



ARCHEOCLUB DI SAN SEVERO

---

# 33<sup>o</sup> CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia  
della Daunia

**San Severo 10 - 11 novembre 2012**

**A T T I**

a cura di  
Armando Gravina

**SAN SEVERO 2013**

## **Sviluppi della pittura solimenesca a San Severo: le opere di Alessio D'Elia e Santolo Cirillo. Nuove attribuzioni.**

---

\* Storico dell'arte

---

Poco indagato resta il panorama della pittura di soggetto sacro a San Severo risalente alla prima metà del Settecento. Le pagine che seguono tentano un risarcimento critico verso testimonianze che passano ancora in massima parte sotto silenzio, di insospettata consistenza quantitativa e qualitativa, esito di una convinta adesione ai modelli culturali di matrice napoletana<sup>1</sup>. La mancanza di una scuola pittorica locale fece della città un prezioso bacino di domanda, aprendo le porte al verbo solimenesco, giunto non per immissione di opere del caposcuola ma dei suoi allievi e seguaci<sup>2</sup>. Una dinamica dei fatti destinata a ripetersi nella seconda metà del secolo in esame, quando la gaudente sensualità pittorica della scuola di Francesco De Mura<sup>3</sup> troverà il maggiore interprete in città nel tranese Nicola Menzele<sup>4</sup>. “È indubbio – scrive Francesco Abbate – che nel Settecento pugliese gli

---

<sup>1</sup> Per la diffusione della pittura napoletana del Settecento nelle province pugliesi si vedano: D'ELIA 1982, pp. 162-319; GALANTE 1989, pp. 233-265; ABBATE 2009, pp. 535-552, 574-585.

<sup>2</sup> Per l'attività di allievi e seguaci di Francesco Solimena si vedano: PAVONE 1997, pp. 157-202; SPINOSA 1999, pp. 27-31.

<sup>3</sup> Per l'opera di Francesco de Mura si vedano: RIZZO 1978; ID. 1980; ID. 1986; SPINOSA 1999, pp. 50-57; PASCULLI FERRARA 1981, pp. 49-67; EAD. 1985, pp. 285-293; PAVONE 1997, pp. 178-191.

<sup>4</sup> Per l'attività del demuriano Nicola Menzele si vedano: GAMBACORTA 1979, pp. 68-73; PASCULLI FERRARA 1998, pp. 155-164; BASILE BONSANTE 1998, pp. 63-65; DE LETTERIIS 2010 a, pp. 45-49.

arrivi da Napoli si fanno massicci e forse anche più prestigiosi che in passato e la dialettica che la regione aveva mantenuto con l'ambiente artistico napoletano ancora nel Seicento (tra arrivi e ritorni, e nelle due direzioni) pare esaurirsi in una più decisa omologazione" (ABBATE 2009, p. 540). La Capitale del Regno divenne prima referente della committenza pugliese, come rilevato anche in altre aree periferiche<sup>5</sup>; dai dipinti ai tessuti, dai marmi decorativi alle maioliche, dalle sculture in legno o marmo alle argenterie, i manufatti d'importazione napoletana incarnavano gli ideali di perfezione, vettori di stimolo e di aggiornamento, strumenti fondamentali nel processo di integrazione culturale.

La guida episcopale esercitata da un vescovo di origine campana si dimostrò determinante per l'allineamento della Cattedrale di San Severo ai più moderni indirizzi della pittura e delle arti applicate maturati nel centro propulsore alla metà del Settecento, influenzando i futuri orientamenti delle committenze cittadine. Le preferenze in fatto d'arte di Mons. Bartolomeo Mollo, dei Duchi di Lusignano, vescovo dal 1739 al 1761, appaiono dichiaratamente orientate in chiave solimenesca<sup>6</sup>, come denunciano l'impianto e le soluzioni ornamentali dell'altare maggiore<sup>7</sup>, come la scelta di affidare nel 1740 ad Alessio D'Elia [San Cipriano Picentino (Sa) 1718, documentato

<sup>5</sup> L'importazione rilevante di manufatti artistici napoletani in Calabria tra Sei e Settecento appare emblematica di un fenomeno comune a molte aree del Mezzogiorno d'Italia. Cfr. DI DARIO GUIDA 2002, pp. 167-201.

<sup>6</sup> Sotto l'episcopato di Mons. Bartolomeo Mollo furono aggiunte due navate laterali al corpo principale medievale e commissionati l'altare maggiore, la balaustrata, le decorazioni a stucco e un vasto ciclo pittorico dislocato capillarmente su tutte le superfici del tempio. Per la storia della Cattedrale di San Severo si vedano: CARDILLO 1894; IAFISCO 1978; PILLA, RUSSI 1984, pp. 151-153; CORSI 1989; PASQUANDREA 2010; DE LETTERIIS 2011.

<sup>7</sup> Per l'analisi dell'altare maggiore e della balaustrata della Cattedrale di San Severo si veda: DE LETTERIIS 2011, pp. 259-292. Nuovi documenti rinvenuti dallo scrivente forniscono ulteriori chiarimenti in merito al restauro settecentesco del massimo tempio cittadino. A Bartolomeo Mollo si deve la commissione, nel 1750, dell'altare maggiore, un dato desumibile dalle insegne vescovili applicate ai pilastri. La genesi del manufatto in esame fu alquanto tormentata; all'esecuzione provvidero in un primo momento i marmorari Felice Palmieri e Aniello Greco, attenendosi ai disegni dell'architetto Lorenzo Mosca. L'altare fu completato, perfezionato e posto in opera solo nel 1754 dai marmorari Silvestro Troccoli e Gaetano Tipaldi. Nel 1755 lo stesso presule affidò al marmoraro Gennaro de Martino la realizzazione della balaustrata traforata che recinge il presbiterio sopraelevato, posta in opera nel successivo anno 1756. Tra il 1756 e il 1757 il de Martino realizzò, sempre su richiesta del Mollo, le finissime croci di consacrazione applicate ai pilastri della Cattedrale, manufatti di estrema sapienza coloristica e fantasia compositiva. Nello stesso anno 1756 i maestri riggiolari Cristoforo e Giuseppe Barberio realizzarono il perduto pavimento maiolicato del presbiterio, intervento realizzato per la somma di ducati 64. Cfr. DE LETTERIIS 2013.

fino al 1771]<sup>8</sup>, formatosi nella scuola napoletana di Francesco Solimena<sup>9</sup>, l'esecuzione dell'*Assunzione della Vergine* (cm 770 x 530), il plafone applicato alla volta della navata centrale, firmato e datato "A. D'Elia p. 1740", oggi ridotto a un brandello insignificante<sup>10</sup>. Del dipinto in questione, ancora in loco nel 1967, inserito in un'estesa quadratura dipinta su tela, funzionale a dilatare illusoriamente lo spazio, si conserva il solo brano centrale con la Vergine assunta in cielo, benché irrimediabilmente

