



**2021**

**IL CAPITALE CULTURALE**

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

n. 23, 2021

ISSN 2039-2362 (online)

*Direttore / Editor in chief*

Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,  
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo  
Sciullo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator*

Giuseppe Capriotti

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator*

Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa  
Gigliozzi, Enrico Nicosia, Francesco Pirani,  
Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni  
culturali / Scientific Committee - Division of  
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,  
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,  
Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,  
Federico Valacchi, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee*

Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla  
Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia  
Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,  
Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio  
Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano  
Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan,  
Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella  
Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo  
Pongetti, Bernardino Quattrociochi, Margaret  
Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano

Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea  
Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

*e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher*

eum edizioni università di macerata, Corso  
della Repubblica 51 – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*

Roberta Salvucci

*Progetto grafico / Graphics*

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata WOS

Rivista riconosciuta SCOPUS

Rivista riconosciuta DOAJ

Rivista indicizzata CUNSTA

Rivista indicizzata SISMED

Inclusa in ERIH-PLUS



---

Saggi

# *Patrias artes renovare conatus:* riproduzione e applicazione industriale delle miniature cassinesi. Il caso di Oderisio Piscicelli Taeggi

Nicola Albergo\*

## *Abstract*

Tra il 1893 e il 1915, Oderisio Piscicelli Taeggi (1840-1917), monaco benedettino cassinese, commissionò alcuni paramenti e arredi liturgici per la basilica di S. Nicola di Bari, realizzati sulla base dei modelli decorativi riprodotti nella sua *Paleografia artistica di Montecassino*. Il contributo analizza l'ultima fase dell'attività di Piscicelli, evidenziando i punti in comune, le differenze e le peculiarità rispetto al dibattito europeo legato alla rivalutazione della miniatura e alle arti applicate all'industria.

Between 1893 and 1915, Oderisio Piscicelli Taeggi (1840-1917), a cassinese benedictine monk, commissioned some liturgical vestements and decor for the basilica of St. Nicholas in Bari, based upon the examples reproduced in his *Paleografia artistica di Montecassino*. The essay investigates the last period of Piscicelli's activity, highlighting common points, differences and peculiarities compared to the european debate about the revaluation of the illumination and the arts applied to industry.

\* Nicola Albergo, specializzato presso la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, via Santa Caterina da Siena 37, 80132, Napoli, e-mail: nicolaalbergo@hotmail.it.

Oderisio Piscicelli Taeggi<sup>1</sup>, monaco paleografo e artista, rappresenta senza dubbio una delle figure chiave della seconda metà dell'Ottocento, in quanto offre una preziosa testimonianza per comprendere come, e in quali termini, il dibattito europeo legato alla rivalutazione della miniatura e alle arti applicate all'industria fu recepito e assimilato in Italia meridionale<sup>2</sup>.

La prima fase della sua attività è legata alla riproduzione sistematica delle miniature conservate presso l'archivio dell'abbazia di Montecassino, culminata nella pubblicazione, tra il 1876 e il 1882, della *Paleografia artistica di Montecassino* e, nel 1887, delle *Miniature nei codici cassinesi*<sup>3</sup>. Se nella prima l'autore compie delle osservazioni tecniche sulle diverse tipologie di scritture contenute nei codici manoscritti cassinesi (Gotico corale, Longobardo-cassinese, Latino), con un taglio prevalentemente paleografico, con la seconda l'intento del Piscicelli è quello di porre le basi per una prima storia della miniatura intesa come ramo della storia dell'arte, nel tentativo di slegarla dal suo isolamento e connetterla al generale sviluppo storico delle "arti maggiori"<sup>4</sup>. A queste allega delle tavole a colori realizzate in cromolitografia, rivelando un interesse verso le tecniche di riproduzione a stampa comune in tutta Europa nella seconda metà dell'Ottocento (Fig. 1).

Fu a partire dagli anni '80 che gli interessi del Piscicelli verso il recupero del ruolo della tecnica e le arti applicate all'industria assunsero contorni sempre più definiti ed evidenti. Già nel 1866, infatti, egli era stato a Napoli presso la tipografia Richter per apprendere l'uso della cromolitografia, mentre nel 1871 si era fatto promotore del potenziamento della tipografia cassinese con l'acquisto della prima macchina cromolitografica. A sancire il nuovo corso, tuttavia, fu la nascita della Società della Miniatura a Napoli nel 1883. Nonostante gli impegni annunciati dal conte Pompeo Carafa di Noja, promotore dell'iniziativa, la Società fu piuttosto lontana dal porsi come obiettivo quello di avviare uno studio sistematico della miniatura, rivolgendo piuttosto lo sguardo al di fuori dei confini nazionali e inserendosi nel dibattito sulla necessità di creare una salda alleanza tra arte e industria<sup>5</sup>. Da questo punto di vista la Società si inseriva in un contesto internazionale complesso e ben definito, all'interno del quale la miniatura veniva ad assumere, sulla spinta delle innovazioni dell'industria dell'editoria, una funzione prettamente pratica ed educativa, oltre che scientifica<sup>6</sup>. L'esempio più emblematico è rappresentato dal South Kensington Museum, che dal 1863 iniziò a raccogliere nelle sue collezioni riproduzioni di ogni genere, tra

