



ARCHEOCLUB DI SAN SEVERO

42^o CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia
della Daunia

San Severo 9 - 10 novembre 2021

A T T I

Tomo secondo
STORIA

a cura di
Armando Gravina

SAN SEVERO 2022

Il 42° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria,
Storia della Daunia è stato realizzato con il contributo di:

Amministrazione Comunale di San Severo

– Comitato Scientifico:

GIUSEPPE POLI

Prof. di Storia Moderna – Università degli Studi “A. Moro” di Bari

ALBERTO CAZZELLA

Ordinario di Paleontologia – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

PASQUALE CORSI

Prof. – Università degli Studi “A. Moro” di Bari

MARIA STELLA CALÒ MARIANI

Prof. emerito – Università degli Studi “A. Moro” di Bari

PASQUALE FAVIA

Prof. di Archeologia Medievale – Università degli Studi di Foggia

ITALO MARIA MUNTONI

Sovrintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province BAT e FG

ARMANDO GRAVINA

Presidente Archeoclub di San Severo

ORGANIZZAZIONE

– Consiglio Direttivo Archeoclub di San Severo:

ARMANDO GRAVINA *Presidente*

MARIA GRAZIA CRISTALLI *Vice Presidente*

GRAZIOSO PICCALUGA *Segretario*

La chiesa della SS. Trinità in San Severo: storia, culti e devozioni

* Dottore di Ricerca in Filologia, Letteratura, Tradizione e in Teologia Cattolica

Tra la fine del V e gli inizi del VI secolo, in Umbria, Benedetto da Norcia aveva fondato l'Ordine Monastico dei Benedettini, diventando l'archetipo del monachesimo occidentale. La sua Regola, basata sui voti di povertà, castità e obbedienza, era stata costituita su un equilibrio tra il lavoro manuale e la preghiera: "*ora et labora*". La Regola, scritta in una forma di latino volgare proprio per essere compresa da tutti coloro che si fossero avvicinati a Benedetto e all'Ordine, funse da modello per tutte le altre regole monastiche scritte fino al XIII secolo. L'influenza benedettina si estese non solo al mondo religioso ma anche a quello laico, intervenendo nella società e nei rapporti con il potere. I meriti e la fama dell'Ordine favorirono le numerose donazioni di privati e i privilegi concessi dalle autorità civili ed ecclesiastiche. Verso la fine dell'XI secolo nacque un nuovo ordine monastico di diritto pontificio, i Cistercensi, nell'abbazia di Cîteaux in Borgogna, come costola dell'Ordine Benedettino. I monaci di quest'ordine erano animati dal desiderio di maggiore austerità al fine di osservare in maniera più cosciente e consapevole la Regola di San Benedetto. A distanza di un secolo, nel 1263, in Italia, nei pressi di Sulmona, prese vita il movimento definito dei "Celestini", fondato da Pietro da Morrone, il quale divenne Pontefice nel luglio del 1294 col nome di Celestino V. Essi non si discostavano dalla Regola benedettina, anzi la riprendevano con più stretta osservanza, accogliendo soprattutto l'idea di una separazione totale dal mondo. Dopo il Concilio di

Trento (1545-1563), i Celestini lasciarono i monasteri più antichi, disseminati nelle campagne e si trasferirono nei centri urbani. A quel periodo risale l'insediamento dei Celestini in Capitanata e precisamente a Vieste, a Lucera, a Monte Sant'Angelo, nel monastero di S. Pietro Celestino di Manfredonia, in quello di S. Caterina di Foggia e nella Santissima Trinità di San Severo.

