Focillon (2002) in *Vita delle forme - Elogio alla mano* definisce la decorazione come «il primo alfabeto umano alle prese con lo spazio» (Focillon, 2002, p. 40) esaltando la valenza evocativa di una "pratica" le cui regole risultano perfettamente idonee a stabilire, scandire e valorizzare precisi ordini e apparati spaziali. Essa appare come un'incisiva attrezzatura architettonica, che, come "patina" – dall'interno verso l'esterno – si disvela in tutta la sua plasticità, connettendo ambiti e segmentando ambienti. È in questa logica, pertanto, che la decorazione, da "semplice" unità estetica diviene superficie espressiva di rivestimento: un «segno architettonico» (Ottolini, 1996, p. 23), in quanto «elemento materiale» e componente essenziale del «processo costitutivo che porta all'opera finale» (Ottolini, 1996, p. 56). Divisorio e connettore allo stesso tempo, allora, il rivestimento – materico – emerge come filtro poroso tra corpo e ambiente, diaframma sensibile e materia espressiva fondante della caratterizzazione



a sinistra/on the left: Alfonso Femia Atelier(s). Les Docks di Marsiglia. Marsiglia, Francia. 2009-2016. Corte 'B'. Ispirata al paesaggio verde / Alfonso Femia Atelier(s). Les Docks de Marseille. Marseille, France. 2009-2016. Cour 'B'. Inspired by the green landscape.

spaziale, in grado di attivare narrazioni percettive e partecipative. I margini architettonici – “rivestiti” – emergono, dunque, come rappresentazione delle necessità dell’uomo, sintetizzando la loro incisiva natura attraverso la descrizione dei valori attribuiti allo spazio e delle connessioni che esso instaura con l’individuo. «L’essere che ha trovato riparo sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio nella più interminabile delle dialettiche» (Bachelard, 1996, p. 33), scrive Gaston Bachelard (1996) ne *La poetica dello spazio*, rivelando il carattere eloquente delle superfici, come espedienti compositivi attivi e partecipativi. Si tratta, dunque, di evidenziare la capacità evocativa dei margini “superficiali” (Arnheim, 1977) dell’architettura, che, in quanto matrici spaziali e distributive, animano l’interno coinvolgendo e stimolando sensorialmente il fruitore, proprio attraverso la materia “decorativa”: superficie attiva e dinamica, espediente sensibile capace di entrare in contatto con la dimensione corporea e, al contempo, psicologica dell’uomo. Non elemento estetico secondario ma, piuttosto, fattore complementare in grado di contribuire alla narrazione dello spazio totale, esaltando le capacità partecipative della materia stessa: veicolo comunicativo e punto nodale della relazione empatica che essa instaura tra soggetto e oggetto (Lipps, 2002), spazio vitale di relazione.

### Superfici > diaframmi spaziali

Nella definizione dello spazio, la decorazione – funzionale – si manifesta, pertanto, come «sottolineatura espressiva della forma» (Ottolini, 1996, p. 55), che può limitarsi a un “trattamento superficiale” delle caratteristiche materiche o palesarsi come “un’aggiunta”, seppur mai autonoma o superflua. Non si tratta di sovrascritture prive di significato, dunque, ma di nuovi “accenti” che, riflettendo o ri-scrivendo quella primitiva “nudità” strutturale – evocando o celando, pertanto, un’antica decorazione tettonica – si dichiarano come nuove “pelli” in grado di definire lo spazio, “ricoprendolo”. Il decoro coincide così proprio con l’essenza materica, talvolta valorizzata, talaltra re-interpretata al fine di esaltarne i caratteri spaziali. È in questa logica, che la materia ceramica, da semplice espediente decorativo – spesso svilito, snaturato e privato della sua purezza – emerge come materia viva e “vibrante”: un rivestimento «incorruttibile» (Ponti, 1957, p. 248), materia poetica (Ponti, 1957), in grado di instaurare nuovi linguaggi spaziali narrativi. Trattato nel corso del tempo come mero prodotto seriale, sottoposto spesso a falsificazioni e “travestimenti”, il materiale ceramico pare gradualmente re-integrare la propria natura, traducendo e valorizzando la propria essenza materica attraverso la dimensione spaziale. Da singola unità decorativa, esso muta ed emerge come univoca superficie di rivestimento: margine sensibile e matrice distributiva che, palesando e sottolineando quella sua “nudità”, sintetizza una nuova valenza decorativa insita nella sua stessa essenza materica. Così, come pietra, la ceramica “struttura” lo spazio, “vestendolo”, mediante sequenze ritmiche di ambiti armonici. Attraverso di essa, l’interno si fa portatore di una precisa artisticità definita da una successione di spettacolari configurazioni spaziali, capaci di attivare molteplici possibilità percettive: una sovrapposizione sistematica di esperienze plastiche e sensoriali, scandite da un processo progettuale in grado di sollecitare la dimensione affettiva e inconscia dell’uomo, coinvolgendo domini visivi, “aptici” e psicologici, modificando sensibilmente la percezione del luogo (Holl, Pallasmaa, Perez-Gomez, 2007). Una partecipazione emotiva allo spazio attraverso l’arte, dunque, basata su una trasmissione emozionale dei sensi dell’abitare.