<sup>1</sup> Su Oderisio Piscicelli Taeggi cfr. Ciccodecorato 1915; Barone 1917; Fornari 1918. Per gli approfondimenti critici cfr. Perriccioli Saggese 2008, 2011 e 2018.

<sup>2</sup> Per l'evoluzione del dibattito critico legato alle arti applicate in Europa cfr. Bologna 2009.

<sup>3</sup> Piscicelli Taeggi 1876, 1877, 1882 e 1887.

<sup>4</sup> «Queste poche miniature che diamo tratte dai codici di Montecassino, non sono la storia dell'arte, ma solo i primi e i più modesti segni dei documenti che dovranno dare il fondamento alla storia dell'arte»: Piscicelli 1887, s.p.

<sup>5</sup> Perriccioli Saggese 2008, p. 437.

<sup>6</sup> Sull'evoluzione delle tecniche grafiche cfr. Spalletti 1979; Mazzocca 1981.

cui quelle di miniature, da destinare al miglioramento delle industrie e delle arti cosiddette “utili”. Tra le collezioni si segnala una raccolta, realizzata nel 1865 e mai pubblicata, di circa 95 pagine di facsimili di codici miniati di età medievale composta da Henry Shaw e intitolata *Chose Leaves from Rare Illuminated Manuscripts*<sup>7</sup>. A questa si aggiunge una lunga serie di pubblicazioni, perlopiù inglesi, corredate da riproduzioni in cromolitografia apparse tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento: ne costituiscono un esempio l'*Illuminated Ornaments selected* di Henry Shaw, del 1833; la *Palaeographia Sacra Pictoria* di John Obadiah Westwood, del 1843-1845; *Illuminated Books of the Middle Ages* di Noel Humphreys, apparsa nel 1844; *The Grammar of Ornament* di Owen Jones, del 1856; *The Art of Illuminating* di Digby Wyatt del 1860. E se si considera che buona parte di questi furono tra i più stretti collaboratori di Henry Cole, direttore del «Journal of Design and Manufactures» (1849-1852) nonché promotore della grande Esposizione internazionale del 1851 e del concetto di “Art Manufactures”<sup>8</sup>, ben si comprendono allora i presupposti sui quali si realizzò la rivalutazione della miniatura nella seconda metà dell'Ottocento. Così, anche in Italia meridionale la miniatura finì con l'intercettare il dibattito sulle arti applicate alle industrie, e la stessa Società, il cui proposito era quello di incentivare la riproduzione dei codici miniati, poté contare sull'ampia letteratura d'oltremarina. Persino il Piscicelli, che della Società era membro fondatore, dovette essere venuto a conoscenza delle pubblicazioni inglesi sulla miniatura. Per quello che ci è dato sapere, la sua attività all'interno della Società e i rapporti con gli altri membri, tra cui Gaetano Filangieri, potrebbe aver semplicemente potenziato i suoi contatti con la cultura britannica. Non va dimenticato, infatti, che al tempo del suo ingresso a Montecassino, avvenuto nel 1859, l'abbazia poteva vantare una buona relazione con il Regno Unito, forte dell'amicizia dell'abate Luigi Tosti con il primo ministro inglese, William Gladstone<sup>9</sup>. È assai verosimile, dunque, che il Piscicelli trovasse in questa fitta rete di rapporti gli stimoli giusti per la messa in opera di alcune iniziative, a cominciare dalla sua partecipazione all'Esposizione Generale italiana di Torino del 1884. Qui il Piscicelli presentò *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali*, nella quale sono raccolte sessanta tavole di motivi ornamentali tratti dai codici di scrittura longobardo-cassinese. L'opera fu premiata con la medaglia d'oro e giudicata dalla giuria «opera commendevolissima per la ben intesa collezione di elementi d'incontestabile valore artistico, e pel buon carattere della composizione di svariati esemplari di pratica applicazione»<sup>10</sup>.

A questa Piscicelli allegò un opuscolo, la cui introduzione è affidata ad un'espressione latina, «*Patrias artes renovare conatus*», che ben sintetizza

<sup>7</sup> McLean 1963, p. 50.

<sup>8</sup> Selvafolta 1996.

<sup>9</sup> De Paolis 2016, pp. 268-269.

