

Textures and geometric patterns applied to industrial works. A manuscript of artistic paleography in the Cassinian codes

Danila Jacazzi, Vincenzo Cirillo, Ornella Zerlenga



The introduction to the 1884 manuscript, entitled *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali esemplata da un monaco di Montecassino*, and the annexed 60 graphic plates provided an opportunity for reflection on the plot concept. Through a historiographic and iconographic geometric pattern reading, which distinguish the patterns of these arts applied to industrial works, the plot plays an essentially conceptual role as both a design language and a configuration structure. In this sense, in the historical–critical context of the creative relationship between industrial design and artistic paleography, the plot is not a simple figuration but a conceptual structure that integrates the detail to the entire. In this context, the plot is expressed through the constant use of the plot, which generates a sense of loss with respect to a ‘thread’, whose geometric rule only apparently escapes, and which governs the order of the graphic composition and constitutes the narrative value of the figurative image. Knowledge of materials and techniques with which industrial and handicraft products are made and knowledge of the geometries (also chromatic) with which to adapt the codes to the plots and the plots to the complex spatial forms involve synergistic links between the skills of know–how and knowledge. In this sense, graphic code and color constitute a structure of thought capable of ‘giving meaning’ to the cultural significance of the manuscript examined and to the analysis of the applied arts tables exemplified by the Cassinese monk. Together, code and color, they represent a dynamic resource for teaching a design method based on the idea of plot as a conceptual tool for narrating visions of the world and entirely new graphic models¹.

Keywords: art design, configuration, image.

1. Exercise and experimentation in the drawing's application to industrial arts

The use of decorating the writing by ornaments and figures is very ancient. The symbols, even before writing, had a communicative value, educating peoples in history and religion. Writing and drawing, therefore, have been the main means of communication and education in the history of civilizations. In the ancient monastic *scriptoria* there were studies and libraries in which the original manuscripts were reproduced copiously copying classical Greek–Roman, medieval and Byzantine codes rich in ornaments and miniatures. In particular, the Benedictines carried out an intense study and reproduction of ancient codes kept in libraries. The rule of order *ora et labora* provided that each monk was entrusted with a code to be studied in the days of Lent: *in quibus diebus quadragesimae accipiant omnes singulos codices de bibliotheca, quos per ordinem ex integro legant*². The main reference for southern Italy was the abbey of Montecassino which preserved a rich heritage of codes. The *scriptorium*, active until the fifteenth century, and the Montecassino's library were at the center of the cultural life

of the dependencies belonging to the Benedictine order. The Cassinese' *scriptorium* provided copies of codes and books for the monasteries of the other places of the order (Cigola 2004). Also for the Benedictine Abbey of San Lorenzo *ad Septimum* in Aversa, of Norman foundation, sources attest that in the seventeenth century there was a book and a study in which lessons were taught in philosophy, school and moral theology, as well as an archive that kept diplomas and pontifical and royal privileges (Leccisotti 1956, pp. 512–518). The *Cenobio* in Aversa played a primary role in the diffusion of ancient medieval texts, not only in the first centuries of its foundation, but also in the late nineteenth century, when a Provincial Artistic Mechanical Institute was established in the suppressed monastery (1874), subsequently transformed into a School of Arts and Crafts³. Precisely in relation to this institution, the discovery of the ancient anonymous manuscript of 1884, the Artistic Paleography in the Cassinesi's codes applied to industrial works, exemplified by a monk of Montecassino, found among the archival papers of the institution, first transported to the Municipal House of Aversa and currently

1. Vincenzo Cirillo wrote paragraph 3, Danila Jacazzi wrote paragraph 1, Ornella Zerlenga wrote paragraph 2.
2. *Rule of San Benedetto*, chap. XLVIII.
3. R.D. March 19, 1874 and Regulations approved by the Provincial Deputation, March 4, 1875. See: Caserta State Archive, Inquiry report on the progress of the Provincial Mechanical Artistic Institute of S. Lorenzo di Aversa. In *Opere Pie*, bundle 592, f. 7.



Trame e tracciati geometrici applicati ai lavori industriali. Un manoscritto di paleografia artistica nei codici cassinesi

Danila Jacazzi, Vincenzo Cirillo, Ornella Zerlenga

L'introduzione al manoscritto del 1884, intitolato *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali esemplata da un monaco di Montecassino*, e le annesse 60 tavole grafiche hanno costituito occasione di riflessione sul concetto di trama. Attraverso una lettura storiografica e iconografica dei tracciati geometrici, che contraddistinguono i pattern di queste arti applicate ai lavori industriali, la trama svolge un ruolo di indirizzo essenzialmente concettuale sia come linguaggio progettuale che struttura configurativa. In tal senso, nell'ambito storico–critico del rapporto creativo fra industrial design e paleografia artistica la trama non è semplice figurazione ma struttura concettuale che integra il particolare all'insieme. In questo contesto, la trama si esprime attraverso l'uso costante dell'intreccio, che genera un senso di smarrimento rispetto a un “filo”, di cui solo apparentemente sfugge la regola geometrica e che governa l'ordine della composizione grafica e costituisce la valenza narrativa dell'immagine figurata. Conoscenza di materiali e tecniche con cui si realizzano i prodotti industriali e artigianali e conoscenza delle geometrie (anche cromatiche) con cui adattare i codici alle trame e le trame alle complesse forme spaziali comportano legami sinergici fra competenze del “saper fare” e del “sapere”. In tal senso, codice grafico e colore costituiscono una struttura di pensiero capace di “dare senso” al portato culturale del manoscritto esaminato e all'analisi delle tavole di arti applicate esemplate dal monaco cassinese. Assieme, codice e colore, rappresentano una risorsa dinamica per insegnare un metodo progettuale fondato sull'idea di trama come strumento concettuale per narrare visioni del mondo e modelli grafici del tutto nuovi¹.

Parole chiave: configurazione, design d'arte, immagine.

1. Esercizio e sperimentazione nell'applicazione del disegno alle arti industriali

L'uso di decorare la scrittura di ornati e figure è molto antico. I simboli, prima ancora della scrittura, avevano un valore comunicativo, istruendo i popoli nella storia e nella religione. Scrittura e disegno, quindi, sono stati nella storia delle civiltà i mezzi principali della comunicazione e dell'istruzione. Negli antichi *scriptoria* monastici esistevano studi e biblioteche nei quali si riproducevano i manoscritti originali ricopiando con dovizia codici classici greco–romani, medioevali e bizantini ricchi di ornati e miniatures. In particolare, i Benedettini svolsero un'intensa attività di studio e riproduzione dei codici antichi custoditi nelle biblioteche. La regola dell'ordine *ora et labora* prevedeva che ad ogni monaco fosse affidato un codice da studiare nei giorni di Quaresima: *in quibus diebus quadragesimae accipiant omnes singulos codices de bibliotheca, quos per ordinem ex integro legant*². Il riferimento principale per l'Italia meridionale era l'abbazia di Montecassino che conservava un ricco patrimonio di codici. Lo *scriptorium*, attivo fino al XV secolo, e la biblioteca di Montecassino erano al centro della vita

culturale delle dipendenze appartenenti all'ordine benedettino. Lo *scriptorium* cassinese forniva, infatti, copie di codici e libri per i monasteri delle altre sedi dell'ordine (Cigola 2004). Anche per l'abbazia benedettina di San Lorenzo *ad Septimum* di Aversa, di fondazione normanna, le fonti attestano che nel XVII secolo vi era una *libreria* e uno studio nel quale si impartivano lezioni di filosofia, teologia scolastica e morale, nonché un archivio che conservava diplomi e privilegi pontifici e regi (Leccisotti 1956, pp. 512–518). Il cenobio aversano svolse un ruolo primario nella diffusione di antichi testi medioevali, non solo nei primi secoli della sua fondazione, ma anche alla fine dell'Ottocento, quando nel soppresso monastero venne istituito un Istituto Artistico Meccanico Provinciale (1874), successivamente trasformato in Scuola di Arti e Mestieri³. Proprio in relazione a tale istituzione è da collegarsi il ritrovamento dell'antico manoscritto anonimo del 1884, *La Paleografia Artistica nei Codici Cassinesi applicata ai lavori industriali esemplata da un monaco di Montecassino*, rinvenuto tra le carte d'archivio dell'istituzione, trasportato dapprima presso la Casa Comunale di Aversa e attualmente