«Quando la ceramica gioca con lo spazio, quando costituisce la narrativa di un progetto, non può essere considerata una [mera] decorazione. [...] la ceramica modifica lo spazio, gioca con luce. È una materia che ha un’evidente dimensione architettonica perché interferisce con la nostra percezione di un luogo». (Femia, 2024, p. 186).

Essa, infatti, non è mai “semplice” superficie, ma materia eloquente e comunicativa in grado di evolversi e adattarsi alle sfide dell’abitare contemporaneo. (Femia, 2024). Una decorazione essenziale ed efficace, dunque, in equilibrio tra la dimensione artistica e tecnica; un ritorno dell’arte nello spazio costruito, non in quanto addizione accessoria, autonoma, scollata dall’intero apparato costitutivo, ma necessaria, poiché inglobata, incastrata in un rapporto di reciproca relazione (Kant, 1997) – piuttosto che di dipendenza – con le forme dello spazio che essa stessa genera e proietta. In questo modo, il materiale ri-conquista la sua “dignità d’arte” (Ponti, 1941, n. 10), spesso dimenticata o trascurata, espressa proprio attraverso il riconoscimento delle sue capacità narrative, empatiche e partecipative, tradotte attraverso la definizione spaziale. Pertanto, manifestandosi come rivestimento funzionale, da materia decorativa emerge come protagonista attiva del percorso compositivo: elemento progettuale in grado di anticipare la dimensione costruttiva, donando senso e ritmo allo spazio. Re-integrare la sua artisticità nell’intero processo, significa ri-abilitarne il valore decorativo, ripristinandone un’artigianalità perduta, valutando e bilanciando sia proprietà tecniche

p. 80). Therefore, particular attention is paid to the "preciousness" of the material, as the principle underlying a decorative phenomenon that seems to acquire and pass on new values and meanings, distancing itself from the primordial concept of ornament perpetuated in past eras: not a superfluous or secondary addition, but an evocative surface "treated in material terms: a skin, therefore, that is absolutely simple" (Loos, 1972, p. XXV) [2]. A covering that coincides with the material itself, therefore, capable of evoking and enhancing its communicative and expressive characteristics; a "functional" decoration that contributes to the definition of the senses of living as a constitutive factor and an integral part of the entire design process. A decorated "skin" capable of "making space" (Heidegger, 2008). Henri Focillon (2002) in *Vita delle forme - Elogio alla mano* (Life of Forms - In Praise of the Hand) defines decoration as "the first human alphabet grappling with space" (Focillon, 2002, p. 40), extolling the evocative value of a "practice" whose rules are perfectly suited to establishing, marking and enhancing precise spatial orders and structures. It appears as an incisive architectural tool which, like a "patina" – from the inside out – reveals itself in all its plasticity, connecting areas and segmenting environments. It is in this logic, therefore, that decoration, from a "simple" aesthetic unit, becomes an expressive surface covering: an "architectural sign" (Ottolini, 1996, p. 23), as a "material element" and essential component of the "constitutive process

sotto/below: Alfonso Femia Atelier(s). Les Docks di Marsiglia. Marsiglia, Francia. 2009-2016. Corte 'A', ispirata ai colori del Mediterraneo / Alfonso Femia Atelier(s). Les Docks de Marseille. Marseille, France. 2009-2016. Court 'A', inspired by the colours of the Mediterranean



che peculiarità estetiche, comunicative. Alfonso Femia (2024) nel suo recente testo “L’intelligenza della ceramica. Alfonso Femia Architectures”, racconta – appunto – di una materia intelligente, “emozionale”, vivace e “colorata”, e allo stesso tempo “plastica”, abile e ingegnosa. Esplorando la sottesa ed essenziale relazione che persiste tra la dimensione artistica e quella industriale, l’architetto solleva la necessità di ri-assegnare un certo “diritto” al materiale nobilitando l’architettura attraverso di esso, mediante le sue potenzialità sensoriali e spaziali: una rilettura materica, dunque, che intende re-introdurre la dimensione artistica nell’architettura proprio a partire dal suo processo compositivo, in modo tale che essa non dipenda da un elemento aggiunto a-posteriori, ma che piuttosto emerga come memoria materica simbolica.