---

<sup>8</sup> Per l'attività di Alessio D'Elia si vedano: Pavone 1997, pp. 223-225; SPINOSA 1999, p. 56; D'ELIA 1982, p. 294; PASCULLI FERRARA 1988, pp. 627-630. Di seguito elencate alcune delle principali realizzazioni del pittore. Tra le prime opere note è la tela con *San Giorgio e il Drago*, destinata alla Parrocchiale di Chieuti (Fg), la cui data apposta in basso (1716) è risultata falsa e chiaramente incongruente in rapporto al percorso del pittore. Nel 1749 dipinse le *Nozze di Cana* per il refettorio della Certosa di San Lorenzo a Padula. Al 1755 risalgono la *Sacra Famiglia* dell'Annunziata di Capua, l'*Assunzione della Vergine* della Chiesa Madre di Turi e le tele di Santa Maria dei Miracoli ad Andria (*San Nicola di Bari*, *Nascita della Vergine*, *Natività di Cristo*, *Martirio di San Placido*, *San Mauro e gli appestati*, *Incontro di Salomone con la Regina di Saba*, *San Michele Arcangelo*). Gli angeli monocromi affrescati sui lati dei pilastri della navata della basilica di San Paolo Maggiore a Napoli sono databili agli anni Cinquanta del secolo XVIII. Nel 1757 dipinse le vaste tele, datate e firmate, applicate alle pareti del coro della chiesa di San Giorgio Maggiore a Napoli (*San Severo resuscita un morto*, *San Giorgio e il drago*). Contemporaneamente il Nostro è impegnato con Jacopo Cestaro nella decorazione ad affresco della vicina chiesa dei Santi Filippo e Giacomo. Per la stessa chiesa dipinse le tele destinate agli altari laterali (*SS. Filippo e Giacomo*, datata 1759, la *Pietà*, la *Flagellazione*, il *San Vincenzo* e la *Santa Elisabetta*), databili al 1760 ca. Nel 1758 il D'Elia risulta impegnato nella decorazione ad affresco delle volte dei cappelloni di San Nicola alla Carità, mentre all'anno seguente risale la tela con *San Biagio* dell'Annunziata di Sessa Aurunca (1759). Agli stessi anni si datano le tele con la *Natività di Maria* e la *Crocifissione* della chiesa della Concezione e San Vincenzo a Napoli. Nel 1760 s'impegnò a realizzare tre tele destinate al soffitto della Chiesa Madre di Palma Campania. Perduti risultano gli affreschi realizzati nel 1767 per alcuni ambienti di palazzo Gravina. Nel 1763 inviò ai padri teatini di Sant'Andrea della Valle a Roma la scomparsa pala con il Beato Giovanni Marinoni. Nel 1770 il pittore affrescò le pareti laterali della cappella di San Gaetano da Thiene nella stessa chiesa romana con episodi della vita del santo. Nel 1771 il pittore risulta attivo ancora a Roma, dove eseguì per la chiesa di Santa Caterina dei Funari la decorazione ad affresco della lunetta dell'altare maggiore (*Santa Caterina d'Alessandria portata in volo dagli angeli sul Monte Sinai*) e due tele raffiguranti *Santa Monica* e *Sant'Agostino*.

<sup>9</sup> Per l'analisi dell'opera di Francesco Solimena si vedano: BOLOGNA 1958; FERRARI 1970, pp. 1225 ss.; BOLOGNA 1994, pp. 57-75; DE MARTINI, BRACA, a cura di, 1994; PAVONE 1997, pp. 137-157; SPINOSA 1999, pp. 16-31; CONTURSI, a cura di, PAVONE (coordinamento scientifico) 2002; ABBATE 2009, pp. 19-25; Pavone, a cura di, 2010.

<sup>10</sup> Michele D'Elia esaminò la tela del soffitto della Cattedrale di San Severo, firmata e datata 1740, tra le prime opere del pittore destinate alla Puglia. Cfr. D'ELIA 1968, p. 218. Si veda anche GAMBACORTA 1979, pp. 64-67.

alterato da mortificanti integrazioni pittoriche<sup>11</sup>. L'originale impianto compositivo dell'opera risulta al momento desumibile dal bozzetto preparatorio custodito nel locale Museo Diocesano, dal cui esame il Pavone già scorgeva i sintomi di una "rapida riconversione verso i modi del De Mura" (PAVONE 1997, p. 223). Il pittore diede forma alle sue visioni di ardimento prospettico, costruendo le masse rocciose e inquiete degli apostoli, come della Vergine accolta da uno stuolo di angeli e cherubini osannanti, con pennello agile e animato, mostrando di aver raggiunto a quelle date pienezza stilistica ed espressiva. Come rilevato dalla Pasculli Ferrara<sup>12</sup> e di recente dalla Barbone Pugliese, sul piano compositivo "l'intera invenzione della scena, così come è meglio leggibile sul bozzetto, si pone lungo la linea che muove dalla tela dell'Assunta eseguita dal Solimena per la Cattedrale di Capua entro il 1725, incontrastato prototipo di una lunga sequenza di Vergini in gloria" (BARBONE PUGLIESE 1998, p. 198). L'impianto scenografico di stampo monumentale adottato dal D'Elia, con inserimento di quinte architettoniche, e la distribuzione con andamento sinusoidale dei raggruppamenti delle figure tradiscono suggestioni dallo schema compositivo impiegato da Francesco De Mura nella coeva *Visione di San Benedetto*, dipinta ad affresco nel 1740 sulla volta della chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli<sup>13</sup>.

Sull'onda del clamore sollevato dal plafone della Cattedrale e dagli interventi, di cui si dirà, nella chiesa di San Severino, si colloca la commissione al d'Elia, nel 1746, delle due tele recanti la *Deposizione dalla croce* (figg. 1, 2), quest'ultima firmata e datata, e la *Deposizione nel sepolcro* (fig. 3), che un tempo si fronteggiavano, prima del trasferimento a scopo precauzionale nei locali dell'Archivio Diocesano, sulle pareti dell'unica navata della chiesa di san Francesco dei Padri Conventuali a San Severo, oggi dissacrata.<sup>14</sup> Le opere illustrano due momenti della Passione di Cristo,

<sup>11</sup> Il plafone un tempo applicato alla volta della navata centrale della Cattedrale di San Severo, raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, del quale si conserva nel locale Museo Diocesano il bozzetto preparatorio, appare ridotto in un frammento pesantemente reintegrato nella patina pittorica, cosicché i brani autografi del D'Elia sono limitati a pochi dettagli. Quest'ultimo è stato di recente inopportuno collocato nel soffitto, con esiti nefasti sul piano estetico.

<sup>12</sup> L'impostazione del dipinto destinato al soffitto della Cattedrale di San Severo mostra chiare traenze dalla celeberrima *Assunta* dipinta dal Solimena per la Cattedrale di Capua. Cfr. PASCULLI FERRARA 1988, p. 627.

<sup>13</sup> Per l'analisi degli affreschi del De Mura sulla volta della chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli si veda: PAVONE 1997, p. 55.

<sup>14</sup> Il primo insediamento monastico dei Padri Conventuali di San Francesco a San Severo potrebbe datarsi, secondo la Basile Bonsante, agli inizi del secolo XIV. L'impianto della chiesa è caratterizzato da una spiccata monodirezionalità, con profondo presbiterio a terminazione piana; lo schema ad aula rettangolare, il più adatto, dunque, alle esigenze funzionali e agli orientamenti devozionali dell'ordine, ricorre in più occasioni nel panorama cittadino. Restano ancora non identificati i marmorari napoletani responsabili dell'ideazione ed esecuzione dell'altare

raccontati con dichiarata retorica gestuale ed espressiva attraverso i personaggi canonici: Giovanni, Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea, Maria, la Madre di Gesù, Maria di Magdala e Maria di Cleofa. Domina la scena della *Deposizione dalla croce* la Vergine, trafitta e gemente, imponente e massiva, lasciando intravedere in secondo piano il corpo esanime del Cristo. L'autore punta a una pittura di massimo impatto visivo, forgiando le immagini attraverso un martellio continuo di luci e ombre, facendole risaltare sul fondo cupo e vespertino. I protagonisti conservano una vigorosa composità di forte impronta plastica, imponendosi con solennità monumentale, sostenuti emotivamente da accensioni di colore steso con pennellate grasse e vivaci. Appaiono drammaticamente ammantati di panneggi prevaricanti sulle masse anatomiche, che sembrano in molti casi negare la connessione organica con il corpo. Il pittore giunge alla saturazione della limitata superficie disponibile, nella quale non scorgiamo distraenti cenni di paesaggio; le figure sode e statuarie occupano per intero le scene nelle quali significativa è l'assenza di scenografia, con conseguente annullamento di ogni effetto di ampliamento spaziale. La robusta orchestrazione chiaroscurale delle tele, in netta e studiata antitesi con la candida patina di stucchi stesa sulle pareti del tempio, obbligava i fedeli alla contemplazione delle stesse; ne catturava i sensi suscitandone compunzione e contrizione. Come efficaci mezzi di predicazione e delucidazione figurata, didattica ed emotiva, concorrevano a creare e formare nella mente e nel cuore dei credenti una coscienza cristiana. Nella *Deposizione dalla croce* la Vergine piangente appare vivificata da un brio psicologico di grande verità e umanità, mentre un'intonazione pietistica traspare nell'altra scena, che vede Maria stremata e priva di sensi, dilaniata dal dolore, immagine e simbolo di tutte le madri.