1. Vincenzo Cirillo ha redatto il paragrafo 3, Danila Jacazzi ha redatto il paragrafo 1, Ornella Zerlenga ha redatto il paragrafo 2.
2. *Regola di San Benedetto*, cap. XLVIII.
3. R.D. 19 marzo 1874 e Regolamento approvato dalla Deputazione Provinciale, 4 marzo 1875. Cfr.: Archivio di Stato di Caserta, Relazione d'inchiesta sull'andamento dell'Istituto Artistico Meccanico Provinciale di S. Lorenzo di Aversa. In *Opere Pie*, fascio 592, f. 7.

kept in the library of the Norman town (Marino 2012, pp. 16–17). On one of the first pages of the book, on horizontal bands with a golden background, there is the writing in black characters “for the Industrial Artistic Exhibition in Rome March MDCCCLXXXVII” and, on the final page, a similar writing with the words ‘Single Copy’ (fig. 1). The research carried out has made it possible to specify the author and the artistic and cultural context of reference.

In the catalogue of exhibited works in Rome in 1887, in the center of Room C there is a table containing our volume, with the signature “Handwritten and illuminated work of the father Oderisio Piscicelli, exhibited for the Provincial Deputation of Caserta” (Erculei 1887, p. 29). The short notation allowed the volume to be referred to the Benedictine father Oderisio Piscicelli Taeggi, one of the protagonists of the birth of artistic paleography at the end of the 19th century, a distinguished paleographer and miniaturist (Perriccioli 2018, pp. 191–204). In the second half of the 19th century, in fact, the attention of intellectual circles, especially of the monastic orders, was attracted by the study of ancient codes and, above all, by the various types of pictographic signs contained in medieval manuscripts. However, the manuscript of Aversa is not only a descriptive catalog of the miniatures contained in the Montecassino codes, but rather presents itself as a sort of ‘graphic grammar’ of ornamental patterns, codified and reworked for the purpose of their application in the craft and industrial field. As such, the volume seems to anticipate the cultural program drawn up by Camillo Boito for the ministerial magazine *Arte italiana decorativa e industriale* which appeared in 1890 on the first comparative exhibition of schools of applied art, creating a tasteful editorial model and high-quality solutions. graphics to provide ‘good models and practical training’ to artists and applied art schools (Pesando 2009, pp. 237–238). The program, unpublished in the Italian panorama, pursued the lines of research inaugurated by Owen Jones in *Grammar on Ornament* of 1856 and by Auguste Racinet in the *Ornament polychrome* (1869–73). But what distinguishes Boito’s intentions is the didactic and applica-

tion intention of graphic patterns taken from the Italian cultural tradition, a character repeatedly expressed by the author of the Aversa manuscript: “tired imitation and sterilizes ingenuity; but to invent and regenerate, according to the national genius, loose from any servitude, ancient or modern that it is and to be us. [...] Returning to the ancients is therefore a good and necessary thing; not to copy them servilely, but to know them; study their works, to understand the secrets of art; study them with a scientific, patient, reflective method; distinguish the various schools, for the good start of our youth; which, free of preconceived ideas and passions, will be able to take back the paths of progress, and give us the new style of ornaments [...]. With this beautiful treasure before our eyes, restricting ourselves only to the forms of things in use in our times, we have tried to mention in the following Tables this new style of ornament, which we hope could be a new renewal for Italian industries. The intelligent of things of art will judge our work, and they will tell us if it really can be successful and useful to Italian industries” (*La Paleografia artistica* 1884, pp. 5–7). It is therefore underlined how the study and the reworking of the medieval graphic tradition could become the basis for the formation of the artistic taste of the artisans and workers for the creation of quality objects to be included in the industrial cycle. Piscicelli already gives an essay of the possible applications in the industrial field to the 1887 Rome Exhibition, where eight samples of Gothic, Latin and Lombard lace from the lace factory of the Real Retreat of the *Ecce Homo* in Naples are also presented alongside the manuscript volume, made on drawings by P. Oderisio (Erculei 1887, p. 153).

The original edition of the volume with 60 plates was presented at the Italian General Exposition in Turin in 1884 and awarded the gold medal because it was judged to be “a very commendable work for its well-understood collection of elements of indisputable artistic value, and for the composition of various examples of practical application’s good character.” (Esposizione Generale Italiana 1884, p. 41). It subsequently passed to the province of Caserta and to the Campano Museum of Capua, where it

conservato nella Biblioteca della cittadina normanna (Marino 2012, pp. 16–17). Su una delle prime pagine del libro, su fasce orizzontali a fondo dorato, è riportata la scritta in caratteri neri «Per la Esposizione Artistica Industriale in Roma Marzo MDCCCLXXXVII» e, nella pagina finale, analoga scritta con la dicitura “Esemplare Unico” (fig. 1). Le ricerche effettuate hanno permesso di precisarne l’autore e l’ambito artistico e culturale di riferimento.

Nel catalogo delle opere esposte a Roma nel 1887, al centro della Sala C è registrata la presenza di un tavolo contenente il nostro volume, con la segnatura «Opera manoscritta e miniata del padre Oderisio Piscicelli, esposta per la Deputazione Provinciale di Caserta» (Erculei 1887, p. 29). La breve notazione ha consentito di riferire il volume al padre benedettino Oderisio Piscicelli Taeggi, uno dei protagonisti della nascita della paleografia artistica alla fine del XIX secolo, insigne paleografo e miniatore (Perriccioli 2018, pp. 191–204). Nella seconda metà dell’Ottocento, infatti, l’attenzione degli ambienti intellettuali, soprattutto degli ordini monastici, venne attratta dallo studio degli antichi codici e, soprattutto, dai vari tipi di segni pittografici contenuti nei manoscritti medioevali. Il manoscritto di Aversa non è però solo un catalogo descrittivo delle miniature contenute nei codici di Montecassino, ma si presenta piuttosto come una sorta di “grammatica grafica” di *patterns* ornamentali, codificati e rielaborati ai fini della loro applicazione in campo artigianale e industriale. Come tale, il volume sembra anticipare il programma culturale stilato da Camillo Boito per la rivista ministeriale *Arte italiana decorativa e industriale* apparsa nel 1890 in occasione della prima mostra comparativa delle scuole di arte applicata, creando un modello editoriale di buon gusto e soluzioni di grande qualità grafica per fornire “buoni modelli e pratici ammaestramenti” agli artisti e alle scuole d’arte applicata (Pesando 2009, pp. 237–238). Il programma, inedito nel panorama italiana, perseguiva le linee di ricerca inaugurate da Owen Jones in *Grammar on Ornament* del 1856 e da Auguste Racinet nel *Ornement polychrome* (1869–73). Ma ciò che contraddistingue le intenzioni del Boito è l’intenzione didattica e applicativa di *patterns* grafici tratti

dalla tradizione culturale italiana, carattere più volte espresso dall’autore del manoscritto aversa: «l’imitazione stanca e sterilisce gl’ingegni; ma inventare e rigenerare, secondo il genio nazionale, sciolto da ogni servitù, antica o moderna che sia ed esser noi. [...] Ritornare dunque agli antichi è cosa buona e necessaria; non per copiarli servilmente, ma per conoscerli; studiare le opere loro, per intendere i segreti dell’arte; studiarle con metodo scientifico, paziente, riflessivo; distinguere le varie scuole, per il buono avviamento della gioventù nostra; la quale, libera d’idee preconcepite e di passioni, potrà ripigliare le strade del progresso, e darci lo stil nuovo degli ornati [...]. Con questo bel tesoro innanzi agli occhi, restringendoci soltanto alle forme delle cose in uso ai tempi nostri, ci siamo provati ad accennare nelle Tavole seguenti questo nuovo stile di ornato, il quale ci auguriamo che potrebbe essere un nuovo rinnovamento per le industrie italiane. Giudicheranno l’opera nostra gli intelligenti delle cose di arte, e ci diranno se veramente potrà essa riuscire decorosa e utile alle industrie italiane» (*La Paleografia artistica* 1884, pp. 5–7). Si sottolinea, dunque, come lo studio e la rielaborazione della tradizione grafica medioevale potesse diventare la base per la formazione del gusto artistico degli artigiani e degli operai per la realizzazione di oggetti di qualità da immettere nel ciclo industriale. E un saggio delle possibili applicazioni in campo industriale il Piscicelli lo dà già all’Esposizione di Roma del 1887, ove accanto al volume manoscritto vengono presentati anche otto campioni di merletti gotici, latini e longobardi, della fabbrica di merletti del Real Ritiro dell’*Ecce Homo* di Napoli, realizzati su disegni del P. Oderisio (Erculei 1887, p. 153).