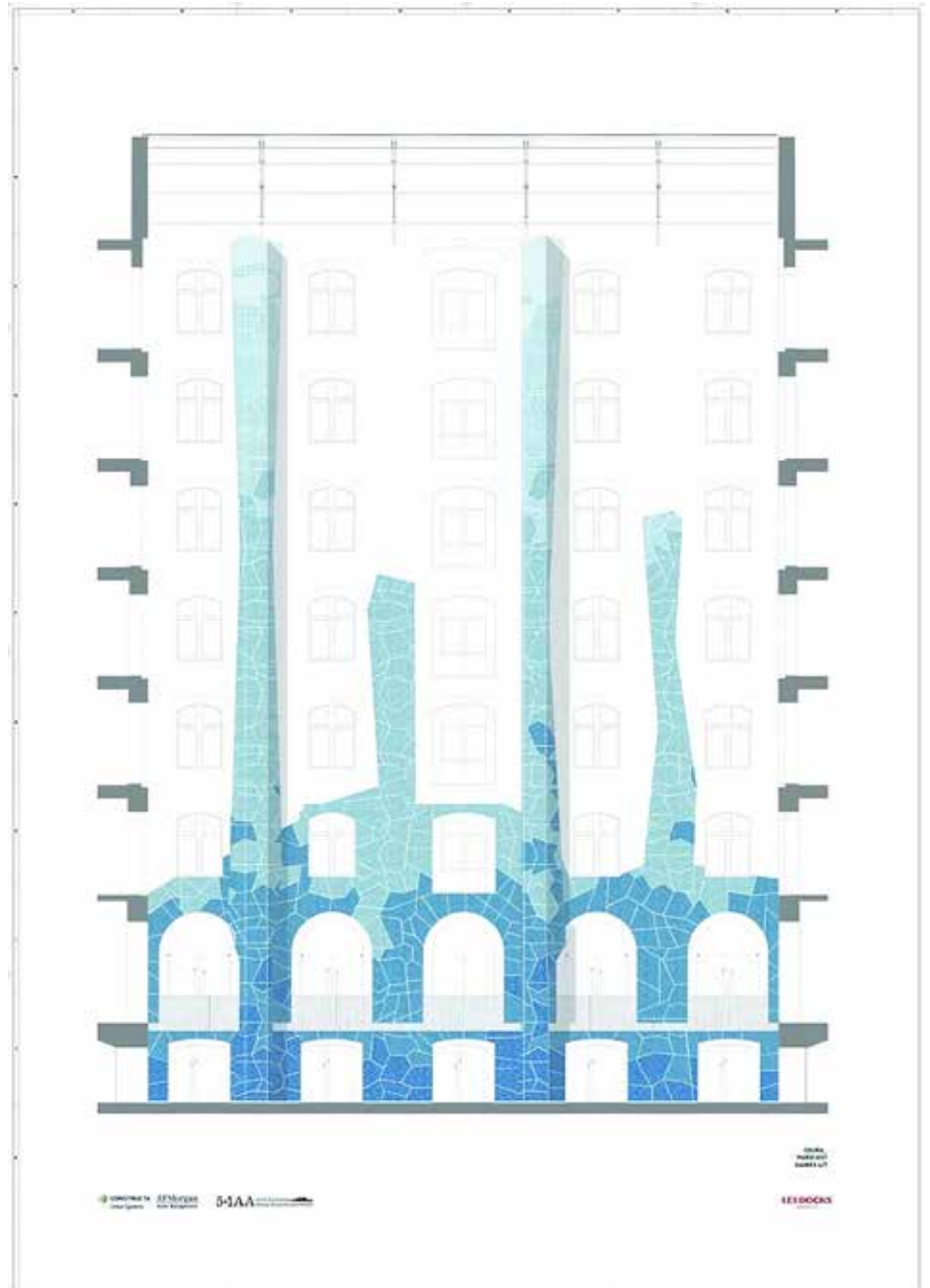
#### Arte > Industria. Casi studio

Nel panorama contemporaneo si distinguono numerosi esempi progettuali e casi emblematici in cui il rivestimento ceramico si impone delineandosi come nuova “pelle” spaziale e funzionale. Emergono strati di una materia “attiva” e partecipe, la cui essenza viene preservata e ri-attivata proprio attraverso l’industrializzazione del processo compositivo, in grado di garantirne una “pura” e incisiva applicazione: prodotti “sartoriali” (Simmel, 1967), specifici, parte integrante della composizione totale poiché perfettamente aderenti al corpo architettonico. Il lavoro portato avanti dallo studio Atelier(s) Alfonso Femia [3], esplora tale connessione approfondendo la densa e necessaria relazione tra artigianalità e dimensione industriale utilizzando e interpretando il materiale ceramico come espediente costitutivo, e, soprattutto, come nuovo ordine semantico in grado di comprendere e «comporre gli spazi dell’abitare il mondo» (Femia, 2024, p. 10) [4]. Mediante piastrelle lavorate artigianalmente, lo Studio riveste facciate urbane, riempie le corti degli edifici donando loro nuovi significati, o valorizzandone e ripristinandone di precedenti, ottenendo membrane in bilico tra tradizione artistica e innovazione in grado di restituire ritmo e forma all’architettura. Valorizzando le capacità cromatiche del materiale, giocando con la luce e con le sfumature che esso riflette e proietta, Alfonso Femia ri-scrive un racconto urbano servendosi di una materia narrativa “sensibile”: sostanza intrinseca del costruito, «arte, insieme artigianalità e prodotto industriale». (Femia, 2024, p.105). In particolare, il progetto *Les Docks di Marsiglia* (Marsiglia, Francia, 2009-2016) sintetizza tali intenzioni progettuali trattando la materia ceramica come fattore costruttivo poetico, donando nuovi valori e significati alla pietra preesistente, materia costitutiva originale. Nella corte “blu” del complesso, il rapporto con essa è immersivo: la ceramica diviene un mezzo per instaurare una profonda relazione tra lo spazio intimo delle quattro corti, l’edificio e la pietra, evocandone e re-interpretandone la dimensione monumentale e il carattere vivace. Attraverso tale connessione l’armonia poetica dello spazio si disvela e prende forma proprio mediante il rivestimento ceramico, che nella sequenza delle singole piastrelle – come ciottoli di pietra colorata – iscrive le logge della corte, “vestendole”, ri-donando loro la vita. Così, celebrando la struttura compositiva originaria, la ceramica diviene memoria della precedente vocazione del luogo, attivando profonde percezioni sinestetiche (Ancona, 1976), tattili, visive, cromatiche in grado di comunicare nuovi sensi e significati spaziali, progettando attraverso la materia. Il “nuovo” ambiente appare “infestato”, invasivo, ma allo stesso tempo valorizzato da una superficie attiva, emozionale, resa tale mediante l’ausilio di mosaici comunicativi capaci di evocare la dimensione estetica e tecnica del materiale. Ogni frammento è lavorato singolarmente, prodotto artigianalmente [5], e ricomposto, fissato ad una sottostruttura di metallo come sostegno, per assumere forma e funzione nell’insieme, nella totalità di un decoro che acquisisce valore e significato proprio nella composizione: da “oggetto” – unità – ad “artefatto” – superficie –, come nuovo involucro narrativo. In questo modo, la dimensione estetica, artistica e artigianale della materia, risulta preservata e valorizzata poiché trattenuta come “traccia” viva dell’essenza stessa del materiale: una “memoria” tramandata e conservata, che ritrova valore, paradossalmente, proprio nella sua applicazione, nella totalità. Emerge, dunque, un nuovo equilibrio, tra tradizione e innovazione, tra prodotto artistico e tecnica industriale: una combinazione che delinea una pratica ibrida, in grado di restituire “dignità” alla ceramica, conservandone allo stesso tempo specificità e caratteristiche. Una produzione che, lungi da svilirne l’essenza, dona ad essa una nuova valenza decorativa la quale si cela proprio nel formato, nell’accostamento delle “singole” parti in grado di tradursi in superfici partecipative. Un decoro che risiede nel materiale, dunque, nel suo processo di lavorazione, come memoria sensibile di un’artisticità tecnica ed emotiva. In un percorso che intende muoversi tra arte e tecnica, risulta, pertanto, fondamentale sottolineare l’apporto di aziende [6] del settore che nel cotesto attuale, attivamente indagano la materia ceramica nel rapporto tra estetica e funzionalità, restituendo prodotti “vivi”, sensibili, pregni delle loro capacità tecniche, spaziali ed espressive.