La messa a fuoco del timbro stilistico del pittore, in particolare l'identificazione degli inconfondibili tipi fisici, ne agevolano l'ampliamento del catalogo su base attributiva.

Al D'Elia è riconducibile, sulla base di palesi assonanze in termini di scrittura pittorica con le opere esaminate, la tela dal profilo mistilineo raffigurante il *Battesimo di Cristo*, anticamente incapsulata in un alloggiamento stuccato, collocata nell'ordine inferiore della controfacciata della Cattedrale di San Severo (fig. 4). La potenza plastica delle figure è come di consueto esaltata dallo spessore materico; una pittura dalla disinvolta e a tratti spigliata orchestrazione cromatica, che sgorga

---

maggiore e dei quattro altari laterali della chiesa, databili alla prima metà del secolo XVIII, la cui veste ornamentale è risolta nel commesso di marmi mischi e madreperle. Campeggia in alto, sulla parete frontale del presbiterio, una modesta *Flagellazione di Cristo*, di autore ignoto, anch'essa custodita nell'Archivio diocesano. La chiesa, oggi ridotta a deposito, versa in uno stato di preoccupante abbandono, lesionata in più punti e a rischio di crollo. Per la vicenda storica del complesso monastico di San Francesco si vedano: LUCCHINO 1930, p. 99; BALSILE BONSANTE 1989, pp. 495-499; PILLA, RUSSI 1984, p. 172; MUNDI 2011, pp. 293-306.

facile nella configurazione dei drappeggi coi relativi incavi ombrosi. L'esigenza narrativa sembra, dunque, ancora una volta prevaricare sulla cura della forma, laddove sono ravvisabili talune forzature prospettiche e incongruenze di natura proporzionale. Sembrano, dunque, palesarsi i primi sintomi di una virata in chiave espressionistica, che culminerà nel taglio deformante dei lineamenti fisiognomici dei personaggi ritratti, sfigurati da atteggiamenti esasperati, spesso ridotti, come nel caso della *Pietà* dipinta per la chiesa napoletana dei Santi Filippo e Giacomo (1760 c.), in maschere di dolore che rasentano il grottesco. Il *Battesimo di Cristo*, ragionevolmente databile alla prima metà degli anni Quaranta del secolo XVIII, denota, pur nel rispetto degli elementi normativi del linguaggio solimenesco, come la vigorosa solidità delle masse anatomiche, con evidenti segnali di un allentamento della trama chiaroscurale di sentore demuriano, una sostanziale libertà espressiva e autonomia di linguaggio. La tela si colloca, dunque, nell'alveo dei già menzionati interventi di riqualificazione ornamentale promossi da Mons. Bartolomeo Mollo nel massimo tempio cittadino, sulla scia della commissione al pittore dell'*Assunzione della Vergine* applicata al soffitto. In attesa di rigorose motivazioni documentarie l'autografia dell'opera può essere fissata per attribuzione, sulla base di probanti elementi di confronto.

Non sfugge la stretta conformità stilistica delle tele di San Francesco con la *Pietà* custodita nella chiesa di San Severino a San Severo (fig. 5), opere accomunate da un respiro monumentale, da un tono generale di severità unito all'evidenza del fatto sacro in oggetto. Risalta in quest'ultima pala, giocata su marcate scansioni chiaroscurali, la forte vicinanza tipologica del volto idealizzato della Vergine dolente, solcato dalle lacrime, con quello della Dolorosa descritta nella *Deposizione dalla croce*, uniti da un rapporto di quasi sovrapposibilità. Un fondo cupo, a tratti impenetrabile, rimarca il tono di desolazione che pervade la tela severiniana, la cui atmosfera sospesa e silente è appena turbata dalla commossa partecipazione dei cherubini. Prorompe la sagoma statuaria delle figure tracciate con agilità di segno, dando vita a una composizione limpida, evidente, giocata su volumi pieni e solenni. Nell'aria notturna i corpi ritratti con pennellate quasi immediate appaiono tinti da una luce fredda, metallica, che genera potenti stacchi di chiaroscuro, tradendo suggestioni dal Solimena incline alla metrica pretiana. Robusto impianto plastico, compattezza di stesura cromatica, forzature espressive che sfiorano il patetismo, resa scultorea affidata a un panneggiare largo e greve, sono tutti sintomi di un'aderenza della tela in esame ai modi del D'Elia degli anni Quaranta del secolo XVIII. Affinità confermate dal recente restauro, che ha messo in luce la firma del pittore e la data 1745 poste alla base della pala. Non è da escludersi una responsabilità di quest'ultimo maestro anche nella realizzazione del perduto plafone un tempo applicato al soffitto della navata della stessa chiesa. Dell'opera in questione, recante l'apparizione di San Severino sulle mura della città nel 1528, di recente è stato rinvenuto un disegno preparatorio ricondotto alla scuola di Francesco Solimena (D'ANGELO 2008, p. 21; ID.

2011, pp. 247-248). La commissione delle due tele rientra, dunque, negli interventi promossi dall'arciprete Niccolò Maria Tonti, alla guida del capitolo severiniano dal 1725 al 1745<sup>15</sup>. Resta la memoria degli antichi fasti barocchi del tempio, di cui si conservano poche, significative, tracce, miracolosamente scampate agli oltraggi del tempo e all'incuria dell'uomo.

A confermare il protagonismo di Alessio D'Elia sulla scena pittorica della città pugliese si aggiunge l'attribuzione al maestro, avanzata da Giuseppe Porzio in un recente confronto verbale con lo scrivente, della pala custodita nei locali della chiesa di San Sebastiano dei Padri Domenicani a San Severo, raffigurante *la Madonna tra i santi Domenico e Sebastiano* (fig. 6). Un dipinto orientato verso i principi di un rococò vaporoso e fragrante, realizzato, stando a una iscrizione posta sul retro, nel 1754 per volontà del dott. Antonio De Petris e collocato nel perduto altare di famiglia<sup>16</sup>. La pellicola pittorica appare rarefatta in più punti lasciando intravedere la tela di supporto; lo stato di conservazione non ottimale non inficia, tuttavia, la percezione del valore della composizione, il calibrato e non volutamente simmetrico accordo dell'insieme, la sorvegliata impostazione disegnativa, il trattamento svolazzante dei panneggi decorativamente cadenzati. La vivacità dell'impasto cromatico del registro superiore attesta una sempre più convinta adesione del pittore al tocco sfumato e leggero del De Mura, che condurrà a esiti di smagliante luminosità nelle opere della piena maturità. Un'evoluzione stilistica rilevata dal Pavone, il quale attesta come "la produzione demuriana del decennio precedente la metà del secolo lasciava tracce valide per l'orientamento di più giovani pittori, come il Cestaro, il D'Elia, il Bardellino e il Narici, i quali nei confronti della lezione solimenesca manifestarono una crescente indipendenza o addirittura una sostanziale autonomia..." (PAVONE 1997, p. 60).

Le opere del D'Elia custodite a San Severo ne infoltiscono il catalogo, focalizzando le prime tappe dell'evoluzione stilistica del maestro campano, da una iniziale incidenza diretta e determinante dei modi del Solimena, tanto nelle ossature sceniche di rigorosa solidità, come nella vibrante dialettica di luci e ombre, a un progressivo esaurirsi della morsa chiaroscurale. Un linguaggio che si fa incline a più sottili sfumature, fatto di più trepide variazioni cromatiche, di più suggestive zone di penombra. Un eclettismo che mai annulla la sostanza del verbo del pittore, per il quale ogni interferenza esterna viene riassorbita e riplasmata in un frasario personalissimo e inconfondibile. Un maestro che attende da decenni di essere indagato a fondo, per una messa a punto definitiva di quei caratteri che conferiscono una impronta e un timbro così particolari alla sua mano.