L’edizione originaria del volume con 60 tavole venne presentata all’Esposizione Generale Italiana di Torino nel 1884 e premiata con la medaglia d’oro perché giudicata «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» (Esposizione Generale Italiana 1884, p. 41). Passò successivamente alla provincia di Caserta e al Museo Campano di Capua, dove risultava conservata nel 1918 (Fornari 1918, p. 78).

was preserved in 1918 (Fornari 1918, p. 78). Archival sources document that in 1887 in the ancient Benedictine abbey of Aversa a Drawing School applied to industrial art was set up and it adopted the volume of Piscicelli as a reference model⁴. The school was dependent on the Provincial Deputation of Terra di Lavoro, promoter of the compilation of the manuscript volume, as mentioned on the cover. It is therefore possible that the manuscript volume composed in 1887 for the Rome exhibition was packaged for the institution of Caserta in the artistic institute of San Lorenzo di Aversa and that it is currently a rare complete copy of the original archetype of Oderisio from 1884 Piscicelli Taeggi.

2. From artistic paleography to contemporary industrial design

The historical-critical area where the manuscript of 1884 here studied (fig. 1) was analyzed is that of industrial design and artistic paleography. Different opposing phenomena found their way in the progressive expansion of the current disciplinary interests of industrial design, including the so-called ‘art design’. These positions refer “to epochs prior to that of Benjamin’s visions on the technical reproducibility of the work of art, giving new emphasis to the single piece and the late 19th century applied arts or to a renewed interest in craftsmanship, which finds its humus in the progressive rediscovery of local know-how” (Gambardella 2015, p. 7). By integrating the culture of ‘know-how’ with that of ‘knowing how to design’, this position has strengthened the culture of craftsmanship and that of Made in Italy, which has always been characterized by the “craftsmanship of small and medium-sized Italian companies, which have hoarded and channeled into products thanks to the work of the designers” (Gambardella 2017, p. 163). In this historical-critical context there is the study of the introduction and the graphic tables, contained in the aforementioned manuscript and signed by an anonymous monk from Montecassino, whose publication is carried out to “give Italian beauty of novelty to the kindest works of the national industry” (*La Paleografia artistica* 1884, p. 8) while France “took advantage of it so much, that it acquired

the primacy of industrial art in all of Europe, especially in the art of decoration” (*La Paleografia artistica* 1884, p. 5). In this context, the volume historiographic and iconographic reading takes on an important role in relation to the analysis of geometric paths, which distinguish the patterns of these arts applied to industrial works and in which the weft plays an essentially conceptual role as design language and configuration structure. The manuscript’s objective is the reconquest of the ‘primacy of industrial art’. According to the Cassinian monk, “the works of industry, refined by the graces of art, show, more than anything else, the genius, taste and culture of a nation” (*La Paleografia artistica* 1884, p. 4). However, in order to regain the glorious traditions that are now extinct, it is necessary “to look back on the past, and to fix the thread of our not-inglorious traditions. [...] It is better to get back up a little higher, to something older, [...]. Therefore, go bravely back to take a running leap: go back to the times of Cimabue and Giotto, to ask for inspiration from a source that is not yet well known and studied, indeed almost virgin, to the source of the ancient Codes” (*La Paleografia artistica* 1884, pp. 5–6). The idea of ‘embellishing the works of industry’ (*La Paleografia artistica* 1884, p. 4) using the artistic paleography is, therefore, brilliant if one thinks that precisely in those years the illuminated manuscript codes were freshly studied. In 1876 at the Montecassino’s Abbey the monk Oderisio Piscicelli Taeggi had printed a work in several volumes, fundamental for the study of illuminated manuscript, entitled *Paleografia artistica di Montecassino*. In the warnings of the work, we read: “Italy is one of the richest countries in manuscripts; [...]. But not many are found to be able to read them; because those forms of writing, those abbreviations, those signs, it is convenient that one learns them with diligent study, aided by a safe and practical start. Now for some time we had begun to deal with the figurative part of the manuscripts, to demonstrate how the art of drawing and painting had opened and passed the way to Cimabue, Giotto, Angelico” (*Paleografia artistica* 1876, p. 9). The *Paleografia artistica di Montecassino* is

Figure 1
Cover of the manuscript *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali esemplata da un monaco di Montecassino*, 1884. © Municipal library of Aversa.

Figura 1
Copertina del manoscritto *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali esemplata da un monaco di Montecassino*, 1884. © Biblioteca comunale di Aversa.



Le fonti archivistiche documentano che nel 1887 nell’antica badia benedettina di Aversa venne costituita una Scuola di Disegno applicato all’arte industriale che adottò il volume del Piscicelli come modello di riferimento⁴. La scuola era dipendente dalla Deputazione Provinciale di Terra di Lavoro, promotrice della compilazione del volume manoscritto, come ricordato sulla copertina. È quindi possibile che il volume manoscritto composto nel 1887 per l’esposizione di Roma sia stato confezionato per l’istituzione casertana proprio nell’istituto artistico di San Lorenzo di Aversa e che attualmente sia una rara copia completa dell’archetipo originario del 1884 di Oderisio Piscicelli Taeggi.

2. Dalla paleografia artistica all’industrial design contemporaneo

L’ambito storico-critico in cui si colloca il manoscritto del 1884 qui analizzato (fig. 1) è quello dell’*industrial design* e della paleografia artistica. Nel progressivo allargamento degli attuali interessi disciplinari del *design* industriale hanno trovato spazio diversi fenomeni opposti fra cui il cosiddetto “*design d’arte*”. Queste posizioni riportano «a epoche precedenti a quella delle visioni benjaminiane sulla riproducibilità tecnica dell’opera d’arte, ri-

dando nuova enfasi al pezzo unico e alle tardo ottocentesche arti applicate o a un rinnovato interesse per l’artigianato, che trova il suo *humus* nella progressiva riscoperta dei “saper fare” locali» (Gambardella 2015, p. 7). Integrando la cultura del “saper fare” con quella del “saper progettare”, questa posizione ha rinsaldato la cultura dell’artigianato e quella del *Made in Italy*, da sempre caratterizzato dalla «maestria artigianale delle piccole e medie imprese italiane, che l’hanno tesaurizzata e incanalata nei prodotti grazie al lavoro dei designer» (Gambardella 2017, p. 163). In questo contesto storico-critico si colloca lo studio dell’introduzione e delle tavole grafiche, contenute nel suddetto manoscritto e firmate da un anonimo monaco di Montecassino, la cui pubblicazione è compiuta per «dare bellezza italiana di novità ai lavori più gentili della industria nazionale» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 8) laddove la Francia «se n’approfittò ben tanto, che pervenne ad acquistare essa il primato dell’arte industriale in tutta l’Europa, specialmente nell’arte così detta di decorazione» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 5). In questo ambito, la lettura storiografica e iconografica del volume assume un ruolo rilevante in relazione all’analisi dei tracciati geometrici, che contraddistinguono i *pattern* di queste arti applicate ai lavori industriali e in cui la trama svolge un ruolo di indirizzo essenzialmente concettuale come linguaggio progettuale e struttura configurativa. L’obiettivo posto in campo con la stampa del manoscritto è la riconquista del “primato dell’arte industriale”. Secondo il monaco cassinese, «i lavori dell’industria, ingentiliti dalle grazie dell’arte, mostrano, più d’ogni altra cosa, il genio, il gusto ed anche, per un certo riguardo, la coltura di una nazione» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 4). Ma, per riconquistare le gloriose tradizioni oramai spente, è necessario «riguardare al passato, e rattaccare il filo delle nostre non ingloriose tradizioni. [...] Conven rimontare un poco più in su, a qualcosa di più antico, [...]». Si ritorni dunque coraggiosamente più indietro a prender la rincorsa: si ritorni ai tempi di Cimabue e di Giotto, per chiedere l’ispirazione a una fonte ancora non a bastanza conosciuta e studiata, anzi quasi vergine, alla