that leads to the final work" (Ottolini, 1996, p. 56). Both a divider and a connector, the material covering emerges as a porous filter between the body and the environment, a sensitive diaphragm and expressive material that characterises space, capable of activating perceptive and participatory narratives. Architectural margins – "clad" – thus emerge as a representation of human needs, synthesising their incisive nature through the description of the values attributed to space and the connections it establishes with the individual. "The being who has found shelter sensitises the limits of his own refuge in the most interminable of dialectics" (Bachelard, 1996, p. 33), writes Gaston Bachelard (1996) in *The Poetics of Space*, revealing the eloquent character of surfaces as active and participatory compositional devices. It is therefore a question of highlighting the evocative capacity of the "superficial" margins (Arnheim, 1977) of architecture, which, as spatial and distributive matrices, animate the interior by involving and stimulating the user's senses, precisely through "decorative" material: an active and dynamic surface, a sensitive device capable of coming into contact with the physical and, at the same time, psychological dimension of human beings. Not a secondary aesthetic element but, rather, a complementary factor capable of contributing to the narration of the total space, enhancing the participatory capabilities of the material itself: a communicative vehicle and nodal point of the empathic relationship it establishes between subject and object (Lipps, 2002), a vital space for relationships.

### Surfaces > spatial diaphragms

In the definition of space, decoration – functional – manifests itself, therefore, as an "expressive underlining of form" (Ottolini, 1996, p. 55), which can be limited to a "superficial treatment" of the material characteristics or manifest itself as an "addition", albeit never autonomous or superfluous. These are not meaningless overwritings, therefore, but new "accents" which, reflecting or rewriting that primitive structural "nakedness" – thus evoking or concealing an ancient tectonic decoration – declare themselves as new "skins" capable of defining space by "covering" it. The decoration thus coincides with the material essence, sometimes enhanced, sometimes reinterpreted in order to enhance its spatial characteristics. It is in this logic that ceramic material, from a simple decorative device – often debased, distorted and deprived of its purity – emerges as a living and "vibrant" material: an "incorruptible" covering (Ponti, 1957, p.



248), a poetic material (Ponti, 1957), capable of establishing new spatial narrative languages. Treated over time as a mere serial product, often subject to counterfeiting and "disguise", ceramic material seems to be gradually reintegrating its nature, translating and enhancing its material essence through the spatial dimension. From a single decorative unit, it changes and emerges as a unique covering surface: a sensitive margin and distributive matrix which, by revealing and emphasising its "nakedness", synthesises a new decorative value inherent in its very material essence. Thus, like stone, ceramics "struc-

ture" space, "dressing" it through rhythmic sequences of harmonious areas. Through it, the interior becomes the bearer of a precise artistry defined by a succession of spectacular spatial configurations, capable of activating multiple perceptual possibilities: a systematic overlapping of plastic and sensory experiences, marked by a design process capable of stimulating the affective and unconscious dimensions of human beings, involving visual, "haptic" and psychological domains, significantly modifying the perception of the place (Holl, Pallasmaa, Perez-Gomez, 2007). An emotional participation in space