<sup>10</sup> *Catalogo ufficiale* 1884, p. 29.

tutta l'attività dell'autore<sup>11</sup>. In esso si ritrovano molti degli elementi che hanno caratterizzato il dibattito critico europeo tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento. La consapevolezza, innanzitutto, di poter fare dell'arte una preziosa risorsa per lo sviluppo delle industrie e della nazione; la necessità di affidarsi al passato, alle tradizioni e a ciò che meglio contraddistingue un paese, punto su cui Ralph N. Wornum, vicino alla figura di Cole e dei suoi collaboratori, aveva tanto insistito. L'originalità del Piscicelli sta proprio in questo, nel vedere cioè nella miniatura e nei motivi ornamentali contenuti nei codici manoscritti una fonte, a suo dire, ancora poco conosciuta e studiata, capace però di offrire forme utili a chi sapesse cercarle. Per questo motivo l'applicazione industriale costituisce, a suo modo, un strumento utile alla valorizzazione della miniatura. E sebbene egli indirizzasse i suoi modelli alle industrie senza distinzione di sorta, a farne uso furono in realtà uomini e donne accolti in strutture come il Ritiro di orfanelle dell'Ecce Homo e il Reale Albergo dei poveri di Napoli, nonché l'ospizio di Tata Giovanni a Roma e l'opera del lavoro delle donne a domicilio di Bari. Quanto tutto ciò fosse davvero voluto è difficile a dirsi; resta tuttavia, nelle convinzioni del Piscicelli, una critica alla realtà industriale italiana, che, per poter garantire la continuità della propria attività, si abbandonò ad una sterile imitazione dei prodotti stranieri, dando vita così a prodotti spesso difettosi<sup>12</sup>.

Ed è proprio questa necessità di sviluppare gli ornamenti dei codici miniati, non per una mera imitazione, quanto piuttosto per capirne i principi, inventare e rinnovare, secondo il gusto nazionale<sup>13</sup>, a rivelare un ulteriore punto in comune con il dibattito critico inglese, specialmente con coloro, come lo stesso Henry Cole e Owen Jones, che orientarono i propri sforzi verso la definizione dei principi fondamentali dell'ornamento. Mancano, infine, dei riferimenti espliciti verso quella che può essere definita senza alcun dubbio la questione centrale dell'intero dibattito: il rapporto, cioè, tra la componente funzionale e la componente ornamentale del prodotto e il ruolo della natura all'interno dell'intero processo ornamentale<sup>14</sup>. Basta tuttavia osservare i paramenti e gli arredi liturgici fatti realizzare, sulla base dei modelli forniti dallo stesso Piscicelli, per la basilica di S. Nicola di Bari per capire come, anche da questo punto di vista, egli fosse vicino alle teorie di Cole e soci.

Quattro anni dopo l'esposizione torinese, il Piscicelli darà alle stampe una seconda raccolta di modelli, destinati ai lavori di ricamo dei merletti. Si tratta di modelli che propongono motivi vegetali a palmette, a trifoglio e motivi geometrici, desunti dalle lettere capitali e dagli elementi ornamentali della

<sup>11</sup> Piscicelli Taeggi 1884.

<sup>12</sup> Piscicelli Taeggi 1888.

<sup>13</sup> «Due cose pertanto s'hanno a fare: considerare la grande utilità che si può trarre dallo studio degli ornamenti usati ne' Codici dagli Alluminatori; educare i giovani a intenderli, gustare, e sviluppare i tesori che vi son schiusi»: Piscicelli 1884, p. 11.

<sup>14</sup> Cfr. Bologna 2009, pp. 193-217.

gotico corale, appositamente lavorati a ricamo e riprodotti in fotografia (Fig. 2). Il primo tentativo di applicazione di questi modelli fu compiuto, ci informa il Piscicelli, dal Ricovero di orfanelle dell'Ecce Homo di Napoli<sup>15</sup>, premiate alla mostra sui tessuti e merletti tenutasi a Roma nel 1887. Nella vetrinetta n. 93 della sala M erano infatti esposti «otto campioni di merletti gotici, latini e longobardi, della fabbrica di merletti del R. Ritiro, disegni del P. Oderisio Piscicelli di Montecassino, e due ricami su disegno del 1600 della collezione Ongania di Venezia»<sup>16</sup>.