4. State Archive of Caserta, Provincial Administration, bundles 13411, 6225.

4. Archivio di Stato di Caserta, Amministrazione Provinciale, fasci 13411, 6225.

divided into three volumes, dedicated to the Gothic, Longobardo-cassinese and Latin. Also, in the warnings we read that, methodologically, we will treat the “calligraphic part, exposing the alphabetical form of the letters, the general rules of abbreviations and the color letters of the calligraphic artists, finally giving entire manuscript papers” (*Paleografia artistica* 1876 1876, p. 9). A similar method is used to organize the structure of the manuscript published in 1884, in which the work is referred to. The manuscript begins with an “analytical part of the Longobardo-cassinese ornament” (*La Paleografia artistica* 1884, p. 9) where, in eight graphic plates, the monk describes “the analysis of the elements that make up the colored capital letters, without taking into account different times, but on the whole; because we didn’t want an archaeological study, but a purely artistic one. In such a study, we collected all the various forms of the leaves, from the simplest of ivy, clover, acanthus, closed or elongated, to the richest, most imaginative, and disheveled and strange in the eight elementary tables. Similarly for the animals: from the simple heads of dogs, fish, birds, we have proceeded to the *veltri*, twisted in the most capricious ways, to give life to the volutes of the branches and leaves, and cover the widest fields: from the developed strip and wrapped in the simplest forms, the most complex knots, the most intricate meanders and labyrinths. By gathering the masks, monsters and various artistic oddities in a single table, we have concluded the analytical part, without going beyond the limits of Lombard writing reproduced in the already mentioned *Paleografia*, and of the Longobard Codes of the Monte Cassino Library” (*La Paleografia artistica* 1884, p. 7).

In addition to this grammar of signs, another significant element is the ‘searching ways of coloring’ which, referring to *Paleografia artistica di Montecassino*, is divided into three types detailed below (*La Paleografia artistica* 1884, p. 7; fig. 2). The first, attributed to the monk Grimoaldo and referred to Lombard writing, is a “gentle and pleasing way to the liking of those who do not prefer strong colors” because “it leaves a blank space between color and out-

line”. The second, attributed to the monk Leone, is a “lively and fiery way of coloring, which feels the oriental taste” because “it leaves no space between color and outline, and cinnabar fillet [vermilion red mercury sulfide; A/N] one side of it”. The latter, anonymously attributed, is a “gentle and elegant way of intonation” because “the color collects it only on one side, degrading it almost in a blur, and leaving the white on the other side up to the contour”.

With these methods for coloring and grammar of graphic signs, the monk prepares another 52 large-format plates (50x70 cm), dedicated to industrial and artisan works in goldsmith’s art (6 plates), ceramic (19), fabrics (10), embroidery (5), carving (7), inlay (5), with the awareness that these proposed projects are not in-



Figure 2
‘Ways of coloring’ according to the monks Grimoaldo, Leone and the anonymous. From *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali esemplata da un monaco di Montecassino*, 1884. © Municipal library of Aversa.

fonte de’ Codici antichi» (*La Paleografia artistica* 1884, pp. 5–6).

L’idea di “abbellire i lavori dell’industria” (*La Paleografia artistica* 1884, p. 4) ricorrendo alla paleografia artistica è geniale se si pensa che proprio in quegli anni i codici di scrittura miniata erano di recente oggetto di studio. Nel 1876 presso l’abbazia di Montecassino il monaco Oderisio Piscicelli Taeggi aveva avviato la stampa di un’opera in più volumi, fondamentale per lo studio della scrittura miniata, dal titolo *Paleografia artistica di Montecassino*. Nell’avvertenza all’opera si legge: «L’Italia è una delle Nazioni più ricche di manoscritti; [...] Ma non sono molti che si trovano al caso di poterli leggere; perché quelle forme di scrittura, quelle abbreviazioni, quei segni, conviene che uno li apprenda con diligente studio, aiutato da un sicuro e pratico avviamento. Or noi da qualche tempo avevamo principiato ad occuparci della parte figurata dei manoscritti, per dimostrare come l’arte del disegno e della pittura era proceduta innanzi grado a grado, ed aveva aperto e spacciato il cammino a Cimabue, a Giotto, all’Angelico» (*Paleografia artistica* 1876, p. 9). *La Paleografia artistica di Montecassino* è divisa in tre volumi, dedicati al codice gotico-cornale (1876), longobardo-cassinese (1877), latino (1882). Sempre nell’avvertenza si legge che, metodologicamente, si tratterà la «parte calligrafica, esponendo la forma alfabetica delle lettere, le regole generali di abbreviazioni e le lettere a colori dei calligrafi artisti, dando in fine intiere carte di manoscritti» (*Paleografia artistica* 1876, p. 9). Analoga metodologia viene adoperata per organizzare la struttura del manoscritto edito nel 1884, in cui la suddetta opera è richiamata. Il manoscritto ha inizio con una «parte analitica dell’ornato longobardo-cassinese» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 9) dove, in otto tavole grafiche, il monaco descrive «l’analisi degli elementi che costituiscono le lettere capitali colorite, senza tener conto dei tempi diversi, ma in complesso; perocché non intendevamo a uno studio archeologico, ma puramente artistico. Laonde raccogliemmo nelle otto tavole elementari tutte le forme varie delle foglie, dalla più semplice di edera, di trifoglio, di acanto, chiuse o allungate, alla più ricca, fantasiosa, e anche scapigliata e strana.

Similmente per gli animali: dalle semplici teste di cani, di pesci, di uccelli, siam proceduti ai veltri, contorti nelle più capricciose maniere, per dar vita alle volute de’ rami e delle foglie, e coprire i campi più larghi: dal listello sviluppato e avvolto nelle forme più semplici, ai nodi più complessi, ai meandri e ai laberinti più intricati. Raccogliendo in una tavola sola le maschere, i mostri e le varie stranezze artistiche, abbiamo conchiusa la parte analitica, senza punto oltrepassare i limiti della scrittura longobarda riprodotta nella *Paleografia* già men-tovata, e dei Codici longobardi della Biblioteca cassinese» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 7). Oltre a questa grammatica dei segni, altro elemento significativo è la “ricerca de’ modi del colorire” che, riferita a *Paleografia artistica di Montecassino*, si articola in tre tipologie qui richiamate a seguire (*La Paleografia artistica* 1884, p. 7; fig. 2). La prima, attribuita al monaco Grimoaldo e riferita alla scrittura longobarda, è una «maniera assai gentile e gradita al gusto di chi non predilige i colori forti» perché «lascia, tra il colore e il contorno, uno spazio in bianco». La seconda, attribuita al monaco Leone, è una «maniera viva e focosa di colorire, che sente il gusto orientale» perché «non lascia spazio tra il colore e il contorno, e filetta di cinabro [solfuro di mercurio di colore rosso vermiglione; N.d.A.] un lato di esso». L’ultima, di attribuzione anonima, è una «maniera dolce ed elegante d’intonazione» perché «il colore lo raccoglie soltanto da un lato, digradandolo quasi a sfumo, e lasciando dall’altro lato il bianco sino al contorno».