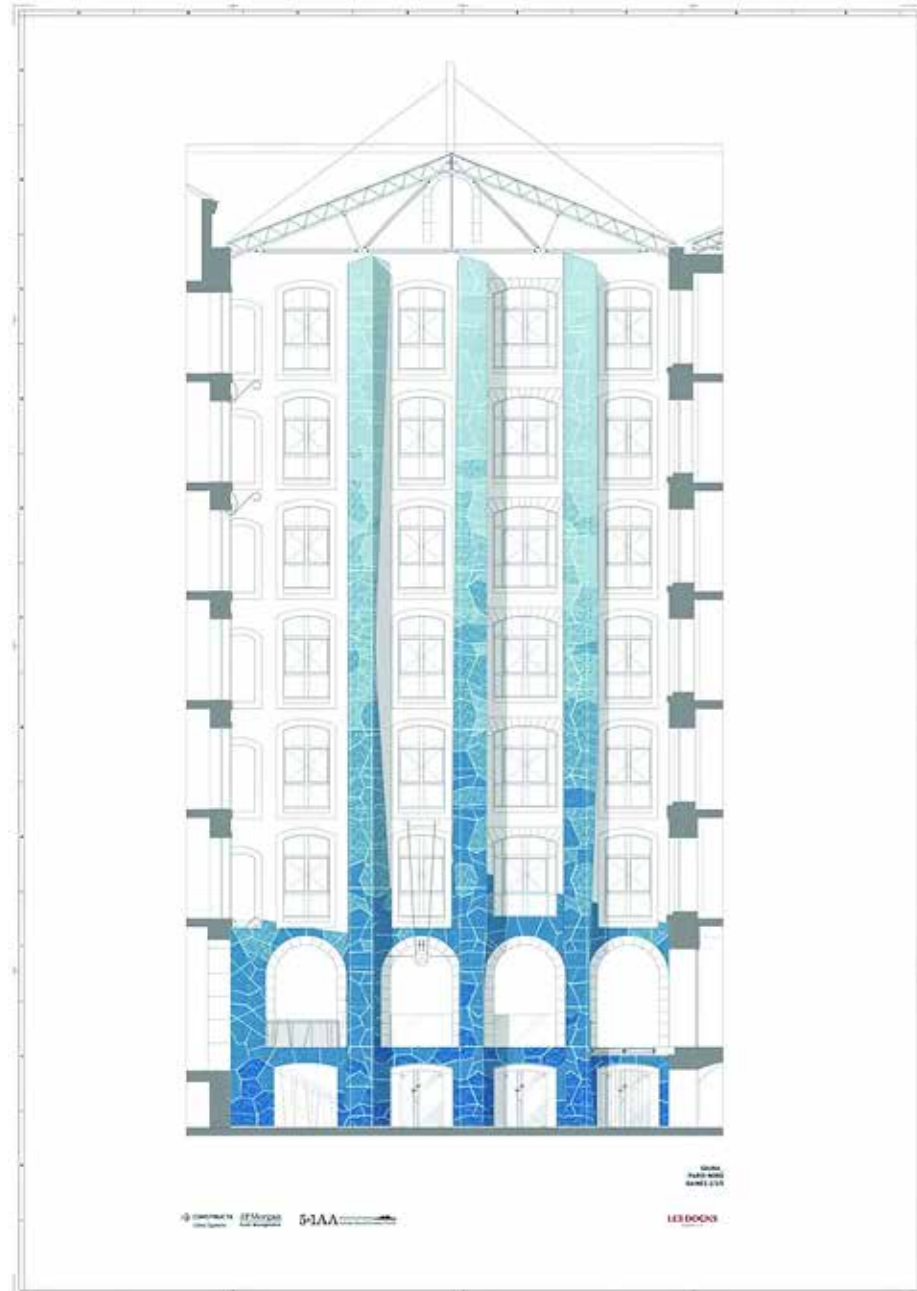
in queste pagine/on these pages: Alfonso Femia Atelier(s). Les Docks di Marsiglia. Marsiglia, Francia. 2009-2016. Corte 'A', Prospetto Est (a sinistra) e Prospetto Nord (a destra). Fonte: archivio Alfonso

Femia Atelier(s) / Alfonso Femia Atelier(s). Les Docks in Marseille. Marseille, France. 2009-2016. Court 'A', East Elevation (left) and North Elevation (right). Source: Alfonso Femia Atelier(s) archive

through art, therefore, is based on an emotional transmission of the senses of living.

«When ceramics play with space, when they constitute the narrative of a project, they cannot be considered [mere] decoration. [...] ceramics modify space; they play with light. It is a material that has an obvious architectural dimension because it interferes with our perception of a place». (Femia, 2024, p. 186).