<sup>15</sup> Per la serie cronologica degli arcipreti della chiesa di San Severino a San Severo si veda: PASQUANDREA 2009, pp. 253-256.

<sup>16</sup> La tela oggi è custodita nei locali della chiesa di San Sebastiano, in attesa di una collocazione definitiva.

L'analisi delle tracce della pittura solimenesca a San Severo ci porta a soffermare la nostra attenzione su uno dei dipinti custoditi nella chiesa della Ss. Trinità, annessa al vasto complesso monastico dei Padri Celestini<sup>17</sup>. Catalizza l'attenzione dei fedeli concludendo lo spazio della navata, della quale occupa quasi interamente la parete di fondo del presbiterio, il grande telero con la "*Gloria della Ss. Trinità*", definito dalla Basile Bonsante "una sorta di inventario di santi e figure istituzionali dell'ordine benedettino" (BASILE BONSANTE 1985, p. 274)<sup>18</sup>, opera datata, stando alla testimonianza dell'Irmici, al 1705 (IRMICI 1905, p. 132). I mezzi espressivi impiegati dall'anonimo autore indussero la summenzionata studiosa a ricercarlo nell'area dei solimeneschi. Il pittore diede forma a una visione paradisiaca, dalla quale traspare lo stile virtuoso e accademico del caposcuola: un linguaggio spettacoloso e coreografico espresso in un dipinto popolato da un gran numero di trepidanti figure dal vigoroso risalto volumetrico, potentemente chiaroscurate, distribuite in un insieme assai bilanciato e armonico<sup>19</sup>. L'identità del maestro non appare ancora messa a fuoco, pur rilevando punti di convergenza stilistica con il ductus pittorico dell'anonimo solimenesco autore delle due tele raffiguranti la *Presentazione del camauro a papa Celestino V* e la *Pentecoste*, commissionate dai Celestini di Vasto per la soppressa chiesa di Santo Spirito (oggi Teatro Rossetti), attualmente applicate alle pareti del presbiterio della chiesa di Santa Maria Maggiore nella stessa città<sup>20</sup>. Anche in questo caso le tele, datate 1727, non risultano firmate, un dato che non agevola la risoluzione del problema attributivo. Non è da escludersi una collocazione cronologica della "*Gloria della SS. Trinità*" alla seconda metà degli anni Venti, in concomitanza della svolta in chiave pretiana del Solimena, che approdò a una pittura fatta di più risentiti interventi luministici<sup>21</sup>.

Il recupero critico delle tracce della cultura solimenesca in San Severo impone

<sup>17</sup> Per analisi della vicenda storica e costruttiva del complesso monastico dei Padri Celestini a San Severo si vedano: BASILE BONSANTE 1985, pp. 261-283; DE LETTERIIS 2012, pp. 215-239.

<sup>18</sup> La Basile Bonsante esaminò il patrimonio pittorico della chiesa della Ss. Trinità dei Celestini, costituito dalle pale d'altare di scuola napoletana raffiguranti: *San Girolamo penitente* (1711) e la *Maddalena penitente* (1711), entrambe opere di Gerolamo Cenatiempo; la *Deposizione di Cristo* (1709) e il *San Pietro Celestino a colloquio con la Vergine* (1709) entrambe di Giuseppe Castellano. A Gennaro De Vivo spettano le due tele di modesta qualità disposte sulle pareti destra e sinistra del presbiterio, raffiguranti episodi della vita di San Pietro Celestino. Per l'analisi stilistica delle tele in esame si veda anche DE LETTERIIS 2012, pp. 217-220; per l'interpretazione dei contenuti e delle incidenze didattiche si veda SIBILIO 2012, pp. 191-214.

<sup>19</sup> L'atteso restauro dell'opera potrebbe agevolare la lettura e l'avanzamento di eventuali ipotesi attributive.

<sup>20</sup> Per l'analisi delle tele di scuola solimenesca custodite nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Vasto si veda: FERRO 2010, pp. 261-262.

<sup>21</sup> Per l'evoluzione del ductus pittorico del Solimena e le incidenze della pittura di Mattia Preti si vedano almeno: BOLOGNA 1958; PAVONE 1997, p. 33; SPINOSA 1999, pp. 26-27.

una riflessione globale sul patrimonio pittorico della Cattedrale, nella sua rinnovata veste tardo barocca. Al nipote Giovanni Maria Mollo<sup>22</sup> il già menzionato presule – nel quale sembra plausibile individuare il consulente iconografico – commissionò il nutrito gruppo di tele raffiguranti le Virtù teologali e cardinali<sup>23</sup>, una delle quali firmata e datata (1748), disposto nel secondo ordine della navata centrale e del presbiterio; e i dipinti sagomati fiancheggianti l'arco trionfale, raffiguranti “*Giaele e Sisara*” e “*Giuditta e Oloferne*”. Di autore ignoto, sia pur vicini ai modi del solimenesco Nicola Maria Rossi (Napoli 1690 c. - 1758)<sup>24</sup>, risultano le tele del registro inferiore del presbiterio della Cattedrale<sup>25</sup>; gli ovali con le sante Caterina d'Alessandria e Agnese<sup>26</sup>, posti nel secondo ordine della controfacciata; la *Predica del Battista* nel registro inferiore della controfacciata; la tela raffigurante *l'Assunta*, anticamente sull'altare maggiore, attualmente collocata nella navata laterale destra, al di sopra dell'ingresso alla sacrestia; e infine la bellissima serie dei putti reggi simbolo, compresi nei pennacchi dislocati sulle arcate di accesso alle navate laterali, memori di quelli affrescati da Luigi Garzi, nella stessa collocazione, nella chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello (1697).

---

<sup>22</sup> Il pittore si identifica come nipote di mons. Mollo nell'allegoria della Religione, collocata nell'ordine superiore della navata centrale. Non disponiamo, al momento, di notizie sufficienti a garantire la ricostruzione dell'attività di Giovanni Maria Mollo, molto probabilmente legato da vincoli di parentela a Salvatore Mollo, pittore attivo a Napoli, alla fine del Settecento, nella decorazione ad affresco di uno degli arconi di accesso alla navata centrale della chiesa del Gesù Nuovo, in corrispondenza della cappella di San Giuseppe Moscati. A Salvatore si devono la tela raffigurante *l'Arcangelo Raffaele e Tobio*, collocata nella prima arcata della chiesa di Santa Maria del Soccorso all'Arenella a Napoli e due tele raffiguranti *il Sacrificio di Isacco* e *l'Agonia di Ismaele*, datate 1778, collocate ai lati del presbiterio della Cattedrale di Castellammare di Stabia. Cfr. di MAURO 2009, p. 250.

<sup>23</sup> Il testo di riferimento utilizzato dal Mollo per la rappresentazione delle Virtù è *l'Iconologia* di Cesare Ripa, una sorta di prontuario di immagini simboliche.

<sup>24</sup> Per l'attività di Nicola Maria Rossi si vedano: Pavone 1997, pp. 174-177; Spinosa 1999, p. 97. Nel 1748 Nicola Maria Rossi, come attesta un documento reso noto dal Pavone, realizzò una tela per il soffitto della camera da letto del duca di Lusignano, Francesco Mollo (Pavone 1997, p. 177), congiunto del vescovo di San Severo.

<sup>25</sup> Stilisticamente omogenee, quindi opera della stessa mano, risultano la *Predica del Battista* nella controfacciata, quest'ultima molto ridipinta, e le tele del registro inferiore del presbiterio raffiguranti la *Guarigione del Cieco* (fig. 7a) e la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 7b), una replica della quale, autografa di Nicola Maria Rossi, fu messa all'asta presso Sotheby's il 10 luglio del 2003 a Londra. Dei quattro ovali con i santi Francesco Saverio, Carlo Borromeo, Gregorio Magno, Francesco di Sales, quest'ultimo reca la firma “*Pasquale Maria Pascucci fecit 1750*”.