Le stesse orfanelle furono poi premiate con la medaglia d'oro all'Esposizione di Parigi<sup>17</sup>. Anche il Reale Albergo dei poveri di Napoli mise a frutto i disegni ricavati dalla *Paleografia artistica*, applicandoli nella lavorazione dei merletti, sotto la guida di suor Lucia Mongelli<sup>18</sup>. Nel 1910 il Piscicelli darà alle stampe una terza raccolta di modelli, anch'essi ricavati dalla gotico corale e proposti, questa volta, in forma schematica, cosicché chiunque «se ne possa servire con quella tecnica che gli offre la propria industria, riuscendo egualmente adatti per merletti, per ricami, per intarsi, per trafori, per lavori d'intaglio, di smalto, di cuoio e per altra qualsiasi applicazione industriale»<sup>19</sup>.

Rivolge questa nuova serie di motivi vegetali e geometrici alle scuole professionali, con la speranza di aver fatto «non solo un lavoro utile alle arti, ma di avere, con la varietà dei disegni, dimostrato ancora meglio quanto gran profitto potrebbe ritrarre l'ornamentazione industriale da uno studio amoroso delle miniature dei manoscritti»<sup>20</sup>.

Gli interessi verso le arti applicate, dunque, dovettero farsi sempre più evidenti a cavallo tra gli anni '70 e '80 dell'Ottocento, quando cioè il dibattito sulle arti applicate in Italia raggiunse il suo apice. Sono questi gli anni del principe Gaetano Filangieri e del Museo Artistico Industriale di Napoli, di cui fu promotore e presidente, istituito nel 1878 «al fine di concorrere all'istruzione di artisti ed artigiani e di promuovere l'operosità delle arti e delle industrie, nonché nobilitarne il gusto»<sup>21</sup>. Fu inoltre, assieme al Piscicelli e a Filippo Palizzi, membro del comitato promotore della Società della Miniatura, circostanza che favorì un ulteriore scambio di vedute sullo stato del dibattito attorno alle arti applicate, non solo in Italia, ma in tutta Europa, considerati i soggiorni dello stesso Filangieri in Francia e in Inghilterra. Non a caso, l'anno dopo la fondazione della Società, Piscicelli prese parte all'Esposizione torinese con *La Paleografia artistica*, dimostrando di aver fatto sue le idee del principe.

<sup>15</sup> Il riferimento corre alla chiesa dei SS. Bernardo e Margherita o dell'Ecce Homo a Porto, attualmente al Cerriglio. Cfr. Galante 1872, pp. 322-323.

<sup>16</sup> Erculei 1887, p. 153. Cfr. anche Ciccodecorato 1915, p. 62; Barone 1917, p. 10; Fornari 1918, p. 78.

<sup>17</sup> Piscicelli Taeggi 1910; Fornari 1918, p. 78.

<sup>18</sup> Piscicelli Taeggi 1910; Ciccodecorato 1915, p. 62.

<sup>19</sup> Piscicelli Taeggi 1910.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Barrella 1988, p. 75.

Con la nomina a Gran Priore della basilica di S. Nicola di Bari, nel 1893, si apre l'ultima, tormentata fase della vita del Piscicelli, ostacolata dalle aspre critiche di una parte della stampa locale, in particolare del «Gazzettino delle Puglie», che pubblicò articoli assai feroci sul – ritenuto – malgoverno del priore. Nonostante il clima poco favorevole, la sua permanenza nella città pugliese fu caratterizzata da alcune importanti iniziative. Attorno al 1910 ad esempio, anno in cui apparve la sua terza raccolta di modelli de *La Paleografia artistica*, ideò l'opera del lavoro delle donne a domicilio, progetto che, secondo il Ciccodecorato, servì a dare lavoro alle donne baresi in difficoltà, attraverso lo stanziamento di cinquemila lire destinate al Patronato di S. Nicola, mettendo a loro disposizione i suoi modelli in stile gotico corale per i lavori a merletto<sup>22</sup>. Da questi Giovanna Campisi trasse otto disegni, ridotti per i lavori a uncinetto (Figg. 2 e 3), pubblicati nel 1914 ne *Il pizzo barese*, nella speranza di «riuscire assai decoroso ed utile alle industrie nostre traducendo nel lavoro d'uncinetto gli splendidi disegni amorosamente studiati nei motivi artistici degli antichi alluminatori italiani»<sup>23</sup>.

Neppure i paramenti e gli arredi liturgici commissionati per la basilica di S. Nicola, anch'essi realizzati sulla base dei modelli decorativi della *Paleografia artistica*, furono risparmiati dagli aspri commenti, a dire il vero piuttosto approssimativi, del giornale:

Il Piscicelli supposto artista non è che un riproduttore di vecchi motivi che egli non rinnova, ma mescola con abilità alquanto discutibile. I candelieri e i candelabri per i critici d'arte sono una “porcheria”, com'ebbe a sentenziare un artista di valore. Frammenti disparatissimi riuniti per fare una cosa sola! Una follia e, insieme, un delitto contro la bellezza<sup>24</sup>.