In fact, it is never a "simple" surface, but an eloquent and communicative material capable of evolving and adapting to the challenges of contemporary living. (Femia, 2024). An essential and effective decoration, therefore, balancing the artistic and technical dimensions; a return of art to the built space, not as an accessory, autonomous addition, detached from the entire constituent apparatus, but necessary, because it is incorporated, embedded in a relationship of mutual interaction (Kant, 1997) – rather than dependence – with the forms of space that it itself generates and projects. In this way, the material regains its "dignity of art" (Ponti, 1941, no. 10), often forgotten or neglected, expressed precisely through the recognition of its narrative, empathic and participatory capacities, translated through spatial definition. Therefore, manifesting itself as a functional covering, it emerges from decorative material as an active protagonist of the compositional process: a design element capable of anticipating the constructive dimension, giving meaning and rhythm to space. Reintegrating its artistry into the entire process means re-enabling its decorative value, restoring its craftsmanship, and evaluating and balancing both its technical properties and its aesthetic and communicative peculiarities. Alfonso Femia (2024), in his recent text "L'intelligenza della ceramica. Alfonso Femia Architectures" (The intelligence of ceramics. Alfonso Femia Architectures), talks about an intelligent, "emotional", lively and "colourful" material that is at the same time "plastic", skilful and ingenious. Exploring the underlying and essential relationship that persists between the artistic and industrial dimensions, the architect raises the need to reassign a certain "right" to the material, ennobling architecture through it, by means of its sensory and spatial potential: a material reinterpretation, therefore, which aims to reintroduce the artistic dimension into architecture starting from its compositional process, so that it does not depend on an element added a posteriori, but rather emerges as a symbolic material memory.



#### Art > Industry. Case studies

In the contemporary landscape, there are numerous design examples and emblematic cases in which ceramic cladding stands out as a new spatial and functional 'skin'. Layers of an "active" and participatory material emerge, whose essence is preserved and reactivated through the industrialisation of the compositional process, capable of guaranteeing a "pure" and incisive application: "tailor-made" products (Simmel, 1967), specific and an integral part of the overall composition because they adhere perfectly to the architectural body. The work carried out by

the Atelier(s) Alfonso Femia studio [3] explores this connection by delving into the dense and necessary relationship between craftsmanship and the industrial dimension, using and interpreting ceramic material as a constitutive device and, above all, as a new semantic order capable of understanding and "composing the spaces of inhabiting the world" (Femia, 2024, p. 10) [4]. Using handcrafted tiles, the studio covers urban façades. It fills building courtyards, giving them new meanings or enhancing and restoring previous ones, creating membranes that balance artistic tradition and innovation, capable of restor-

a sinistra/on the left: Composizione di piastrelle prodotte dall'azienda CottoVietri srl (SA). Associazione di differenti processi di lavorazione / Composition of tiles produced by CottoVietri srl (SA). Combination of different manufacturing processes

a destra/on the right: Sala Francesco Clemente, Museo Madre (NA). Piastrelle prodotte dall'azienda CottoVietri srl (SA), su disegno dell'artista. Fonte: catalogo azienda / Sala Francesco Clemente, Madre Museum (NA). Tiles produced by CottoVietri srl (SA), based on the artist's design. Source: company catalogue



ing rhythm and form to architecture. Enhancing the chromatic capabilities of the material, playing with the light and the nuances it reflects and projects, Alfonso Femia rewrites an urban narrative using a "sensitive" narrative material: the intrinsic substance of the built environment, "art, craftsmanship and industrial product". (Femia, 2024, p.105). In particular, the Les Docks de Marseille project (Marseille, France, 2009-2016) summarises these design intentions by treating ceramic material as a poetic construction factor, endowing the pre-existing stone, its original constituent material, with new values and meanings. In the complex's "blue" courtyard, the relationship with it is immersive: ceramics become a means of establishing a profound relationship between the intimate space of the four courtyards, the building and the stone, evoking and reinterpreting its monumental dimension and lively character. Through this connection, the poetic harmony of the space is revealed. It takes shape precisely through the ceramic cladding, which, in the sequence of individual tiles – like coloured pebbles – inscribes the courtyard loggias, "dressing" them and giving them new life. Thus, celebrating the original compositional structure, the ceramics become a memory of the place's previous vocation, activating profound synesthetic (Ancona, 1976), tactile, visual, and chromatic perceptions capable of communicating new spatial meanings and senses, designing through matter. The "new" environment appears "haunted", invaded, but at the same time enhanced by an active, emotional surface, made so with the help of communicative mosaics capable of evoking the aesthetic and technical dimension of the material. Each

fragment is worked individually, handcrafted [5], and recomposed, fixed to a metal substructure as a support, to take on form and function as a whole, in the totality of a decoration that acquires value and meaning precisely in the composition: from "object" – unit – to "artifact" – surface –, as a new narrative envelope. In this way, the aesthetic, artistic and artisanal dimensions of the material are preserved and enhanced, as they are retained as a living "trace" of the material's very essence: a "memory" handed down and preserved, which paradoxically regains value precisely in its application, in its totality. A new balance emerges between tradition and innovation, between artistic product and industrial technique: a combination that outlines a hybrid practice, capable of restoring "dignity" to ceramics, while preserving its specificity and characteristics. A production that, far from debasing its essence, gives it a new decorative value which lies precisely in its format, in the combination of "individual" parts that can be translated into participatory surfaces. A decoration that resides in the material, therefore, in its manufacturing process, as a sensitive memory of technical and emotional artistry. In a journey that aims to move between art and technique, it is therefore essential to highlight the contribution of companies [6] in the sector, which, in the current context, actively investigate ceramic material in the relationship between aesthetics and functionality, producing "living", sensitive products, imbued with their technical, spatial and expressive capabilities. The Vietri-based company Cottovietri [7], located in Cava dei Tirreni (Salerno, NA), fully respects the "memory" of the material, seeking a perfect balance between artistic tradition and industrial innovation, and offers material combinations capable of creating communicative and dynamic surface coverings. Paying particular attention to the material's production process, and starting with the method of working with pure clay, the company produces innovative decorative motifs, the result of a fusion of traditional and contemporary influences. The typical stylistic features of Vietri are thus revisited, broken down, and reinterpreted to give life to new products that result from a combination of past eras and traditions: persistent material traces that regain meaning and value by declining new hybrid geometric matrices. The flooring project for the Francesco Clemente Room at the Madre Museum (NA) is emblematic, the result of the designer's artistic project and the company's production. A decoration that is composed in the format, in the combination of a hybrid design that finds its effective-