Con queste modalità per colorare e grammatica di segni grafici, il monaco predispone altre 52 tavole di grande formato (50x70 cm), dedicate ai lavori industriali e artigianali in oreficeria (6 tavole), ceramica (19), stoffe (10), ricamo (5), intaglio (7), intarsio (5), con la consapevolezza che questi progetti proposti non hanno lo scopo di sostituirsi a quelli di «coloro che hanno la pratica che non abbiamo noi di siffatti lavori» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 8), ma di dimostrare quanto il “nuovo stile di ornato” possa essere un «nuovo rinnovamento per le industrie italiane» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 7). Per raggiungere questo scopo, come si dirà qui a seguire, il libro fu premiato

Figura 2
“Modi del colorire” secondo i monaci Grimoaldo, Leone e l’anonimo. Da *La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali esemplata da un monaco di Montecassino*, 1884. © Biblioteca comunale di Aversa.

tended to replace those of “those who have the practice that we do not have of such works” (*La Paleografia artistica* 1884, p. 8), but to demonstrate how much the ‘new ornate style’ can be a ‘new renewal for Italian industries’ (*La Paleografia artistica* 1884, p. 7). To achieve this goal, as will be explained below, the book was awarded at the Turin Exhibition in 1884 and presented at the Rome Art Exhibition in 1887, obtaining ‘flattering acknowledgments’.

From the graphical analysis of industrial and craft projects there is to be noted by the editor a considerable knowledge of the geometry of the plane and the application of symmetry to spatial forms including complex curvatures. In all projects there is a masterful skill in adapting rectilinear friezes to circular patterns and in managing complex designs (obtained from imaginative sets of animals and leaves) according to double orthogonal symmetries with alternating rhythms and/or radial or reticular symmetries. In them the weft (consisting of the tendrils) is not a simple figuration but a conceptual structure, which integrates the detail. The weft is expressed here through the constant use of the weaving, which generates in the observer a feeling of loss compared to a ‘thread’ (where the geometric rule of which only apparently escapes), and which governs the geometric order of the graphic composition and constitutes the narrative value of the figurative image.

Of interest for the application of artistic paleography to industrial and artisan products are the ‘examples’ shown in the tables dedicated to the goldsmith, ceramic and carving projects. These examples are peculiar to the application of the ornamental motifs of artistic paleography to curved surfaces and spatial elements. In them, the theme of the weft assumes the double value of a general criterion as well as of structural and plastic-figurative significance. This entails the use of industrial and artisan skills not only in the knowledge of the materials with which the product is elaborated (precious metals, ceramics, wood) but also geometric ones to adapt the textures to the complex spatial forms.

Nowadays, in the field of ceramics (one of the great trends in home decor that satisfies the

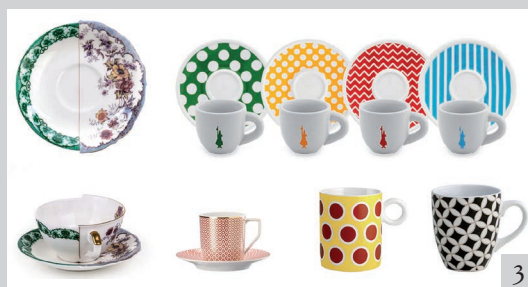


Figure 3
Art design in the ceramics of Bialetti, Seletti, Rosenthal, Alessi and Bradani.
Compositing of images of ceramics by © Bialetti, © Seletti, © Rosenthal, © Alessi and © Bradani.

Figure 4
CUPcode, 2019: project for a cylindrical mug by Camilla Mazza for Gatto Matto Design. © Gatto Matto Design.

Figure 5
CUPcode, 2019: project for conical cup with saucer by Camilla Mazza for Gatto Matto Design. © Gatto Matto Design.

need for uniqueness in a world dominated by type approval), the examples that use ‘wefts’ thus conceived are different: Bialetti (*Moka Pop*); Seletti (*Hybrid*, *Isidora*); Rosenthal (*Francis Carreau Rouge*); Alessi (*Mug Circus*); Bradani (*Mug Alhambra*; fig. 3); and especially the one recently proposed by the Gatto Matto Design company. Together with the young designer Camilla Mazza, this artisan company has created the *CUPcode* (2019) project, inspired by the Cassino’s artistic paleography. Applied to two types of cups, the cylindrical mug with handle and the conical cup with saucer, the project has seen the definition of 1:1 scale die with a design inspired by graphic elements taken from the “analytical part of the

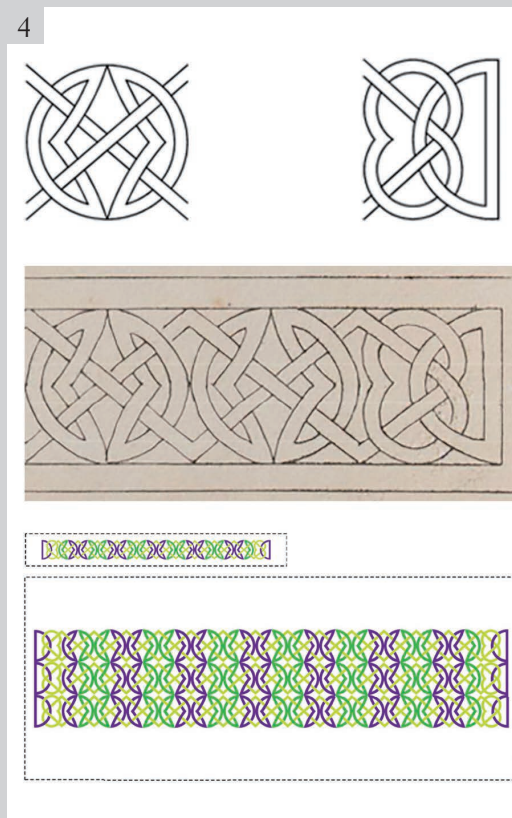


Figura 3
Design d’arte nelle ceramiche di Bialetti, Seletti, Rosenthal, Alessi e Bradani.
Composizione di immagini di ceramiche di © Bialetti, © Seletti, © Rosenthal, © Alessi e © Bradani.

Figura 4
CUPcode, 2019: progetto per una *mug* cilindrica di Camilla Mazza per Gatto Matto Design. © Gatto Matto Design.

Figura 5
CUPcode, 2019: progetto per tazza conica con piattino di Camilla Mazza per Gatto Matto Design. © Gatto Matto Design.

all’Esposizione di Torino nel 1884 e presentato all’Esposizione artistica di Roma nel 1887 ottenendo “lusinghieri riconoscimenti”.

Dall’analisi grafica dei progetti industriali e artigianali c’è da annotare a carico del redattore una notevole conoscenza della geometria del piano e dell’applicazione della simmetria a forme spaziali non solo piane ma di complessa curvatura. In tutti i progetti si riscontra una magistrale abilità nell’adattare fregi rettilinei ad andamenti circolari e nel gestire disegni complessi (ottenuti da insiemi fantasiosi di animali e foglie) secondo doppie simmetrie ortogonali con ritmi alterni e/o simmetrie radiali o reticolari. In essi la trama (costituita dai vici) non è semplice figurazione ma struttura concettuale, che integra il particolare all’insieme. La trama si esprime qui attraverso l’uso costante dell’intreccio, che genera nell’osservatore una sensazione di smarrimento rispetto a un “filo” (di cui solo apparentemente sfugge la regola geometrica), che governa l’ordine geometrico della composizione grafica e costituisce la valenza narrativa dell’immagine figurata. Di particolare interesse per l’applicazione del-



la paleografia artistica ai prodotti industriali e artigianali appaiono gli “esempi” riportati nelle tavole dedicate ai progetti di oreficeria, ceramica, intaglio. Questi esempi sono peculiari per l’applicazione dei motivi ornamentali della paleografia artistica a superfici curve ed elementi spaziali. In essi, il tema della trama assume la duplice valenza di criterio generale nonché di pregnanza strutturale e plastico-figurativa. Ciò comporta il ricorso a competenze industriali e artigianali non solo nella conoscenza dei materiali con cui si elabora il prodotto (metalli preziosi, ceramica, legno) ma anche geometriche per adattare le trame alle complesse forme spaziali.