Di contro giunsero in difesa le voci di coloro che, per mezzo di altri giornali come «Il Risveglio» di Bari e «Il Mattino» di Napoli, non fecero mancare il proprio sostegno al priore:

Voi avevate compreso che gran parte del Medio Evo risiede appunto ne' manoscritti e nelle miniature, su cui col declinare del secolo decimosesto era totalmente caduto l'oblio; e quei manoscritti e quelle miniature voleste rimettere alla luce, meritando premi in importanti esposizioni e mostre nazionali, lodi da' più rinomati artisti, attestato di ammirazione da insigni uomini di Stato. Ed anche qui, in mezzo a noi, non vi affermastе forse valente artista, quando, prendendo i motivi dai classici ornati della nostra Basilica, disegnaste quella Croce e quei candelabri, di cui con tanta munificenza le faceste dono, nonché quei preziosissimi arredi sacri che destano la meraviglia di quanti li osservano?<sup>25</sup>

Le opere in questione sono attualmente conservate nella basilica di S. Nicola e, in parte, nel Museo Nicolaiano di Bari, e furono pubblicate per la prima

<sup>22</sup> Ciccodecorato 1915, pp. 176-185.

<sup>23</sup> Campisi 1914, p. 226.

<sup>24</sup> *La R. Basilica* 1915, p. 298.

<sup>25</sup> Ivi, p. 229.

volta dal Ciccodecorato con fotografie in bianco e nero<sup>26</sup>. Si tratta di una croce d'altare, di cinque candelabri e sei candelieri, ancora oggi impiegati per l'espletamento delle funzioni liturgiche.

Collocata nella cappella delle reliquie, la croce d'altare (Fig. 4) ripropone il medesimo schema compositivo e iconografico della croce processionale realizzata in lamine d'argento dorato, lavorate a sbalzo e cesello dall'abruzzese Nicola da Guardiagrele nel 1451 per la basilica di S. Giovanni in Laterano a Roma, dove tuttora si trova. Al centro della composizione è collocata la *Crocefissione* con ai piedi il teschio di Abramo e, poco più in basso, la *Deposizione di Cristo*; nella parte superiore è rappresentato un pellicano, simbolo del sacrificio di Cristo, e la *Resurrezione*. All'estremità destra della croce è raffigurata la Vergine sorretta da una donna, mentre all'estremità opposta san Giovanni con due soldati. L'elemento di novità è rappresentato dalle quattro figure, simbolo delle anime consumate dal peccato, collocate nella parte inferiore dell'opera, e dalla colonna posta tra le due estremità, decorata con elementi vegetali a tralci, racemi e fiori ricavati dai motivi ornamentali delle capitali miniate in stile latino riprodotte nella *Paleografia artistica* (Fig. 1). Di derivazione romana sono, con ogni probabilità, anche i candelabri (Fig. 5), composti da una colonna tortile decorata con motivi vegetali e animali in stile latino e intervallata da un corpo centrale recante quattro medaglioni raffiguranti san Nicola e san Benedetto. All'estremità, infine, quattro figure leonine poste a sostegno dell'opera e l'iscrizione, su uno dei lati della base, che recita «*ABB. ODERISIUS*». Identici anche i candelieri (Fig. 6), realizzati seguendo uno schema decorativo del tutto simile a quello utilizzato per la croce d'altare e i candelabri. Entrambi i gruppi, ci informa il Ciccodecorato, furono realizzati da Giulio Galli, maestro nell'arte del cesello dell'ospizio di Tata Giovanni a Roma, fondato nel 1784 dal muratore Giovanni Borgi per accogliervi gli orfani abbandonati e avviarli all'esercizio di un'attività artigianale, tra cui la scultura e la cesellatura<sup>27</sup>. Dagli stessi laboratori doveva provenire anche la croce d'altare, che come si è detto riprende fedelmente i motivi decorativi in stile latino dei suddetti gruppi. Quanto alla loro datazione, sempre il Ciccodecorato ci informa che nell'aprile del 1905, in occasione della visita dell'imperatore Guglielmo II, della consorte Vittoria e dei principi Eitel, Adalberto e Oscar presso la basilica, il Piscicelli fece ornare l'altare maggiore con le opere da lui donate, consentendoci quindi di datarle tra la seconda metà degli anni '90 e i primissimi anni del Novecento. Proseguendo con gli arredi liturgici, al Piscicelli si deve anche la realizzazione delle nove lampade per il ciborio dell'altare maggiore in stile longobardo, l'incensiere con navicella e cucchiaino, nello stesso stile, e una lumiera circolare in stile antico, attualmente conservata nella cripta della basilica. Passando ai paramenti liturgici, databili entro il primo decennio del Novecento, si segnala

<sup>26</sup> Ciccodecorato 1915, pp. 154-175.