<sup>26</sup> Palese la vicinanza tipologica del volto della santa Agnese con quello della Vergine Annuncziata dipinta da Nicola Maria Rossi nel 1744 per la Cappella Caracciolo nel Duomo di Napoli.

La pienezza delle forme nelle floride Virtù rivela chiare traenze dalle stesse, e ben più celebri, figure allegoriche affrescate da Francesco Solimena (1689-90) nella sacrestia della basilica napoletana di San Paolo Maggiore. L'uso di materie cromatiche esaltate da una intensa luminosità e l'opulenza delle forme avvicinano Giovanni Maria Mollo alla produzione giovanile di Francesco De Mura, con particolare riferimento alle magnifiche Virtù dipinte dal grande allievo di Solimena per l'ordine superiore della navata della chiesa napoletana di Santa Maria Donnaromita (1728)<sup>27</sup>. Lo schiarimento della tavolozza appare giustificabile alla luce di un avvicinamento del pittore agli esiti della pittura di Paolo De Matteis, da cui dipende la stessa conformazione fisica degli onnipresenti putti e cherubini.

Spicca nel contesto del massimo tempio sanseverese, che beneficiò tangibilmente della prodigalità di Mons. Mollo, l'alta qualità di un ciclo pittorico, stilisticamente omogeneo, composto di quattro tele, commissionato dal presule entro la prima metà degli anni Cinquanta del secolo XVIII. Tre dipinti risultano collocati sugli altari della navata laterale destra e raffigurano: *San Giacomo Maggiore e San Bartolomeo, l'Annunciazione* (fig. 8), la *Nascita della Vergine* (fig. 9), quest'ultima la tela di maggior pregio della serie e che più di ogni altra necessita di urgenti interventi di restauro, infine *l'Immacolata* (fig. 10), collocata sull'ultimo altare dall'ingresso della navata laterale sinistra. Un ciclo pittorico ricondotto da chi scrive alla mano di Santolo Cirillo (Grumo Nevano 22 settembre 1689 – 17 dicembre 1755), pittore di formazione solimenesca che riecheggiò nella sua produzione il classicismo del Domenichino<sup>28</sup>.

Nella concitata "*Natività della Vergine*" risalta la fermezza statuaria della compassata levatrice intenta a sostenere Maria, avvolta in un drappo dalle sfumature madreperlacee, volgendo lo sguardo devoto ad un emozionato san Gioacchino, mentre, in secondo piano, due fantesche assistono amorevolmente sant Anna ancora provata dal parto; una luce tersa, cristallina, bagna di misteriosa poesia le scene di una grande pace interiore, dà rilievo ai profili delle figure, genera intensi risentimenti chiaroscurali, raffredda i colori brillanti, isola i volumi, rende cangianti le zone ad essa esposte. Spiccano finezze cromatiche di rara preziosità nel trattamento dei tessuti che compongono abiti abilmente scomposti, come delle elaborate acconciature, in un'ammaliante sinfonia di toni. Indubbia la dipendenza del dipinto in esame dall'omonimo soggetto dipinto intorno al 1690 da Francesco Solimena, attualmente custodito presso il Metropolitan Museum di New York, del quale riprende, sia pur nell'inversione della scena principale a sinistra, l'impianto e la distribuzione degli episodi.

<sup>27</sup> L'attività di Francesco De Mura per la chiesa di Santa Maria Donnaromita venne indagata, sulla base di precisi riscontri documentari, dal Rizzo. Cfr. RIZZO 1978, pp. 102-103.

<sup>28</sup> L'attribuzione a Santolo Cirillo del ciclo pittorico di soggetto mariano della Cattedrale di San Severo, avanzata dallo scrivente (DE LETTERIIS 2010 b, pp. 27-43), ha trovato positivo accoglimento presso il prof. Mario Alberto Pavone, il dott. Giuseppe Porzio e il dott. Vincenzo Rizzo.

Una pittura dal contenuto agilmente percepibile, immediato, che vede i protagonisti della scena imporsi in primo piano, come nel caso dei monumentali santi Giacomo Maggiore e Bartolomeo, quest'ultimo santo eponimo di Mons. Mollo; figure dai volti intrisi di malinconia pietistica, che paiono incoraggiare il fedele, indurlo al pentimento, a una condotta virtuosa. Cirillo si mostra, dunque, palesemente allineato ai programmi neocontroriformistici della chiesa napoletana, fissati nel sinodo del 1726, voluto dal cardinale Pignatelli, che impose rigide normative in merito ai dipinti di soggetto religioso<sup>29</sup>.

L'accordo dei colori risulta armonioso e felice, festoso e spirituale insieme; il tocco raffinato e l'esecuzione attentamente finita. Nel forte e sbalzato plasticismo del san Bartolomeo è un dichiarato omaggio che il pittore offre al caposcuola; è un saggio di bravura nella costruzione anatomica di un corpo scolpito dal chiaroscuro, avvolto da un manto agitato in una fitta sequenza di pieghe, che ne accentua la solidità volumetrica, la così prepotente evidenza, manto che commenta e amplifica nobilmente il gesto. Il pittore appare incline ad imprimere sui volti dei protagonisti, illuminati da uno sguardo perduto e implorante, espressioni di sfiancato languore; occhi rivolti a un cielo animato dal turbinare irrequieto di una miriade di putti e cherubini, che vivacizzano sequenze di ragionata articolazione compositiva. Il linguaggio del maestro è frutto di una riconsiderazione delle fonti secentesche di stampo classicista: la purezza delle forme idealizzate risulta inspiegabile senza una riscoperta del Domenichino, attualizzato in vaste e contrastate masse chiaroscurali di chiara matrice solimenesca. Un orientamento classicista cui non poteva giungere il pittore senza l'attenta e proficua meditazione sull'opera di Paolo De Matteis (Piano del Cilento 1662 – Napoli 1728). Non manca, come nel caso dell'*Annunciazione*, l'inserimento di un toccante brano paesaggistico, a contendere lo sguardo dei fedeli concentrato sulle figure che giganteggiano in primo piano.

Si osservi, inoltre, la singolare disposizione dell'arto affiorante dalla manica nel san Giacomo Maggiore, replicata pressoché fedelmente nella Vergine Annunciata, mani che acquistano l'elegante rigidità di quelle applicate ai manichini vestiti. È il sintomo di un ancoraggio del pittore allo studio di modelli in gesso ritratti sulle tele, secondo una prassi consolidata nella bottega solimenesca, rilevata di recente dal Russo anche nell'opera di Andrea D'Aste (Russo 2011, p.109).

La mano destra affiorante dalla manica nell'Annunciata ritorna nel dipinto del Cirillo, avente lo stesso soggetto, facente parte del vasto ciclo, composto da ben diciotto tele, della chiesa di San Paolo Maggiore a Napoli (1738-41); nella figura di Papa Pio V in adorazione della Croce, affrescata sulla parete sinistra della cappella dedicata ai santi Vincenzo Ferreri e Pio V nella chiesa napoletana di Santa Caterina

---

<sup>29</sup> Assai proficua risulta la lettura del saggio di Mario Alberto Pavone sull'attività del solimenesco Paolo de Majo. Lo studioso esaminò le incidenze sulla cultura figurativa napoletana dei dettami imposti dalla Curia in seguito al sinodo del 1726. Cfr. PAVONE 1977, pp. 55-76.

a Formiello (1733), come nella coeva pala d'altare della stessa cappella. Il pittore approda a una pittura che predilige chiarezza ed equilibrio compositivo, trasparenza dei colori brillanti, allineandosi all'accademismo idealizzante del Solimena, al suo vibrante gioco di chiaroscuri, recuperando le matrici classiciste del Domenichino.