All’attualità, nel campo della ceramica (uno dei grandi *trend* dell’*home decor* che soddisfa il bisogno di unicità in un mondo dominato dall’omologazione), gli esempi che utilizzano “trame” così concepite sono diversi: Bialetti (*Moka Pop*); Seletti (*Hybrid*, *Isidora*); Rosenthal (*Francis Carreau Rouge*); Alessi (*Mug Circus*); Bradani (*Mug Alhambra*, fig. 3); e soprattutto quello proposto di recente dall’azienda Gatto Matto Design. Assieme alla giovane designer Camilla Mazza, questa azienda artigianale ha realizzato il progetto *CUPcode* (2019), ispirato alla paleografia artistica cassinese. Applicato a due tipi di tazze, la *mug* cilindrica con manico ad ansa e la tazza conica con piattino, il progetto ha visto la definizione di fustelle in scala 1:1 con un disegno ispirato a elementi grafici tratti dalla «parte analitica dell’ornato longobardo-cassinese» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 9; figg. 4, 5).

Per la *mug*, lo sviluppo cilindrico della superficie ha restituito una trama reticolare generata dall’iterazione di un fregio a intreccio. Per la tazza conica con piattino, lo sviluppo superficiale più complesso (dovuto alla coordinazione dei due elementi distinti per forma e geometria) ha restituito una trama lineare adattata allo sviluppo conico spiegato nel piano (tazza) e circolare (piattino), su cui sono stati composti due codici cassinesi secondo una simmetria bilaterale. Dal punto di vista cromatico, i due tipi di tazze hanno un fondo bianco su cui si staglia il disegno a intreccio nei colori verde, viola e giallo, marcato da una sottile linea di contorno di colore bianco. Questo contorno, non percepibile su fondo

Longobardo–cassinese ornament” (*La Paleografia artistica* 1884, p. 9; figs. 4, 5).

For the mug, the cylindrical development of the surface has returned a reticular texture generated by the iteration of a plaited frieze. For the conical cup with saucer, the more complex surface development (due to the coordination of the two elements distinguished by shape and geometry) has returned a linear texture adapted to the conical development explained in the plane (cup) and circular (saucer), on which they have been composed two Cassino’s codes according to a bilateral symmetry. From the chromatic point of view, the two types of cups have a white background on which the interweaving design in the colors green, purple and yellow stands out, marked by a thin white contour line. This outline, not perceptible on a white background, has returned a very performing graphic effect where the colored lines overlap according to the motif of the weave.

3. Code, plot, colour

The relationship between plot and code which uniquely characterizes Cassinese manuscript design contribution, published in 1884, returns to product innovation in the field of industrial design. The analytical collection of the graphic code organized into aforementioned eight introductory tables and concerning the

‘Longobardo–cassinese type of ornamentation’ (*La Paleografia artistica* 1884, p. 9), refers to the first–letters contained in the second volume of *Paleografia artistica di Montecassino* of 1877 (fig. 6). The first table offers a rich choice of graphic signs of an organic nature (leaves and flowers), ordered from simple to complex shapes. For their representation, the author uses a double continuous line for simpler codes while for more complex ones he intervenes with chiaroscuro effects and greater detail in the attention to detail (fig. 7a). The second and third plates collect ornaments of a zoomorphic nature including the *veltro*, a hunting dog like the current greyhound to which an entire table is dedicated (figs. 7b, 7c). From the fourth to the sixth table, the codes represented a series of geometric patterns variously articulated from simple knots to more complex ones (also with the addition of animals), to the strips (with one or more bands) organized by applying translational or rhythmic symmetry (figs. 7d, 8a, 8b). In the seventh table there are volutes with a single branch or more, composed in free patterns or according to bilateral geometric symmetries (fig. 8c). The eighth table shows masks, monsters and strange anthropo–zoomorphic figures, typical of medieval fantasy (fig. 8d). This code, thus articulated constitutes an instrument of design inspiration for the config-

Figure 6
Frontispiece of the volume
Paleografia artistica di Montecassino: gotico corale, 1876. © Municipal library of Aversa.

Figure 7
Details of the first, second, third and fourth table of the “analytical part of the longobardo–cassinese ornament”. From *Paleografia artistica di Montecassino: gotico corale*, 1876. Ph. Igor Todisco. © Municipal library of Aversa.

Figure 8
Details of the fifth, sixth, seventh and eighth table of the “analytical part of

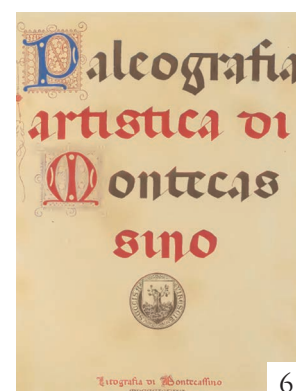


Figura 6
Frontespizio del volume
Paleografia artistica di Montecassino, 1876. © Biblioteca comunale di Aversa.

Figura 7
Particolari della prima, seconda, terza e quarta tavola della «parte analitica dell’ornato longobardo–cassinese». Da *Paleografia artistica di Montecassino*, 1876. Fotografie di Igor Todisco. © Biblioteca comunale di Aversa.

Figura 8
Particolari della quinta, sesta, settima e ottava tavola della «parte analitica dell’ornato



bianco, restituisce un effetto grafico molto performante laddove le linee colorate si sovrappongono secondo il motivo dell’intreccio.

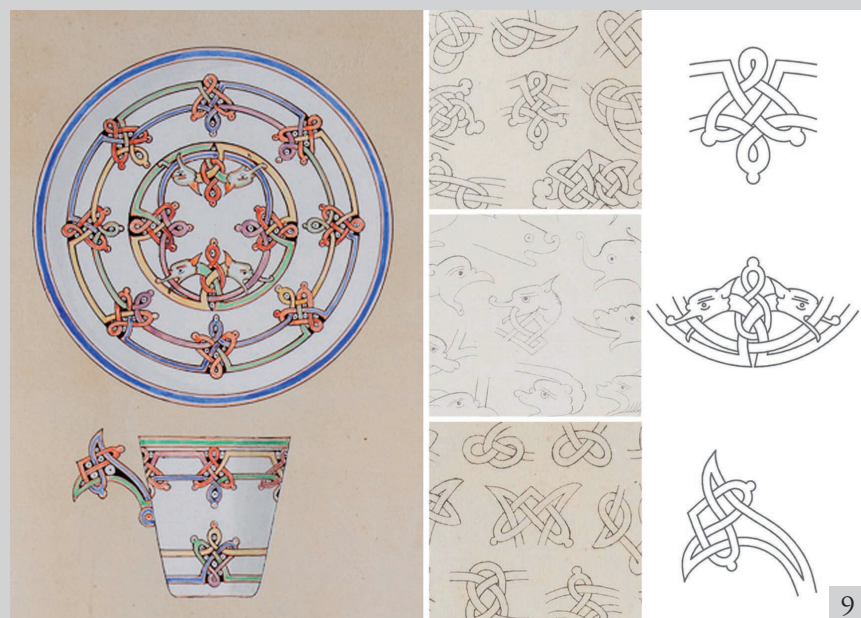
3. Codice, trama, colore

Il rapporto fra trama e codice caratterizza in modo univoco il contributo progettuale che il manoscritto cassinese, edito nel 1884, restituisce all’innovazione di prodotto nel campo del disegno industriale. La raccolta analitica del codice grafico, organizzato nelle suddette otto tavole introduttive e riguardante la «parte analitica dell’ornato longobardo–cassinese» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 9), rinvia ai capitoli contenuti nel volume secondo della già citata *Paleografia artistica di Montecassino* del 1877 (fig. 6). La prima tavola propone una ricca scelta di segni grafici di natura organica (foglie e fiori), ordinati da forme semplici a complesse. Per la loro rappresentazione, l’autore utilizza una doppia linea continua per i codici più semplici mentre per quelli più complessi interviene con effetti chiaroscurali e un maggior dettaglio nella cura dei particolari (fig. 7a). La seconda e terza tavola raccolgono ornamenti di natura zoomorfa fra cui il veltro, un cane da caccia simile all’attuale levriero a cui è dedicata un’intera tavola (figg. 7b, 7c). Dalla quarta alla sesta tavola, i codici rappresentati riguardano una serie di schemi geometrici variamente arti-