<sup>27</sup> Ivi, p. 169.

una tonacella del parato di raso in seta nera (Fig. 7), conservata ed esposta nel Museo Nicolaiano, i cui motivi decorativi rinviano senza alcun dubbio alle tavole di modelli in stile gotico corale pubblicate ne *La Paleografia artistica* del 1888 e del 1910 (Figg. 2, 8). Stesso discorso per un piviale di raso in seta nera con applicazioni di lama d'argento, anch'esso di manifattura locale. Sempre nel Museo Nicolaiano si conserva una pianeta con ricamo in oro e coralli (Fig. 9), con motivi vegetali esemplati su modello delle decorazioni contenute nei codici manoscritti in scrittura latina (Figg. 1, 10). A questo stile si ispirano anche un piviale e un cappuccio con ricamo in oro e coralli, una tonacella del parato, una stola e un manipolo del parato. La scelta di impiegare il corallo nella decorazione si inserisce all'interno della tradizione delle manifatture meridionali, attive a Napoli e, soprattutto, a Torre del Greco, dove nel 1878 nacque una Scuola per la lavorazione del corallo che, nove anni dopo, avrebbe aperto all'insegnamento delle arti decorative e industriali<sup>28</sup>. L'impiego di questa tecnica particolare ci conferma non solo gli interessi del Piscicelli verso la realtà industriale italiana, in particolar modo quella meridionale, ma ci fornisce anche alcune preziose indicazioni sulla manifattura attiva in Terra di Bari e sull'uso del corallo nel XX secolo. Ed è interessante sottolineare, a tal proposito, come alcune iniziative del Piscicelli, a partire dall'opera del lavoro delle donne a domicilio, si inseriscano in un quadro nazionale più ampio, con realtà spesso contemporanee a quella barese – ne è un esempio l'*Aemilia Ars*<sup>29</sup> – ugualmente improntate al miglioramento della produzione industriale del territorio.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Barone N. (1917), *Oderisio Piscicelli Taeggi. Commemorazione*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», XLVII, pp. 1-12.
- Barrella N. (1988), *Il Museo Filangieri*, Napoli: Guida.
- Basevi B. (2018), *All'origine di Aemilia Ars. Tracce per la ricostruzione del "Bando per 24 concorsi a premio" dedicato al miglioramento delle industrie artistiche emiliano-romagnole*, in *Camillo Boito Moderno*, a cura di S. Scarrocchia, vol. I, Milano-Udine: Mimesis, pp. 123-150.
- Bologna F. (2009), *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Napoli: artstudiopaparo.
- Campisi G. (1914), *Il pizzo barese*, Bari: Giuseppe Laterza e Figli.
- Catalogo ufficiale delle divisioni II e III. Didattica e Produzioni Scientifiche* (1884), Torino: Unione Tipografica Editrice.
- Ciccodecorato G. (1915), *L'uomo di Neemia*, Napoli: Giannini.

<sup>28</sup> Perriccioli Saggese 1989, p. 80.

<sup>29</sup> Basevi 2018, p. 126.

- De Paolis P. (2016), *Per una bibliografia di Don Luigi Tosti*, in *Sodalitas. Studi in memoria di don Faustino Avagliano*, a cura di M. Dell’Omo, F. Marazzi, F. Simonelli, C. Crova, vol. I, Montecassino: Pubblicazioni Cassinesi, pp. 255-279.
- Erculei R. (1887), *Tessuti e merletti. Esposizione del 1887: catalogo delle opere esposte con brevi cenni sull’arte tessile in Italia*, Roma: Stabilimento Giuseppe Civelli.
- Fornari G. (1918), *Un Monaco Paleografo e Artista. Nel I anniversario della morte di Mgr. Oderisio Piscicelli Taeggi*, «Archivi italiani», II, pp. 72-81.
- Galante G.A. (1872), *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli: Stamperia del Fibreno.
- La R. *Basilica di S. Nicola e il malgoverno dell’Abate Piscicelli Taeggi* (1915), Trani: Vecchi & C.
- Mazzocca F. (1981), *L’illustrazione romantica*, in *Storia dell’arte italiana. Situazioni momenti indagini. Grafica e immagine. Illustrazione, fotografia*, a cura di F. Zeri, vol. II, tomo II, Torino: Einaudi, pp. 323-417.
- McLean R. (1963), *Victorian book design and colour printing*, Londra: Faber & Faber.
- Perriccioli Saggese A. (1989), *La scuola del corallo e le manifatture locali*, in *L’Arte del corallo. Manifatture di Napoli e Torre del Greco fra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Putaturo Murano, A. Perriccioli Saggese, Napoli: Gaetano Macchiaroli, pp. 51-97.
- Perriccioli Saggese A. (2008), *I Capitoli per la promozione dell’arte della miniatura in Napoli e la “fortuna” della miniatura nella seconda metà dell’Ottocento*, in *Storie di artisti, storie di libri. L’editore che inseguiva la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma: Donzelli, pp. 431-439.
- Perriccioli Saggese A. (2011), *La Bibbia visigotica di Cava dei Tirreni, la sua copia ottocentesca e la riscoperta della miniatura a Napoli nel XIX secolo*, in *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali. La Badia di Cava e le sue dipendenze nel Mezzogiorno dei secoli XI-XII*, Atti del Convegno internazionale (Badia di Cava, 15-17 settembre 2011), a cura di M. Galante, G. Vitolo, G. Zanichelli, Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, pp. 329-338.
- Perriccioli Saggese A. (2018), *Oderisio Piscicelli Taeggi e la Paleografia artistica di Montecassino. A margine della rivalutazione della storia della miniatura in Italia nella seconda metà dell’Ottocento*, «Il capitale culturale», 17, pp. 191-204.
- Piscicelli Taeggi O. (1876), *La Paleografia artistica di Montecassino. Gotico-corale*, Montecassino: Litografia di Montecassino.
- Piscicelli Taeggi O. (1877), *La Paleografia artistica di Montecassino. Longobardo-cassinese*, Montecassino: Litografia di Montecassino.