ness through the mediation of two components, vicarious and, at the same time, essential. Here, the ceramic material expands and defines the space; it is uprooted, composing and decomposing itself simultaneously, communicating its value and structural character. This is how new, "unique" patterns emerge: "decorated" edges, the result of a guided design whose "pattern is rooted in movement" (Gombrich, 1984, p. 172). Not a frivolous succession of additional or ornamental elements, but a "gradual complication" (Gombrich, 1984, p. 93), new signs that delimit and fill: a decoration that "becomes" a narrative surface, active and participatory, capable as a whole of systematising the space.

L'azienda vietrese Cottovietri [7], con sede a Cava dei Tirreni (Salerno, NA), nel pieno rispetto della "memoria" del materiale, ricercando cioè un perfetto equilibrio tra tradizione artistica e innovazione industriale, propone combinazioni materiche in grado di restituire superfici di rivestimento comunicative e dinamiche. Ponendo particolare attenzione al processo di produzione del materiale stesso, e partendo proprio dal metodo di lavorazione della pura argilla, l'azienda produce innovativi motivi decorativi, frutto della fusione tra le influenze tradizionali e i più recenti innesti culturali. I tipici stilemi vietresi sono così ripresi, scomposti e reinterpretati per dare vita a nuovi prodotti frutto della combinazione di epoche e tradizioni passate: tracce materiche persistenti, che ritrovano significato e valore declinando nuove matrici geometriche ibride. Risulta emblematico il progetto della pavimentazione per la Sala Francesco Clemente al Museo Madre (NA), risultato del progetto artistico del designer e della relativa produzione da parte dell'azienda. Un decoro che si compone nel formato, nell'accostamento di un disegno ibrido che trova efficacia attraverso la mediazione di due componenti, vicari e, al contempo, essenziali. Qui la materia ceramica si espande e definisce lo spazio; si sradica, componendosi e scomponendosi allo stesso tempo, comunicando la propria valenza e il proprio carattere strutturale. È così, dunque, che emergono nuovi pattern, "univoci": margini "decorati", frutto di una progettazione guidata il cui "disegno si radica nel movimento" (Gombrich, 1984, p. 172). Non una frivola successione di elementi, aggiuntivi o ornamentali, ma una "complicazione per gradi" (Gombrich, 1984, p. 93), nuovi segni che delimitano e riempiono: una decorazione che "si fa" superficie narrativa, attiva e partecipe, in grado nel suo insieme di sistemizzare lo spazio.

#### NOTE

Chi scrive esplora tale concetto nell'ambito della personale ricerca di Dottorato (Dottorato in Scienze Filosofiche, DiSu, UniNA, curriculum: Filosofia dell'Interio Architettonico, XL ciclo). La tesi in atto intende approfondire il presente assunto, indagando la materia ceramica e le sue potenzialità spaziali, nel rapporto tra tradizione e innovazione. / *The author explores this concept as part of his doctoral research (Doctorate in Philosophical Sciences, DiSu, UniNA, curriculum: Philosophy of Architectural Interiors, XL cycle). The thesis currently in progress aims to explore this assumption in greater depth, investigating ceramic materials and their spatial potential in the relationship between tradition and innovation.*

[1] In Loos, A. (1972) Parole nel vuoto. (S. Gessner, Trad.) Milano: Adelphi. (ed. or. 1913). / *In Loos, A. (1972) Words in the Void. (S. Gessner, Trans.) Milan: Adelphi. (Original edition 1913).*

[2] Il passo citato è tratto dalla prefazione di Joseph Rykwert al testo di Adolf Loos (1972), a p. XXV. / *The passage quoted is taken from Joseph Rykwert's preface to Adolf Loos's text (1972), on p. XXV.*

[3] L'autrice ha avuto l'occasione di confrontarsi con l'architetto Alfonso Femia circa tali tematiche, nel corso di un seminario laboratoriale - tenuto come relatrice - nell'ambito delle attività didattiche di dottorato programmate dalla prof.ssa Anna Donise, coordinatrice del corso. (Dottorato in Scienze Filosofiche, DiSu, UniNA, curriculum: Filosofia dell'Interio Architettonico, XL ciclo). / *The author had the opportunity to discuss these issues with architect Alfonso Femia during a workshop seminar she held as a speaker as part of the doctoral teaching activities planned by Prof. Anna Donise, course coordinator. (Doctorate in Philosophical Sciences, DiSu, UniNA, curriculum: Philosophy of Architectural Interiors, XL cycle).*

[4] Il passo citato è tratto dall'introduzione di Aldo Colonetti al testo di Alfonso Femia (2024), a p. 10. / *The passage quoted is taken from Aldo Colonetti's introduction to Alfonso Femia's text (2024), on p. 10.*