colati dai nodi semplici a quelli più complessi (anche con l’aggiunta di animali), ai listelli (a una o più fasce) organizzati applicando la simmetria traslatoria o ritmica (figg. 7d, 8a, 8b). Nella settima tavola sono rappresentate volute a un solo ramo o più, composte in schemi liberi o secondo simmetrie geometriche bilaterali (fig. 8c). Nell’ottava tavola sono rappresentate maschere, mostri e strane figure antropo–zoomorfe, tipiche della fantasia medievale (fig. 8d). Questo codice, così articolato, costituisce strumento di ispirazione progettuale per la configurazione dell’ornato applicato ai lavori industriali che, illustrati in 52 tavole, comprendono progetti artistici nell’ambito dell’oreficeria, ceramica, stoffe, ricamo, intaglio, intarsio. Particolare attenzione merita dunque la descrizione delle soluzioni (altrettanto grafiche) elaborate per intessere queste singole immagini in una trama narrativa da adattare alle superfici plastiche dei lavori industriali, fine ultimo del manoscritto. Sia che si tratti di elementi vegetali, zoomorfi, antropomorfi o fantastici, in queste tavole introduttive i segni grafici non appaiono conclusi in sé ma presentano sempre una parte irrisolta e funzionale allo sviluppo narrativo. Steli, teste, bocche, code così come i ‘fili’ dei nodi e i rami dei viticci alludono a una pluralità di connessioni tramite la messa in opera di trame a matrici rettilinee, curvilinee

uration of the ornament applied to industrial works which, illustrated in 52 tables, include artistic projects in the field of goldsmithing, ceramics, fabrics, embroidery, carving, inlay. Particular attention therefore deserves the description of the (equally graphic) solutions developed to weave these individual images into a narrative plot to be adapted to the plastic surfaces of industrial works, the goal of the manuscript. Whether it is plant, zoomorphic, anthropomorphic or fantastic elements, in these introductory tables these graphic signs do not appear to be concluded in themselves but always have an unresolved and functional part for narrative development. Stems, heads, mouths, tails as well as the 'threads' of the nodes and the branches of the tendrils allude to a plurality of connections through the implementation of wefts with rectilinear, curvilinear and/or mixtilinear matrices, capable of developing a linear, circular and superficial narrative design. A weft that, supported by the intertwining of the linear matrices with each other and with the precise graphic elements (leaves, heads, glazes, masks, heads, etc.), stimulates the designer's compositional creativity for unlimited solutions of formal experimentation (figs. 9, 10).

In the 52 project tables, the industrial design objects are jewels, plates, cups, tureens, chalices, oil cruets, caskets, fabrics, laces and furniture's projects. These design objects present complex ornamental patterns in which the graphic subjects represented in the introductory tables. The projects are carefully colored in the manner of Grimoaldo, Leone and the anonymous. As reported in the *Paleografia artistica di Montecassino*, "from only five colors, following only the law of harmony, the monk Grimoaldo has managed to get a wonderful effect. But, according to that law, its meander changes color in the revolutions it makes, according to the reason of the other color in which it sticks, and thus shows that it has a much richer palette than it does in fact" (*Paleografia artistica* 1877, p. 15). Characteristic of Grimoaldo's manner was "the way of laying some shades, and in particular green and blue. After the pen's external contour of the letter and the meandering contour, a second



outline runs; and between this and the internal color there remains a white stroke, which gives a certain movement and grace to the work. And since this is observed in all the colored letters of the Code, it cannot be attributed to imperfection, but rather to the desire to isolate some colors" (*Paleografia artistica* 1877, p. 15). On the other hand, the chromatic effect introduced by the monk Leone appears to be different, "who undoubtedly attacks blue and green with the outline. [...] His colors are more beautiful, more splendid and more elegant than those used before him. We can see that they are no longer the colors of the recipes and the monastic workshops, but those derived from other influences" (*Paleografia artistica* 1877, p. 15). However, even in the tradition of the Longobardo-cassinese code, a note at the margins of the introduction specifies that "the author, in coloring some drawings, did not strictly follow the ways of writing taken by type: for example, in overlapping color with color, and in some funds in black; but he did it, to demonstrate how they can take certain reasonable freedoms, which do not offend the character of the exemplary style" (*La Paleografia artistica* 1884, p. 8).

The technique used to color the plates is the reproduction in chromolithography, conceived by Godefroy Engelmann in France and applied in 1843 by John Obadiah Westwood

the longobardo-cassinese ornament". From *Paleografia artistica di Montecassino: gotico corale*, 1876. Ph. Igor Todisco. © Municipal library of Aversa.

Figures 9, 10 Industrial ceramic products contained in the 1884 manuscript and comparison between the Cassinese's code and plot development. Ph. Igor Todisco. © Municipal library of Aversa.

e/o mistilinee, capaci di sviluppare un disegno narrativo a sviluppo lineare, circolare, superficiale. Una trama che, sostenuta dall'intreccio delle matrici lineari fra loro e con gli elementi grafici puntuali (foglie, teste, veltri, maschere, teste, ecc.), stimola la creatività compositiva del progettista per soluzioni illimitate di sperimentazione formale (figg. 9, 10).

Nelle 52 tavole di progetto, gli oggetti di design industriale constano di gioielli, piatti, tazze, zuppe, calici, oliere, cofanetti, stoffe, merletti, mobili per arredamento. Questi oggetti di design presentano complesse trame ornamentali in cui si riconoscono i soggetti grafici rappresentati nelle tavole introduttive. I progetti sono accuratamente colorati alla maniera dei citati Grimoaldo, Leone e l'anonimo. Come riportato nella *Paleografia artistica di Montecassino*, «da soli cinque colori, non seguendo che la legge di armonia, il monaco Grimoaldo ha saputo cavare uno stupendo effetto. Epperò, stando a quella legge, il suo meandro muta di colore ne' rivolgimenti che fa, secondo la ragione dell'altro colore in cui s'intoppa, e mostra così di avere una tavolozza assai più ricca che non ha nel fatto» (*Paleografia artistica* 1877, p. 15). Caratteristica della maniera di Grimoaldo era «la maniera del porre alcune tinte, e in particolar modo il verde e l'azzurro. Dopo il contorno esterno a penna della lettera e il contorno dei

meandri, corre un secondo contorno di minio; e tra questo e il colore interno rimane un tratto bianco, il quale dà una certa movenza e grazia al lavoro. E poiché questo si osserva in tutte le lettere colorite del Codice, non si può attribuire a imperfezione, ma bensì al desiderio d'isolare alcuni colori» (*Paleografia artistica* 1877, p. 15). Diverso, invece, appare l'effetto cromatico introdotto dal monaco Leone, «il quale al contorno di minio attacca senz'altro l'azzurro e il verde. [...] I suoi colori sono più belli, più splendidi e più eleganti di quelli usati prima di lui. Si vede che non sono più i colori dei ricettari e dei laboratori monastici, ma quelli derivati da altra influenza» (*Paleografia artistica* 1877, p. 15). Tuttavia, pur se nella tradizione del codice longobardo-cassinese, una nota ai margini dell'introduzione specifica che «l'autore, nel colorire alcuni disegni, non ha seguito strettamente i modi della scrittura presa per tipo: p.e., nel sovrapporre colore a colore, e in alcuni fondi in nero; ma l'ha fatto, per dimostrare come s'abbiano a prendere certe libertà ragionevoli, che non offendono il carattere dello stile esemplato» (*La Paleografia artistica* 1884, p. 8).