L'attività di Santolo Cirillo e la sua identità stilistica, messe a fuoco sulla base di precisi riscontri documentari dal Rizzo<sup>30</sup>, risulta documentata dal 1720 al 1755, negli stessi anni di episcopato di Mons. Mollo, committente delle pale pugliesi. Un pittore scarsamente considerato dalla critica ufficiale<sup>31</sup>, come ebbe a sottolineare il summenzionato studioso, ma che, data la presenza di opere in alcuni dei maggiori luoghi di culto napoletani - si pensi alle già menzionate tele collocate nella navata e nel transetto della basilica di San Paolo Maggiore (1738-41), all'affresco nella volta della sacrestia del Duomo, raffigurante la "*gloria di San Gennaro e lo sterminio degli infedeli*" (1734), alle tele in Santa Restituta (1734), alla decorazione della cappella dei santi Vincenzo Ferreri e Pio V in Santa Caterina a Formiello (1733) - dovette riscuotere a suo tempo una certa considerazione. Un disinteresse che trova radici anche nel mancato inserimento, da parte di Bernardo De Dominici, lo storiografo dell'arte napoletana, nel folto gruppo degli allievi del Solimena.

La produzione del Cirillo denuncia l'impatto fecondo con il ciclo di affreschi eseguiti dal Domenichino nella Cappella del Tesoro di San Gennaro (1630-1631, 1634, 1635-41), fondamentale punto di riferimento stilistico. "Non si trattò solo - sottolinea il Rizzo - di una superficiale ripresa classicistica del tipo di personaggi o di animali ed oggetti rappresentati dal Domenichino, come dei gesti declamatori, ma anche di una specifica ulteriore ricerca delle componenti cromatiche del grande pittore bolognese: certi verde-acqua, certi gialli, i rosa-corallo" (RIZZO 1998, p. 196). Come del resto evidente è la desunzione dal grande pittore bolognese degli onnipresenti sciami di angeli e cherubini che spesso irrompono nelle scene scuotendone l'equilibrio compositivo. Elementi che ritroviamo nelle quattro tele delle navate laterali della Cattedrale di San Severo, attribuite a Santolo Cirillo, pittore la cui opera è ancora in attesa di una riconsiderazione critica. Apprezzabile in tale direzione il contributo offerto di recente da Franco Pezzella<sup>32</sup>, in un'ottica tesa a mettere in

<sup>30</sup> Le sporadiche trattazioni riservate all'opera del Cirillo attestano il disinteresse verso una personalità a torto trascurata nel folto panorama della pittura napoletana del Settecento. Cfr. RIZZO 1998, pp. 195-208; Id. 1999, pp. 35-45.

<sup>31</sup> Per l'attività di Santolo Cirillo si veda anche PAVONE 1997, p. 219.

<sup>32</sup> Un primo regesto delle opere del Cirillo, con precisi riscontri biografici, viene offerto da Franco Pezzella (PEZZELLA 2009). I dati di seguito riportati sono desunti dal volume in questione. Pittore di formazione solimenesca originario di Grumo Nevano, la cui produzione risulta costituita in massima parte da opere che, al di là di una discreta valenza iconografica e devozionale, peccano d'inventiva e di originalità.

luce una personalità tutt'altro che secondaria nel panorama della pittura napoletana del Settecento. Merito va riconosciuto al Rizzo, soprattutto, che ha conferito una dimensione più consona al portato del maestro, focalizzando acutamente le singolarità lessicali che ne caratterizzano il profilo stilistico e alcuni aspetti risalenti al momento cruciale della formazione. Un catalogo ancora da definire, suscettibile di ampliamenti, come dimostrerebbe la grande pala raffigurante il *Martirio di San Sebastiano* (fig. 11), collocata nel transetto destro della Cattedrale di Aversa, opera

---

Nacque il 20 settembre 1689. Dopo un iniziale apprendistato presso Raffaele Auricchio, pittore dalla oscura identità, dal quale apprese i rudimenti di pittura, entrò nella bottega del Solimena.

Tra le opere del Cirillo ricordiamo la pala raffigurante il *"Sogno di San Giuseppe"* nella Cattedrale di Capua.

Al 1730 risale una tela, conservata a Fermo, con la *"Predica di San Vincenzo de'Paoli"*, firmata e datata.

Nel 1733 il pittore è impegnato nella decorazione della cappella dedicata ai Santi Pio V e Vincenzo Ferreri nella chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli. Sull'altare maggiore della cappella è la tela raffigurante *"Gesù adorato dai Santi Vincenzo Ferreri e Pio V"*; sulle pareti laterali il pittore affrescò, a destra, il *"Miracolo di San Vincenzo"* e a sinistra *"San Pio V in adorazione del Crocefisso"*. Sulla volta il pittore rappresentò la *"Gloria dei Santi Pio V e Vincenzo Ferreri"*.

Nel 1734 affrescò sulla volta della sacrestia della Cattedrale di Napoli *"San Gennaro in adorazione della SS. Trinità difende Napoli dalle epidemie e dalle eresie"*.

Per l'antica Basilica di Santa Restituta, annessa alla Cattedrale di Napoli, Cirillo eseguì la teoria di *Santi e Profeti* disposta nell'ordine superiore, tra le finestre. In una cappella laterale *"San Pietro accolto da Santa Candida a Napoli"*.

Affreschi del pittore abbelliscono alcune sale della Curia arcivescovile.

Nel 1735 Santolo Cirillo affrescò nell'ambiente che precede la sacrestia della chiesa di S. Maria Donnaregina Nuova l' *"Adorazione del serpente di bronzo"*, dipinto in gran parte lacunoso.

Al 1737 risale il grande affresco sulla controfacciata della Basilica di San Paolo maggiore a Napoli, raffigurante la *"Dedicazione del tempio di Salomone"*, affresco commissionato insieme ai 18 dipinti raffiguranti scene della vita e dei miracoli di Cristo (sedici) e scene della vita e miracoli di San Gaetano (due).

Nel 1746 affrescò sulla controfacciata della chiesa di San Tammaro a Grumo Nevano, *"Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia"*.

Nel 1748 realizzò per la chiesa di San Benedetto a Casoria tre pale d'altare: la *"Gloria di San Benedetto"* sull'altare maggiore, altre due per gli altari laterali *"Madonna del Carmine con anime purganti e i Santi Giacomo apostolo e Rocco"*, e la *"Madonna del Rosario con i Santi Domenico, Caterina de Siena, Tommaso d'Aquino, Vincenzo Ferreri e Rosa da Viterbo"*, queste ultime due trafugate.

Alla fine degli anni quaranta del Settecento risalgono i dipinti eseguiti dal Cirillo per il transetto destro e per alcune cappelle della Basilica di San Tammaro a Grumo Nevano. Tra questi la *"Deposizione"*, tra i più alti raggiungimenti del maestro.

Nel 1756 Santolo Cirillo risulta già deceduto.

riconducibile, sulla base degli evidenti nessi stilistici con la *Deposizione* di Grumo Nevano, al Cirillo<sup>33</sup>. Il dipinto, databile alla fine degli anni Quaranta del secolo XVIII, rappresenta il momento del supplizio ordinato dall'Imperatore Diocleziano al santo e il contemporaneo accorrere della vedova Irene da cui sarà curato. La possente anatomia del San Sebastiano, come degli arcieri, sembra risolversi in un gioco esteriore di muscolature, esaltate da una luce fredda e limpida che definisce i corpi con precisione. La larghezza d'impianto, lo stile indulgente alla facile retorica, quel senso dei volumi e della massa, l'atmosfera lunare, le gioiose, onnipresenti, visioni di un'infanzia libera e spensierata nel registro superiore, sono i tratti di una poetica oramai messa a fuoco, tali da legittimare l'attribuzione al pittore dell'opera.