- Piscicelli Taeggi O. (1882), *La Paleografia artistica di Montecassino. Latino*, Montecassino: Litografia di Montecassino.
- Piscicelli Taeggi O. (1884), *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali, esemplata da un monaco di Montecassino*, Montecassino: Litografia di Montecassino.
- Piscicelli Taeggi O. (1887), *Le miniature nei codici cassinesi. Documenti per la storia della miniatura in Italia*, Montecassino: Litografia di Montecassino.
- Piscicelli Taeggi O. (1888), *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali. Merletti*, Montecassino: Litografia di Montecassino.
- Piscicelli Taeggi O. (1910), *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali*, Montecassino: Litografia di Montecassino.
- Selvafolta O. (1996), *Le School of Design, Henry Cole e la Great Exhibition di Londra del 1851*, in *Arti applicate tra Settecento e Ottocento: personaggi, fabbriche, eventi*, a cura di V. Pasca, Milano: Editori di Comunicazioni Lupetti, pp. 29-43.
- Spalletti E. (1979), *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi. L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, II voll., Torino: Einaudi, pp. 415-284.

## Appendice

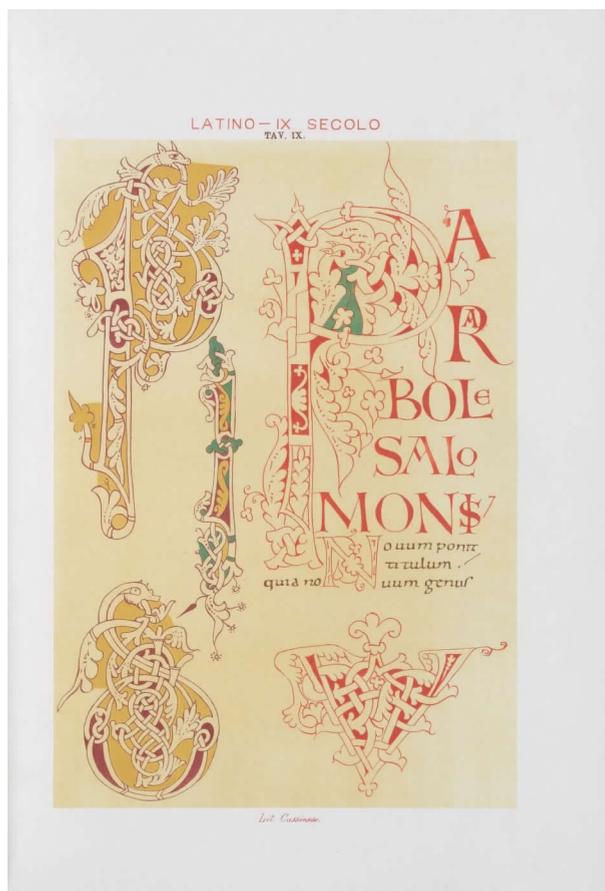


Fig. 1. Piscicelli Taeggi 1882, tav. IX

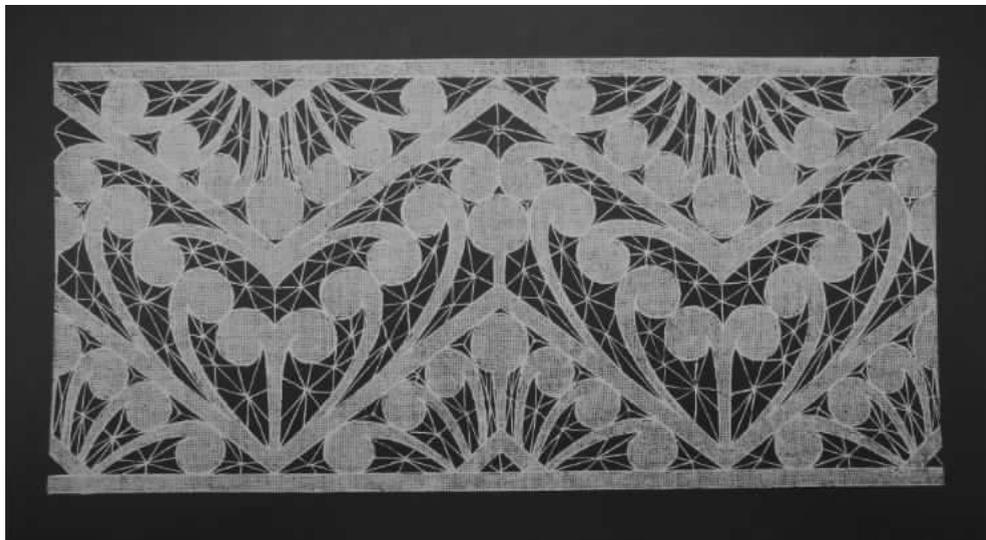


Fig. 2. Piscicelli Taeggi 1888, tav. XI

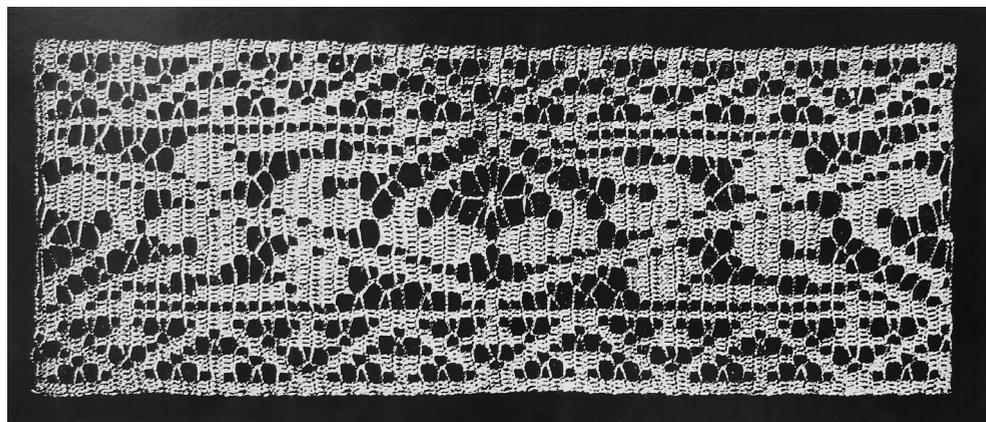