La pianta della città di San Severo elaborata dall'abate e storico Gian Battista Pacichelli nel 1703 evidenzia la presenza di otto monasteri, quattro dei quali *extra-moenia*: il monastero dei Cappuccini, quello di San Rocco, quello dei Domenicani presso la chiesa di San Sebastiano e quello di San Bernardino. All'interno delle mura urbane, invece, erano collocati il monastero degli agostiniani, quello carmelitano, con la relativa chiesa che attualmente dà il nome alla piazza già denominata di "Santa Croce al Mercato", proprio perché sede del mercato cittadino, quello dei Conventuali nella chiesa di San Francesco e quello dei Celestini nella ricca "badia" della Trinità, succeduta a quella di San Giovanni in Piano, e gli Agostiniani nel Convento di Sant'Agostino (DE AMBROSIO 1875, p. 77). Queste istituzioni monastiche erano tenute in alta considerazione in Città grazie alle loro ricchezze e, perciò, esercitavano una profonda influenza sul tessuto urbano e sociale. La chiesa della Santissima Trinità, quindi, nasce come grancia di un monastero della contea di Lesina, il Monastero di San Giovanni in Piano, situato ad ovest di Apricena nei luoghi della cosiddetta «*Petriera*» (CORSI 1981, p. 77). Sulla prima insegna usata dal monastero di San Giovanni in Piano «è raffigurato un agnello sospeso tra nubi, con un palio e una mitra e due pani ai piedi» (DI CAPUA 1981, p. 113). La leggenda legata a questa insegna si riferisce all'offerta di pane da parte di un eremita del Gargano al conte di Lesina che si era perso nella foresta; proprio per questo motivo e per l'intervento dell'eremita stesso, venne eretta l'abbazia. I documenti ne testimoniano l'esistenza ben prima del 1055 quando è scritto che essa possedeva già dieci grance tra le città di Civitate, San Severo, San Nicandro e Rodi. Nel 1400 «*i Celestini di S. Giovanni in Piano si trasferiscono in San Severo, dove da tempo possedevano una infermeria ed una chiesa*» (PASQUANDREA 2009, p. 263). La motivazione del trasferimento potrebbe essere rintracciata nell'aria insalubre che si respirava e nei continui disturbi apportati ai monaci dagli abitanti di Apricena (*Ibid.*, p. 264). In un inventario del monastero del 1421, pubblicato dal professor Pasquale Corsi, si legge che i confini del territorio di proprietà dello stesso cominciavano «*dalle Murge [...] e includevano verso occidente il territorio di Costa Bona, scendevano verso il Candelaro e percorrevano il vallone di Rigomartino (...) e di nuovo le Murge*» (CORSI 1981, p. 79). Durante il papato di Celestino V, il monastero di San Giovanni in Piano passò tra le proprietà dell'ordine dei Celestini e attraversò un periodo di grande sviluppo patrimoniale, grazie all'aggregazione del monastero stesso con quello di Santo Spirito di Sulmona (CAPOSIENA e POSTIGLIONE 2002, p. 73). Verso la fine del XV secolo i monaci celestini decisero di trasferire la comunità nella grancia della SS. Trinità in San Severo, occupando un posto centrale nella città regia. A San Severo il superiore dei

padri Celestini continuò ad avere il titolo di Priore di S. Giovanni in Piano ma assunse anche quello di Priore della Santissima Trinità. Tale denominazione perdurò fino al 1614 quando papa Paolo V concesse ai principali monasteri della Congregazione Celestina di non organizzare più la vita monastica attorno a un priore ma con un abate. A conferma dell'avvenuto cambiamento, Giuseppe Valentino così riporta:

«Fu allora che al superiore dei PP. Celestini di San Severo si attribuì il solo titolo di “Abate della SS. Trinità” senza quello aggiunto di “S. Giovanni in Piano”, che passò invece “honoris causa” all’Abate di S. Spirito di Sulmona» (VALENTINO 1994, p. 13).

Insediatisi in città, i frati utilizzarono fabbricati di loro proprietà già esistenti e intorno al 1375 edificarono *«un monastero sommariamente descritto nel Cartolaro di Santo Spirito di Sulmona “cum ecclesia et suis pertinentiis”, dotato di un solo dormitorio, un chiostro e altri locali non bene identificati»* (BASILE BONSANTE 1989, p. 438). Nel corso del tempo, grazie agli incrementi patrimoniali, il complesso monastico giovò di notevoli ampliamenti tanto da diventare il primo tra tutti i monasteri di qualsiasi grande città, per via della sua imponente chiesa, per le sue stanze, e cortili e per altre comodità di cui il monastero disponeva. Il terremoto che colpì San Severo il 30 luglio 1627 causò danni ingenti e fu l'occasione di un radicale intervento di ricostruzione. Tale ricostruzione, però, fu lenta per tutta San Severo giacché le scosse di terremoto continuarono fino al 1660. Il sacerdote e cronista locale Lucchino descrive nel dettaglio la piazza principale della città di San Severo ai primi del Seicento:

“Con una piazza non molto lunga sufficientemente larga, lastricata di pietra viva, e circondata di Botteghe. Nel suo capo vi è il Palagio del Principe più comodo che bello, ed all’intorno altri Palaggi e case alte, ed in mezzo della parte destra vi è la chiesa della SS. Trinità col suo Monastero dei Padri Celestini, che la rendono riguardevole, e di non poco diletto alla vista” (PILLA e RUSSI 1984, p. 131).