La tecnica qui utilizzata per colorare le tavole è la riproduzione in cromolitografia, ideata da Godefroy Engelmann in Francia e applicata nel 1843 da John Obadiah Westwood in Inghilterra per la pubblicazione della *Paleographia sacra pictoria*. Questa tecnica, che sostituiva i costosi sistemi di colorazione delle stampe usati in passato con la colorazione manuale di ogni esemplare, fu introdotta nella abbazia di Montecassino da Oderisio Piscitelli Taeggi che, apprezzandone le potenzialità, la impiegò per la stampa della *Paleografia artistica di Montecassino* (Perriccioli 2018, p. 193). Nel manoscritto qui esaminato, il colore svolge un ruolo determinante per la percezione dell'ornato applicato ai prodotti industriali e delle regole ordinatrici sottese al disegno (le trame). A tal proposito, per meglio avvalorare il ruolo progettuale del colore l'autore mostra più soluzioni per uno stesso prodotto industriale. Questo espediente consente di valutare i diversi impatti percettivi rispetto alla presenza di un fondo bianco o colorato, al trattamento monocromatico, bicromatico o policromo dei singoli elementi del disegno, ai contesti croma-

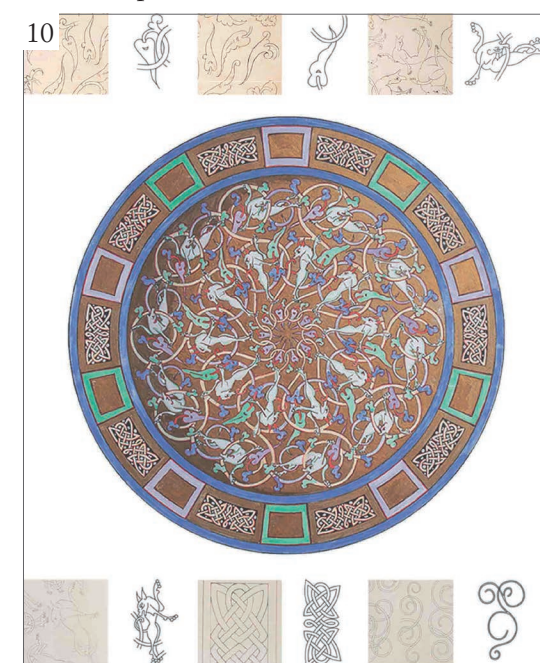


Figure 9, 10 Prodotti industriali in ceramica contenuti nel manoscritto del 1884 e confronto fra codice cassinese e sviluppo della trama. Fotografie di Igor Todisco. © Biblioteca comunale di Aversa.

in England for the publication of the *Palaeographia sacra pictoria*. This technique, which replaced the expensive coloring systems of the prints used in the past with the manual coloring of each specimen, was introduced in the abbey of Montecassino by Oderisio Piscitelli Taeggi who, appreciating its potential, used it for the printing of *Paleografia artistica di Montecassino* (Perriccioli 2018, p. 193).

In the manuscript examined here, color plays a decisive role in the perception of the ornament applied to industrial products and the ordering rules underlying the design (the textures). In this regard, to better support the design role of color, the author shows multiple solutions for the same industrial product. This expedient allows to evaluate the different perceptual impacts with respect to the presence of a white or colored background, to the monochromat-

ic, bichromatic or polychrome treatment of the individual elements of the design, to the chromatic contexts for the combination of different colors for greater or lesser contrast. Conceived in this way, the graphic tables became object of a dialectical comparative feedback, useful to ascertain how the use of the dark background or the polychromy of colors with greater contrast allows to better highlight figures, plots and textures (figs. 11, 12).

In this sense, the graphic code and color constitute a structure of thought capable of 'giving meaning' to the cultural significance of the Cassinese manuscript and to the analysis of the applied arts tables. Together, code and color, represent a dynamic resource for teaching a design method based on the idea of plot as a conceptual tool for narrating visions of the world and entirely new graphic models.



Figures 11, 12
Industrial ceramic products contained in the 1884 manuscript: chromatic and perceptual comparisons. Ph. Igor Todisco. © Municipal library of Aversa.

tici per accostamento di tinte diverse per maggiore o minore contrasto. Così concepite, le tavole grafiche diventano oggetto di un riscontro comparativo dialettico, utile a constatare come l'uso del fondo scuro o della policromia di colori a maggiore contrasto consenta di meglio risaltare figure, intrecci e trame (figg. 11, 12). In tal senso, codice grafico e colore costituisco-

no una struttura di pensiero capace di "dare senso" al portato culturale del manoscritto cassinese e all'analisi delle tavole di arti applicate. Assieme, codice e colore, rappresentano una risorsa dinamica per insegnare un metodo progettuale fondato sull'idea di trama come strumento concettuale per narrare visioni del mondo e modelli grafici del tutto nuovi.

References / Bibliografia

- CIGOLA, M., 2004. Lumen et umbrae in libris bibliothecae sacri monasterii casinensis. In DE ROSA, A. (cura), *Tra Luce e Ombra*. Atti del II Seminario di Studi. Venezia, 25–26 novembre 2004. Padova: Il Poligrafo, n.p.
- ERCULEI, R., 1887. *Esposizione del 1887 di tessuti e merletti: Catalogo delle opere esposte, con brevi cenni sull'arte tessile in Italia*. Roma: Stabilimento Giuseppe Civelli, pp. 192.
- ESPOSIZIONE GENERALE ITALIANA, 1884. *Premi conferiti agli espositori secondo le deliberazioni della giuria*. Torino: G.B. Paravia, pp. 501.
- FORNARI, D.G., 1918. Un monaco Paleografo e Artista. *Gli Archivi Italiani*. V, 2, 1918, pp. 72–81.
- GAMBARDELLA, C., 2015. Geografie produttive italiane. In LA PIETRA, U. (cura), *Abitare con arte. Ricerche e opere nelle arti applicate e nel design*. Mantova: Corraini, p. 7.
- GAMBARDELLA, C., 2017. Autoproduzione e neodesign con radici profonde. *ANANKE*. 81, 2017, p. 163.
- GITTO, E.M.A., 2006. Codici di geometrie significanti. In GIOVANNINI, M., COLISTRA, D. (cura), *Spazi e culture del Mediterraneo I*. Roma: Kappa, pp. 591–596.
- GOMBRICH, E.H., 1979. *The sense of order*. Oxford: Phaidon Press Ltd, pp. 569.
- LECCISOTTI, T., 1956. S. Lorenzo di Aversa in una relazione del secolo XVII. In AA.VV., 1956. *Miscellanea di Scritti vari in memoria di Alfonso Gallo*. Firenze: Olschki, pp. 512–518.
- HOGARTH, W., 2001. *L'analisi della bellezza*. Palermo: Aestetica, pp. 168. Ed. orig. HOGARTH, W., 1753, *The Analysis of Beauty*. London.
- JONES, O., 1856. *The grammar of ornament*. London: Lithographers to the queen, pp. 613.
- La Paleografia artistica nei codici cassinesi applicata ai lavori industriali esemplata da un monaco di Montecassino*, 1884. Montecassino: Stamperia di Montecassino, pp. 79.
- MARINO, A., 2012. Il Librone del S. Lorenzo. Un prezioso saggio di Paleografia artistica. *Expo Art*. II, 7, 2012, pp. 16–17.
- Paleografia artistica di Montecassino: gotico corale*, 1876. Vol. I. Montecassino: Litografia di Montecassino, pp. 65.
- Paleografia artistica di Montecassino: longobardo-cassinese*, 1877. Vol. II. Montecassino: Litografia di Montecassino, pp. 167.
- Paleografia artistica di Montecassino: latino*, 1882. Vol. III. Montecassino: Litografia di Montecassino, pp. 213.
- PERRICCIOLI, A., 2018. Oderisio Piscitelli 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. Studies on the value of the cultural heritage*. 17, 2018, pp. 191–204.
- PESANDO, A.B., 2009. *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e "Il sistema delle arti" (1884–1908)*. Milano: Franco Angeli, pp. 360.
- ZERLENGA, O., 2008. Il disegno decorativo. I segni del Maghreb. In GIOVANNINI, M., GINEX, G. (cura), *Spazi e culture del Mediterraneo 2*. Roma: Kappa, pp. 526–533.
- ZERLENGA, O., 2008. *Rappresentazione geometrica e gestione informatica dei modelli. Disegno ornamentale. Intersezione di superfici*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice, pp. 176.
- ZERLENGA, O., 2011. Il disegno ornamentale nel mosaico mediterraneo. Visual identity nel brand della stella e nei tralci di vite. In GIOVANNINI, M., PRAMPOLINI, F. (cura), *Spazi e culture del Mediterraneo 3*. Reggio Calabria: Centro Stampa d'Ateneo, pp. 661–676.

Figure 11, 12
Prodotti industriali in ceramica contenuti nel manoscritto del 1884: confronti cromatici e percettivi. Fotografie di Igor Todisco. © Biblioteca comunale di Aversa.