Fig. 3. Campisi 1914, fig. 22



Fig. 4. Croce d'altare, Bari, basilica di S. Nicola (Foto N. Albergo)



Fig. 5. Candelabro, Bari, basilica di S. Nicola (Foto N. Albergo)



Fig. 6. Candeliere, Bari, basilica di S. Nicola (Foto N. Albergo)



Fig. 7. Tonacella, Bari, Museo Nicolaiano (Foto N. Albergo)



Fig. 8. Tonacella, dettaglio, Bari, Museo Nicolaiano (Foto N. Albergo)



Fig. 9. Pianeta, Bari, Museo Nicolaiano (Foto N. Albergo)



Fig. 10. Pianeta, dettaglio, Bari, Museo Nicolaiano (Foto N. Albergo)

## **JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor in-chief**

Pietro Petrarola

**Co-direttori / Co-editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

*Texts by*

Nicodemo Abate, Nicola Albergo, Gianpaolo Angelini, Giulia Beatrice,

Giacomo Becattini, William Cortes Casarrubios, Tiziano Casola, Mara Cerquetti,

Matteo Cristofaro, Stefano De Falco, Alfredo Del Monte, Alice Devecchi,

Luigi Di Cosmo, Tamara Dominici, Patrizia Dragoni, Selene Frascella,

Luciana Lazzeretti, Luna Leoni, Lauro Magnani, Chiara Mannoni,

Giovanni Messina, Sara Moccia, Andrea Morelli, Umberto Moscatelli,

Sharon Palumbo, Luca Pennacchio, Andrea Penso, Pietro Petrarola, Gaia Pignocchi,

Federico Saccoccio, Pasquale Sasso, Giovanna Segre, Ludovico Solima,

Mario Tani, Roberta Tucci

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