Lucchino descrive anche le condizioni della chiesa danneggiata dal terremoto del 1627 *“del Monastero de’ Celestini caddero tutti i dormitori, e quello del Noviziato dà fondamenti, e della Chiesa la tribuna, che colla sua rovina fracassò l’organo che vi era dentro. Rovinò anche il campanile, ma le campane rimasero intatte, eccetto che della maggiore si ruppero i manichi; e non vi morì alcuno”* (CHECCHIA 1930, p.16). La Chiesa nel 1707 venne riaperta al culto e riconsacrata anche se i lavori continuarono oltre il 1707. Proprio nel 1709, infatti, venne esposto nella chiesa il dipinto raffigurante San Pietro Celestino a colloquio con la Vergine e il Bambino, realizzato da Giuseppe Castellano e, sempre nel 1709, Gennaro De Vivo dipinse la tela rappresentante San Pietro Celestino davanti a Papa Gregorio X e quel-

la ritraente San Benedetto e San Pietro Celestino a colloquio, entrambe collocate rispettivamente ai due lati dell'abside della chiesa, ancora a conferma del grande movimento artistico e culturale, finalizzato a declamare il prestigio e gli onori dell'Ordine. Allo stesso artista venne commissionata la realizzazione della tela rappresentante San Girolamo penitente, collocata nella prima cappella laterale di sinistra della chiesa stessa. Tra il 1719 e il 1720 venne innalzata la torre del campanile, dopo le devastazioni dei terremoti seicenteschi.

A veicolare e amplificare questo processo di ricostruzione non solo della struttura ma anche, e soprattutto, dell'immagine dell'intero Ordine fu la nomina ad Abate della Santissima Trinità di Giuseppe Maria Turco che si impose come figura carismatica e determinante per la presenza dei Celestini sul territorio. Egli fu priore del monastero della Trinità di San Severo ma anche abate generale dell'Ordine dal 1749 al 1752. L'abate Turco, con un'abile e vincente progettualità, si impegnò per la realizzazione della soluzione monumentale convento-palazzo, facendo demolire la parte del monastero seicentesco adibita a dormitorio dei monaci, ormai pericolante. Grazie all'abbattimento di alcuni locali, riuscì a creare una vera e propria piazza, uno spazio aperto alla vita collettiva nonché un nuovo monastero, con un prospetto nuovo (BASILE BONSANTE 1985, p. 267). La grandiosità e la magnificenza del progetto sembravano ricalcare gli schemi architettonici e logistici impiegati dalla nobiltà feudale nella costruzione delle *curtis*, secondo i quali, dopo aver individuato il luogo più adatto per esercitare e imporre un vero dominio, si passava alla demolizione e all'ampliamento delle fabbriche preesistenti, con la costruzione di un nuovo monumentale ed elegante scalone. Questa operazione di urbanizzazione determinò:

«La facilitazione dell'accesso dalla piazza verso il quartiere antico tra San Severo e San Nicola e del raggiungimento del "Largo del Mercato", contrapponendo dunque al fattore dell'egemonia che il convento aveva acquistato rispetto al prestigio delle chiese, una valorizzazione di quelle aree del centro antico, che diverranno in quegli anni zona residenziale per la classe dirigente» (CAPOSIENA e POSTIGLIONE 2002, p. 75).

È evidente il ruolo strategico di tale operazione: mettere rapidamente la chiesa e il monastero in contatto con la piazza del Mercato, la quale confinava con la cinta muraria e segnava, quindi, il nucleo economico e sociale più attivo della Città. I vari livelli di fabbrica che si possono rilevare negli scantinati e le diverse soluzioni nelle coperture consentono di evidenziare tre fondamentali fasi di costruzione:

«Alla prima si riferisce il nucleo intorno all'area occupata dalla trecentesca chiesa della Trinità completamente rifatta, col chiostro a sinistra ancora visibile e una successiva breve estensione su via dei Quaranta; le distruzioni causate dal terremoto del 1627 diedero inizio ad una seconda fase alla quale appartiene la parziale ricostruzione e la ristrutturazione della chiesa

nonché il prolungamento dell'ala su via dei Quaranta con interventi nel cortile, trasformato in un grande atrio di accesso; la terza fase riguarderebbe un corpo avanzato su via Fraccacreta con l'ingresso monumentale, dotato di androne, scalone e atrio, sull'attuale piazzetta Municipale e l'ampliamento dell'ala che sporge sulla stessa piazzetta» (BASILE BONSANTE 1985, p. 267).