## BIBLIOGRAFIA

- ABBATE F. 2009, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Donzelli, Roma.
- BARBONE PUGLIESE N. 1998, *Alessio D'Elia*, Assunzione della Vergine, in M. PASCULLI FERRARA, V. PUGLIESE, N. TOMAIUOLI, *Foggia Capitale. La Festa delle arti nel Settecento* catalogo della mostra, Foggia, Palazzo Dogana 31 ottobre – 31 dicembre 1998, Electa, Napoli, p. 198.
- BASILE BONSANTE M. 1985, *La Chiesa e il Monastero dei Celestini a San Severo tra Sei e Settecento. Strategie insediative e programmi iconografici*, in B. MUNDI, A. GRAVINA, a cura di, Atti del IV Convegno sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia, San Severo, 17-18-19 dicembre 1982, Cromografica Dotoli, San Severo, pp. 261-283.
- BASILE BONSANTE M. 1989, *Per una storia dell'arte a San Severo*, in B. MUNDI, a cura di, *Studi per una storia di San Severo* (tomo II), Tipografia Sales, San Severo, pp. 387-537.
- BASILE BONSANTE M. 1998, *La chiesa di San Lorenzo a San Severo*, Mario Adda editore, Bari.
- BOLOGNA F. 1958, *Francesco Solimena*, L'arte tipografica, Napoli.
- BOLOGNA F. 1994, *Solimena e gli altri, durante il vicereame austriaco*, in AA. VV. *Settecento Napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, Electa, Napoli, pp. 57-75.
- CARDILLO L. 1894, *La Giurisprudenza canonica dei Capitoli Cattedrali con l'aggiunta di una breve cronistoria della cattedrale di San Severo*, San Severo.

<sup>33</sup> L'attribuzione a Santolo Cirillo del «*Martirio di San Sebastiano*» della Cattedrale di Aversa, avanzata dallo scrivente, non collima con quella a Paolo de Majo proposta da Anna Grimaldi in una recente, approfondita analisi del patrimonio artistico del tempio (cfr. Grimaldi 2010, pp. 178-181).

- CONTURSI G., a cura di, PAVONE M. A. (coordinamento scientifico) 2002, *Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative*, Edizioni De Luca, Salerno.
- CORSI P. 1989, *San Severo nel Medioevo*, in B. MUNDI, a cura di, *Studi per una storia di San Severo* (tomo I), Tipografia Sales, San Severo.
- D'ANGELO E. 2008, *San Severino Abate, Patrono principale della città e diocesi di San Severo. Nel Centenario della conferma del patronato 1908-2008*, Tipografia Lombardi Angelo Donato, San Severo.
- D'ANGELO E. 2011, *Due inediti della decorazione settecentesca della chiesa di san Severino a San Severo: il coro ligneo e il soffitto solimenesco*, in A. GRAVINA, a cura di, Atti del 31° Convegno nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia, San Severo, 13-14 novembre 2010, Centro Grafico S.r.l., Foggia, pp. 245-258.
- D'ELIA M. 1968, *Attività della Soprintendenza Monumenti e Gallerie di Bari*, in «Bollettino d'Arte», n. 4.
- D'ELIA M. 1982, *la Pittura barocca*, in AA. VV., *La Puglia tra Barocco e Rococò*, Electa, Milano, pp. 162-319.
- DE LETTERIIS C. 2010 a, *Considerazioni sui dipinti mariani di Nicola Menzele*, in E. D'ANGELO, C. DE LETTERIIS, *Gratia plena. Splendori della devozione mariana a San Severo*, Claudio Grenzi Editore, Foggia, pp. 45-49.
- DE LETTERIIS C. 2010 b, *Tota pulchra. Il ciclo pittorico di soggetto mariano della Cattedrale di San Severo: una proposta per Santolo Cirillo*, in E. D'ANGELO, C. DE LETTERIIS, *Gratia Plena. Splendori della devozione mariana a San Severo*, Claudio Grenzi editore, Foggia, pp. 27-43.
- DE LETTERIIS C. 2011, *Marmi napoletani a San Severo: l'altare maggiore e la balaustrata della Cattedrale*, in A. GRAVINA, a cura di, Atti del 31° Convegno nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia, San Severo, 13-14 novembre 2010, Centro Grafico S.r.l., Foggia, pp. 259-292.
- DE LETTERIIS C. 2012, *Note sulla chiesa della Ss. Trinità dei Celestini a San Severo*, in F. LOZUPONE, a cura di, *Il velo della memoria. 300 anni della Arciconfraternita del Rosario a San Severo*, Claudio Grenzi editore, Foggia, pp. 215-239.
- DE LETTERIIS C. 2013, *Settecento napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Claudio Grenzi editore, Foggia.
- DE MARTINI V., BRACA A. 1994, a cura di, *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, Atti del convegno, Nocera inferiore 17-18 novembre 1990, Casa editrice Fausto Fiorentino, Napoli.
- DI DARIO GUIDA M. P. 2002, *Produzione e importazione negli svolgimenti della pittura e della scultura*, in R. M. CAGLIOSTRO, *Atlante del Barocco in Italia. Calabria*, De Luca, Roma, pp. 167-201.
- DI MAURO M. 2009, *In viaggio. La Campania. Ricerche e attribuzioni alla scoperta delle opere e degli artisti*, Paparo Edizioni, Napoli.

- FERRARI O. 1970, *Le arti figurative*, in Storia di Napoli, vol. VI, t. II, Napoli, pp. 1225 ss.
- FERRO F. M. 2010, *Presenze "solimenesche" in area teatina*, in R. TORLONTANO, a cura di, *Atlante del Barocco in Italia. Abruzzo. Il Barocco negato*, De Luca Editori d'arte, Roma, pp. 260-268.
- GALANTE L. 1989, *Per la fortuna della pittura napoletana in Puglia*, in AA. VV., *Ricerche sul Sei - Settecento in Puglia*, III, 1984-1989, Schena, Fasano, pp. 233-265.
- GAMBACORTA A. 1979, *Arte a San Severo nel secolo XVIII*, in «Notiziario storico archeologico», San Severo, pp. 64-67, 68-73.
- GRIMALDI A. 2010, *La decorazione del Duomo di Aversa in Età moderna*, Luciano Editore, Napoli.
- IAFISCO M. 1978, *Cenni storici della Cattedrale di San Severo*, Lucera.
- IRMICI A. 1905, *Notizie sulla origine e progresso della Venerabile Arciconfraternita del SS. Rosario in Sansevero*, (manoscritto inedito).
- LUCCHINO A. 1930, *Del Terremoto che a dì 30 luglio 1627 ruinò la città di San Severo e terre convicine* (cronaca inedita del 1630), edizione a cura di CHECCHIA N., Foggia.
- MUNDI G. 2011, *Documenti inediti sull'edificio conventuale di San Francesco a San Severo*, in A. GRAVINA, a cura di, *Atti del 31° Convegno nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia*, San Severo, 13-14 novembre 2010, Foggia, pp. 293-306.
- PASCULLI FERRARA M. 1981, *Aggiunta pugliese a Francesco De Mura*, in "Napoli Nobilissima", vol. XX, fascicolo I-II, gennaio-aprile 1981, pp. 49-67.
- PASCULLI FERRARA M. 1985, *Francesco De Mura e Michele Salemme per la Cappella Scassa a Lucera*, in B. MUNDI, A. GRAVINA, a cura di, *Atti del 4° Convegno sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia*, San Severo, 17-18-19 dicembre 1982, Cromografica Dotoli, San Severo, pp. 285-293.
- PASCULLI FERRARA M. 1988, *D'Elia Alessio*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 36, pp. 627-630.
- PASCULLI FERRARA M. 1998, *Episodi di decorazione a San Severo: i dipinti di Nicola Menzele in relazione a tutta la sua produzione*, in B. MUNDI, A. GRAVINA, a cura di, *Atti del 5° Convegno sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia*, San Severo, 9-10,11 dicembre 1983, Cromografica Dotoli, San Severo, pp. 155-164.
- PASQUANDREA R. M. 2009, *Chiesa di San Severino Abate e sue grance in San Severo*, Claudio Grenzi Editore, Foggia.
- PASQUANDREA R. M. 2010, *Chiese parrocchiali di Santa Maria, San Nicola, San Giovanni Battista e loro grance in San Severo*, Claudio Grenzi editore, Foggia.
- PAVONE M. A. 1977, *Paolo de Majo. Pittura e devozione a Napoli nel secolo dei «lumi»*. Società Editrice Napoletana, Napoli.
- PAVONE M. A. 1997, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Liguori Editore, Napoli.
- PAVONE M. A. 2010, a cura di, *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto*, Claudio Grenzi Editore, Foggia.