[5] Si evidenzia la collaborazione che l'Atelier detiene con il ceramista Danilo Trogu, artefice dell'innesto artistico e artigianale nell'architettura citata. / *We would like to highlight the collaboration between the Atelier and ceramist Danilo Trogu, the creator of the artistic and artisanal elements incorporated into the aforementioned architecture.*

[6] Si cita la collaborazione che l'Atelier(s) Alfonso Femia conduce con l'azienda ceramica Casalgrande Padana S.p.A, a cui si deve la produzione delle piastrelle ceramiche del progetto trattato. / *Mention is made of the collaboration between Atelier(s) Alfonso Femia and the ceramics manufacturer Casalgrande Padana S.p.A., which is responsible for producing the ceramic tiles used in the project in question.*

[7] Chi scrive collabora con l'azienda vietrese Cottovietri nell'ambito del personale progetto di ricerca di Dottorato. / *The author collaborates with the Vietri-based company Cottovietri as part of his personal doctoral research project.*

#### References

- Ancona, L. (1976). *Dinamica della percezione*. Mondadori.
- Arnheim, R. (1977). *The dynamics of architectural form*. University of California Press.
- Arnheim, R. (1994). *Arte e percezione visiva*. Feltrinelli.
- Bachelard, G. (2006). *La poetica dello spazio* (E. Catalano, Trans.). Dedalo. (Original work published 1957)
- Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*. Einaudi.
- Carboni, M. (2000). *L'ornamentale tra arte e decorazione*. Jaca Book.
- Casalini, F. (1998). *Pavimenti a Pompei. Il mondo e la cultura dell'abitare*. Banca di Monte Parma.
- Dellapiana, E. (2010). *Il design della ceramica in Italia, 1850–2000*. Electa.
- Fanelli, G., & Gargiani, R. (1994). *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*. Laterza.
- Femia, A. (2024). *L'intelligenza della ceramica*. Alfonso Femia Architectures. Marsilio Arte.
- Fikai, C. (1960). *I rivestimenti ceramici ed i loro rapporti con le esigenze dell'edilizia*. *La Ceramica*, (10), 50–53.
- Goethe, J. W. von. (2008). *La teoria dei colori* (R. Troncon, Ed.; introduzione di G. C. Argan). Il Saggiatore.
- Gombrich, E. H. (1984). *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (R. Pedio, Trans.). Einaudi. (Original work published 1979)
- Gregotti, V. (1990). *Editoriale. Rassegna*, (41).
- Heidegger, M. (2008). *L'arte e lo spazio* (G. Vattimo, Ed.). *Il Nuovo Melangolo*.
- Irace, F. (Ed.). (2019). *Atlante della ceramica italiana. Superfici per l'architettura e lo spazio urbano dal 1945 al 2018*. Gli Ori.
- Itten, J. (1982). *Arte del colore: esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte*. Il Saggiatore.
- Jones, O. (1989). *The grammar of ornament*. Pub Marketing Service. (Original work published 1856)
- Kant, I. (1997). *Critica del giudizio*. Laterza. (Original work published 1790)
- La Pietra, U. (Ed.). (1988). *Gio Ponti: L'arte si innamora dell'industria*. Coliseum.
- Le Corbusier. (1972). *Arte decorativa e design*. Laterza.
- Loos, A. (1972). *Parole nel vuoto* (S. Gessner, Trans.). Adelphi. (Original work published 1913)
- Lipps, T. (1906). *Einfühlung und ästhetischer Genuss*. *Die Zukunft*, 54, 100–114.
- Lipps, T. (2002). *Empatia e godimento estetico*. In S. Besoli, M. Manetta, & R. Martinelli (Eds.), "Scienza pura della coscienza": l'ideale della psicologia in Theodor Lipps (pp. 63–84). *Discipline Filosofiche*, 12(2).
- Masiero, R., & Pigafetta, G. (1988). *L'arte senza muse*. CLUP.
- Masiero, R. (1990). *Elogio alla decorazione contro la superficialità*. *Rassegna*, (41), 15–25.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Fenomenologia della percezione* (A. Bonomi, Trans.). Bompiani. (Original work published 1945)
- Ottolini, G. (1996). *Forma e significato in architettura*. Laterza.
- Pagni, C. (2018). *L'ornamento non è più un delitto. Spunti di riflessione sulla decorazione contemporanea*. FrancoAngeli.
- Ponti, G. (1941). *Rivestimenti ceramici*. *Stile*, (10).
- Ponti, G. (1957). *Amate l'architettura*. Vitali e Ghianda.
- Rostagni, C. (2016). *Gio Ponti. Stile*. Electa.
- Rykwert, J. (1993). *L'architettura e le altre arti*. Jaca Book.
- Semper, G. (1992). *Lo stile nelle arti tecniche e tectoniche o estetica pratica* (M. P. Arena & G. Hach, Trans.). Laterza. (Original work published 1860)
- Simmel, G. (1967). *Il sistema della moda*. Einaudi.
- Sottsass, E. (1963/2002). *Le ceramiche delle tenebre*. In M. Carboni & B. Radice (Eds.), *Scritti 1946–2001* (pp. 127–132). Neri Pozza.
- Tusini, G. L. (2008). *La pelle dell'ornamento*. Bononia University Press.
- Wigley, M. (1990). *La contraddizione decorata*. *Ottagono. Rivista trimestrale di architettura, arredamento e industrial design*, (94), 36–55.
- Zanker, P. (1993). *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*. Einaudi.