Sul prospetto principale è fortemente impresso il “sigillo” benedettino e celestino: nelle campate laterali, formate da nicchie ad arco concluse da turgide conchiglie, sono inserite, infatti, quattro statue in stucco, raffiguranti i santi Benedetto, con il libro delle «Regole e la mitra abaziale», e Celestino V, con abiti pontificali, croce pastorale e tiara, entrambi titolari dell'ordine. All'interno delle nicchie della parte superiore delle campate laterali, campeggiano le statue di due monache, santa Scolastica, sorella di san Benedetto e santa Gertrude, mistica benedettina. Le statue, tutte databili intorno alla metà del XVIII secolo, sono opera di un artista locale il cui nome è Vitantonio Petruccelli, nato nel 1718 e che nel 1753 esercitava la professione di scultore in una sua bottega a San Severo. Oltre ai lavori di ripristino e consolidamento architettonico, si intervenne anche all'interno della chiesa con l'ampliamento dell'area presbiteriale, l'aggiunta delle volte e le conseguenti ristrutturazioni degli elementi portanti, compreso, probabilmente, il pregevole coro ligneo in noce, sciaguratamente rimosso e non conservato, che Irmici descrive con dovizia di particolari, e il pavimento a “riggole di cui resta un esiguo frammento in un armadio a muro della sagrestia” (BASILE BONSANTE 2002, p. 447).

Il nuovo edificio fu riaperto al culto nel 1707 secondo lo «schema controriformistico ad aula longitudinale, con transetto contratto, ridotto – come le due brevi cappelle per lato – nello spessore delle murature» (DE LETTERIIS 2012, p. 215). Rimane ignoto, allo stato attuale delle ricerche, il nome dell'architetto responsabile del progetto, elaborato in maniera conforme a un modello planimetrico che si adatta al panorama chiesastico locale (*Ibid*, p. 216). Secondo quanto asserito dal professor De Letteriis, l'edificio è costruito *con un prospetto ortogonale, sobriamente stuccato, non immune da una certa corsività e inerzia creativa, allineato a una lettura semplificata dei registri ornamentali di scuola napoletana* (*Ibid*). Il 13 giugno 1756 la chiesa venne consacrata dall'abate Saverio Palica, del monastero celestino di San Bartolomeo in Lucera, invitato per l'occasione proprio dall'Abate Turco. A testimonianza dell'avvenimento, venne realizzata la lapide, ora custodita nei locali della sacrestia, che riporta la seguente iscrizione:

D.O.M. In solemnitate Sanctissimae Trinitatis anni Incarnationis Domini 1756 die vero XIII mensis junii ego Dominus Xaverius Palica, Abbas regalis coenobii Sancti Bartolomei de Luceria, Congregationis Coelestinatorum Ordinis Sancti Benedicti Solemniter consecravi altare hoc marmoreum in onorem SS: Trinitatis Sanctorumque reliquias: Prudentii, Antimii e Marcelini martirum in eo inclusi et singulis christi fidelibus hodieunum annum in

dieque anniversario consecrationis huius modi ipsum visitantibus quadraginta dies de vera indulgentia in forma ecclesiae consueta concessi (VALENTINO 1994, p. 22)¹.

Nel 1766, i Celestini di San Severo possedevano «il feudo di Torre degli Iunci, la Difesa di Vanzo e quella di Radicosa, la masseria di Claves e di Tonno Niro e del Belvedere, i beni dell'ex monastero di S. Giovanni in Piano nel territorio di Lesina (...) e l'abbazia col *feudo di Ripalta*», una zona molto fitta, malarica e improduttiva che, grazie all'Abate Turco, beneficiò di indispensabili opere di disboscamento e dell'impianto di una colonia agricola. Nel 1806 l'ordine dei Celestini, ed anche il monastero della SS. Trinità, venne soppresso da Giuseppe Bonaparte, con la conseguente sottrazione di tutte le proprietà annesse (DI CAPUA 1981, p. 115). Nel 1813, il monastero e il fabbricato venne ceduto all'Amministrazione civica e la chiesa, in cambio della possibilità di riapertura al culto e della manutenzione, fu affidata dai monaci alle cure della famiglia De Luca, proprietaria del palazzo situato proprio di fronte la chiesa stessa:

«Questa, unita a diversi altri nobili cittadini, pregarono il sindaco, D. Giovanni Pietro Petrulli, e i Decurioni [...]. Si stipulò all'oggetto pubblico istrumento pel Notar D. Vincenzo Toma del 25 marzo 1817 mercè il quale la Chiesa in parola veniva affidata 'ad tempus' ai signori D. Vincenzo Faralla, D. Michele De Luca, D. Tommaso Lombardi, D. Filippo Venusi e D. Francesco Paolo Perretti» (FIORE 1973, p. 178).

Il 14 Aprile 1852, con atto notarile redatto dal notaio Antonio Maria d'Alfonso, la Confraternita del Santissimo Rosario, dalla Chiesa di San Sebastiano al Belvedere, si trasferiva nella chiesa della Santissima Trinità, portando le statue di Gesù flagellato alla colonna, San Domenico, San Pietro Martire e San Vincenzo. Alla stesura dell'atto erano presenti «il Vescovo D. Rocco de Gregorio, il sindaco D. Giuseppe Fraccacreta e il priore D. Pitranonio Recca» e come chiarisce il documento conservato nell'archivio della chiesa della Santissima Trinità di San Severo «la Congrega del Rosario si impegnava a cedere la sua chiesa, con le case e il giardino adiacenti, con ogni pertinenza e dietro pagamento di un censo annuo di 42 ducati e grani 50 per finanziare la fabbrica del nuovo Monastero di S. Maria Addolora-

¹ «A Dio Ottimo Massimo. Nella solennità della SS. Trinità dell'anno della Incarnazione del Signore 1756, giorno 13 del mese di giugno, Io don Saverio Palica, Abate del regale monastero di S. Bartolomeo in Lucera, della Congregazione dei Celestini, dell'ordine di S. Benedetto, ho solennemente consacrato questo altare marmoreo in onore della SS. Trinità e in esso ho collocato le reliquie dei SS. Martiri: Prudenzio, Antonino e Marcellino; e ho concesso ai singoli fedeli che lo visitano oggi: un anno, e nel giorno anniversario della suddetta consacrazione: 40 giorni d'indulgenza, nella forma consueta della Chiesa».

ta e S. Filomena». Con l'approvazione della Bolla Pontificia di Leone XIII, la Confraternita del Santissimo Rosario fu elevata a dignità di Arciconfraternita nel 1883. Nel 1877 la chiesa venne ridipinta ed è proprio a questo periodo che si fa risalire, secondo il manoscritto di Antonio Irmici, conservato nell'archivio dell'Arciconfraternita, il dipinto della Madonna del Rosario che porge la corona a san Domenico, gli ovali con gli angeli e i pennacchi ritraenti i quattro evangelisti. Sono da attribuire, invece, all'artista sanseverese e sottopriore dell'Arciconfraternita stessa, Giacomo Cinelli, i dipinti dei quadri centrali della volta. Tali dati sono stati confermati anche dall'attenta indagine stratigrafica condotta dal restauratore Antonio Pio Mucedola nel 2015, secondo il quale, i decori architettonici, di scuola napoletana, risalgono agli inizi del XVIII secolo, il periodo in cui la chiesa venne, come si è detto, riaperta a seguito dei lavori di riedificazione e consolidamento dei danni dovuti ai terremoti del '600; i dipinti, invece, non erano presenti sulla volta al momento dell'insediamento della Confraternita nel tempio (MUCEDOLA 2016, p. 99).