- PEZZELLA F. 2009, *Santolo Cirillo, pittore grumese del '700*, Istituto di Studi Atellani, Frattamaggiore (NA).
- PILLA U., RUSSI V. 1984, *San Severo nei secoli*, San Severo.
- RIZZO V. 1978, *L'opera giovanile di Francesco De Mura (1696-1740)*, in "Napoli Nobilissima", vol. XVII, fascicolo III, maggio-giugno 1978.
- RIZZO V. 1980, *La maturità di Francesco De Mura*, in "Napoli Nobilissima", vol. XIX, fascicolo I-II, gennaio-aprile 1980.
- RIZZO V. 1986, *Nuovi contributi a Francesco De Mura*, in "Napoli Nobilissima", vol. XXV, fascicolo III-IV, maggio-agosto 1986.
- RIZZO V. 1998, *Santolo Cirillo, un nostalgico degli ideali classicisti del Domenichino* (I), in "Napoli nobilissima", vol. XXXVII, fasc. I-VI, gennaio-dicembre 1998, pp. 195-208.
- RIZZO V. 1999, *Santolo Cirillo, un nostalgico degli ideali classicisti del Domenichino* (II), in "Napoli nobilissima", vol. XXXVIII, fasc. I-IV, gennaio-dicembre 1999, pp. 35-45.
- RUSSO A. 2011, *Dipinti di Andrea D'Aste e Giacomo Del Po' nella Chiesa della SS. Trinità a Vico Equense*, in "Napoli Nobilissima", volume II, fasc. III-IV, maggio-agosto 2011, pp. 105-116.
- SIBILIO V. 2012, *Per una lettura della catechesi pittorica della Chiesa della SS. Trinità dei Celestini*, in F. LOZUPONE, a cura di, *Il velo della memoria. 300 anni della Arciconfraternita del Rosario a San Severo*, Claudio Grenzi editore, Foggia, pp. 191-214.
- SPINOSA N. 1999, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò* (seconda edizione), Electa, Napoli.
- SPINOSA N. 1999, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo* (seconda edizione), Electa, Napoli.



*Fig. 1 – San Severo, Archivio Diocesano (già San Francesco), Alessio D’Elia: Deposizione dalla croce, olio su tela, 1746.*



*Fig. 2 – San Severo, Archivio Diocesano (già San Francesco), Alessio D’Elia: Deposizione dalla croce (part.), olio su tela, 1746.*



*fig. 3 – San Severo, Archivio Diocesano (già San Francesco), Alessio D'Elia: Deposizione nel sepolcro, olio su tela, 1746.*



*fig. 4 – San Severo, Cattedrale, Alessio D'Elia (qui attr.): Battesimo di Cristo, olio su tela, 1740 c.*



*Fig. 5 – San Severo, San Severino, Alessio D'Elia: Pietà, olio su tela, 1745.*



*Fig. 6 – San Severo, San Sebastiano (oggi Santa Maria della Libera), Alessio D'Elia (qui attr.): Madonna tra i Santi Domenico e Sebastiano, 1754.*



*Fig. 7a – San Severo, Cattedrale, Nicola Maria Rossi (ambito): Guarigione del cieco, olio su tela (1750 c.)*



*Fig. 7b – San Severo, Cattedrale, Nicola Maria Rossi (ambito): Resurrezione di Lazzaro, olio su tela (1750 c.)*



*Fig. 8 – San Severo, Cattedrale, Santolo Cirillo (attr.): Annunciazione, olio su tela, 1750 c.*



Fig. 9 – San Severo, Cattedrale, Santolo Cirillo (attr.): Natività della Vergine, olio su tela, 1750 c.



*Fig. 10 – San Severo, Cattedrale, Santolo Cirillo (attr.): Immacolata, olio su tela, 1750 c.*



*fig. 11 – Aversa (Ce), Cattedrale, Santolo Cirillo (qui attr.): Martirio di San Sebastiano, olio su tela, (anni Quaranta del sec. XVIII).*

Referenze fotografiche

*Antonio Giammetta, figg. 5,6,7,8,9,10*

*Christian de Letteriis, figg. 1,2,3,4,11*

## INDICE

NICOLA CICERALE <i>Musica lungo le vie della fede. Santuari di Capitanata nei canti devozionali del Medioevo . . . . .</i>	pag. 3
GIULIANA MASSIMO <i>Scultura di epoca normanna in Capitanata: un'indagine preliminare. . . . .</i>	» 17
VINCENZO VALENZANO <i>Il bestiario del vasaio. Decorazioni zoomorfe nel Nord della Puglia. . . . .</i>	» 39
MARIA MONACO <i>Il castello di Vico del Gargano: un'analisi archeologica e di edilizia storica . . . . .</i>	» 53
FRANCESCO MONACO <i>Insedimenti rupestri medievali in territorio di Cagnano Varano (Fg): aspetti della civiltà del "vivere in grotta" sulle rive del lago di Varano, tra religiosità e sfruttamento delle risorse del territorio . . . . .</i>	» 67
GIANFRANCO DE BENEDITTIS <i>L'insediamento medievale a San Giovanni Maggiore (Carlantino (FG)): la motta e il castello . . . . .</i>	» 87
PIERFRANCESCO RESCIO <i>Alle origini di Monte Sant'Angelo. Scavi nella "Casa del Pellegrino" . . . . .</i>	» 97
PIERFRANCESCO RESCIO <i>Saggi ed Esplorazioni nel territorio di San Giovanni Rotondo . . . . .</i>	» 107

ARMANDO GRAVINA

*Il gruppo lapideo policromo di Santa Maria  
del Monte a Serracapriola: alcune considerazioni* . . . . pag. 121

PASQUALE CORSI

*La regina Giovanna I d'Angiò e la chiesa  
di San Giovanni Battista in San Severo.  
Tradizioni e interpretazioni a confronto* . . . . » 139

AMALIA FEDERICO

*La Capitanata nell'itinerario di Anselmo  
Adorno in Terra Santa (sec. XV)* . . . . » 163

NICOLA LORENZO BARILE

*Merci e mercati della Capitanata medievale:  
la testimonianza delle "pratiche di mercatura"* . . . . » 175

RITA MAVELLI

*Sculture lignee tra fine Cinquecento e primo Seicento  
nella chiesa di Gesù e Maria a Foggia* . . . . » 189

EMANUELE D'ANGELO

*L'origine del patronato sanseverese  
di san Severo di Napoli* . . . . » 207

ISABELLA DI LIDDO

*La "macchina" lignea della SS. Trinità  
dello scultore napoletano Arcangelo Testa* . . . . » 219

MIMMA PASCULLI FERRARA

*Due tipologie settecentesche per la copertura  
della chiesa di S. Benedetto a Troia: un soffitto  
ligneo a tavolato dipinto e un immenso telone* . . . . » 229

FRANCESCO CAVALIERE

*Itinerari mariani nel Subappennino dauno* . . . . » 239

CHRISTIAN DE LETTERIIS

*Sviluppi della pittura solimenesca a San Severo: le opere  
di Alessio D'Elia e Santolo Cirillo. Nuove attribuzioni* . . . » 257

FEDERICA MONTELEONE

*San Michele Arcangelo praecursor di Federico II  
di Svevia nel dramma storico di Guenther Wachsmuth . . .* pag. 283

GIOVANNI BORACCESI

*La raccolta argenteria del convento di San Matteo  
a San Marco in Lamis . . . . .* » 303

MICHELE FERRI

*Uno sconosciuto periodico dell'Ottocento:  
"Il Gargano" di Cagnano Varano . . . . .* » 319