A Giacomo Cinelli, quindi, rappresentante autorevole dell'Arciconfraternita, oltre che artista, i sodali attribuirono il compito di caratterizzare la chiesa nella quale dovevano identificarsi e connotarla, perciò, di riferimenti espliciti al culto del quale erano promotori: quello in onore della Vergine del Rosario. Il quadro posto al centro della volta della navata rappresenta la Vergine Maria col Bambino Gesù, contornati da cherubini, nell'atto di porgere la corona del santo rosario a san Domenico di Guzman con il cane ai suoi piedi; gli altri due quadri collocati sulla volta della navata rappresentano rispettivamente: un angelo che regge l'allegoria mariana dello specchio e un altro angelo quella del giglio. Le quattro vele della cupola raffigurano i quattro evangelisti attornati da angeli e dai rispettivi simboli identificativi. Il quadro dell'abside, invece, dello stesso artista, raffigura il Santissimo Sacramento contornato di cherubini. Sempre a Giacomo Cinelli sono state attribuite le decorazioni fitomorfe di angeli e ghirlande e le allegorie mariane delle vele della navata.

L'Arciconfraternita, dunque, divenuta custode del tempio, decise di imprimere il proprio carattere mariano, la propria identità, unendo agli splendori architettonici settecenteschi, già presenti, i dipinti e le decorazioni che traducono in forma figurativa le più note e celebri litanie del Rosario. Ai santi benedettini della facciata, inoltre, si aggiungono quelli domenicani che, sorretti dall'impegno dei confratelli, iniziano ad occupare una posizione preminente tra le devozioni locali. Quella in onore della Vergine del Rosario, infatti, diventa una delle prime feste liturgiche cittadine e anche la storia contemporanea dimostra il perdurare e il consolidarsi di questa tradizione. L'attenzione a questo culto mariano, perciò, non è legato solo all'impegno di clero e laici di una parrocchia di periferia, come avveniva quando la Confraternita aveva ancora sede nella chiesa di San Sebastiano ma assume caratteristiche di preminenza dovute alla centralità del nuovo tempio e alla sua ricchezza e rilevanza sulla scena cittadina. La Arciconfraternita del Santo Rosario diventa custode e messaggera di una delle preghiere più note della cristianità della quale già i monaci

dell'ordine domenicano a San Severo si erano fatti promotori. La devozione alla preghiera del Santo Rosario, infatti, è legata all'apparizione della Madonna a san Domenico a Tolosa di Francia. Il Beato Alano della Rupe, monaco domenicano di origine bretone, racconta che, mentre san Domenico, prostrato a terra per l'eresia degli albiges, chiedeva accoratamente alla Madonna una preghiera capace di vincere il male, la Vergine gli apparve e gli fece vedere una corona di 150 rose intercalate da 15 gigli e gli disse che con quell'arma infallibile tutto quello che chiedeva gli sarebbe stato accordato. Era la nascita silenziosa e sacra del Rosario, avvenuta, quindi, nel 1212 circa. San Domenico certamente non conosceva la preghiera così come è nella forma attuale ma, nella lotta contro l'eresia, deve aver utilizzato le preghiere più semplici e più conosciute come il *Pater noster* e l'*Ave Maria* per far pregare i fedeli anche analfabeti. Questa preghiera si è andata formando gradualmente attraverso la convergenza di antiche pratiche penitenziali e devozionali, come i salteri di *Pater noster* e di *Ave Maria*. Si era diffusa, infatti, agli inizi del XII secolo in occidente la recita dell'*Ave Maria*: il saluto angelico era, sicuramente, conosciuto nella cristianità prima di questo secolo proprio perché esso è contenuto nel Vangelo (Lc 1,18 – Lc 1,42) e costituiva, fino al sec. VII, l'antifona offertoriale della quarta domenica di Avvento, che aveva una particolare accezione mariana.

La novità della nuova preghiera rappresentata dal Rosario è data dalla ripetizione devota dell'*Ave Maria*, analoga alla coeva litanica ripetizione dei *Pater*, per 150 volte, in contrappunto col salterio davidico. Questi salteri dei *Pater* o delle *Ave* sostituivano nei monasteri il salterio biblico per i monaci illetterati. Al termine di questa preghiera sono poste le "litanie lauretane" (dette anche litanie della Beata Vergine Maria), cioè invocazioni alla Vergine pregata sotto i suoi diversi appellativi. La denominazione "lauretane", riferita alle litanie, non indica il luogo di origine, ma il luogo che le rese celebri: la Santa Casa di Loreto, dove esse si cantavano dalla prima metà del secolo XVI. La Beata Vergine Maria viene invocata con i titoli che traggono origine sia da formule devozionali sia da figure bibliche tradizionalmente a lei associate. Le litanie alla Madonna sono certamente più antiche della santa casa di Loreto ma fu la fama del santuario a diffonderle nella Chiesa cattolica latina e oggi rappresentano una delle preghiere più popolari. Le Litanie della Madonna, si trovano in formulari diversi tra il XII e il XV secolo: il documento più antico è un manoscritto di Magonza risalente al XII secolo. Il santuario mariano di Loreto adottò uno di questi formulari, che fu diffuso ovunque dai flussi dei pellegrini e fu poi approvato per tutta la Chiesa da Sisto V nel 1587. Le litanie lauretane rappresentano una singolare «*oratio fidelium*», invocazione a cori alterni – recitante e assemblea –, che canta l'azione di Dio in Maria e nella Chiesa. Diffondendosi in mezzo al popolo, il Rosario si semplificò ulteriormente quando nel 1521 il domenicano Alberto da Castello ridusse i misteri da contemplare, scegliendone 15 principali da proporre alla meditazione dei devoti del salterio mariano, concependo le relative clausole come semplici commenti al mistero o richiami mnemonici lungo la recita delle *Ave*.

Questa devozione, partita gradualmente e dal basso, quindi, trova una forma di ufficializzazione quando il 17 settembre 1569 il Papa domenicano Pio V pubblicò la bolla «*Consueverunt Romani Pontifices*», che si può considerare la «*magna charta*» del Rosario:

«*Il rosario o salterio della beatissima Vergine Maria — scrive il santo Pontefice — è un modo piissimo di orazione e di preghiera a Dio; modo facile e alla portata di tutti, che consiste nel lodare la stessa beatissima Vergine, ripetendo il saluto dell'angelo per centocinquanta volte, quanti sono i salmi del salterio di Davide, interponendo a ogni decina la preghiera del Signore, con determinate meditazioni illustranti l'intera vita del Signore nostro Gesù Cristo*».

In questo documento, il Pontefice dichiara, per la prima volta, che l'ufficialità del culto che non è più lasciata a forme di devozione spontanee ma trova una connotazione e caratterizzazione propria tanto che il pontefice chiarisce che per lucrare le indulgenze del rosario è indispensabile la meditazione dei relativi misteri. Il Pontefice si sofferma anche nella descrizione dell'origine della preghiera, sul significato del nome, sugli elementi essenziali, sugli effetti, sulle finalità e sul modo di propagarlo. Spinta propulsiva all'affermazione universale della preghiera sarà data, certamente, dalla vittoria degli eserciti cristiani nelle battaglie di Lepanto, La Rochelle, Vienna. Prima della battaglia di Lepanto del 1571, avvenuta durante la Guerra di Cipro, in cui le truppe cristiane della Lega Santa si scontrarono vittoriosamente contro quelle musulmane dell'Impero Ottomano Lepanto, in tutto il mondo cristiano il Pontefice aveva invitato a pregare la Vergine del Rosario e sulle navi militari si recitava il Rosario. Ecco perché, dopo la vittoria riportata, si poté affermare che «*Non duces, non vires, non arma, sed Maria Rosarii fecit nos victores*». La battaglia, dunque, non venne letta come un semplice atto militare ma come uno scontro tra le forze del bene e quelle del male e nella quale la potenza della Vergine si era manifestata nel soccorso dei cristiani che l'avevano invocata. Stessa situazione avvenne durante la battaglia di La Rochelle (1628), divenuta simbolo degli scontri tra cristiani e protestanti: si narra, infatti, che, durante l'assedio, il popolo nelle città e i soldati sul campo, guidati dai Domenicani, recitarono il Rosario; dopo la conquista, Luigi XIII volle che per primi entrassero in città i Domenicani con uno stendardo della Madonna del Rosario. Anche la battaglia di Vienna del 1683 assunse una simbologia funzionale all'affermazione della preghiera del Rosario: 250.000 Turchi, infatti, furono sconfitti da 80.000 cristiani guidati dal Re di Polonia Giovanni Sobieski, il quale aveva disposto che nel campo due frati Domenicani recitassero il Rosario. Con la bolla *Salvatoris Domini* (1572), attraverso la quale la quale papa Pio V sancì che la vittoria a Lepanto era stata merito dell'intercessione della Vergine del Rosario, venne dato avvio anche alla relativa festa liturgica a memoria dell'accadimento. Il successore di Pio V, papa Gregorio XIII con la bolla *Monet Apostolus* del 1573 istituì

la festa solenne del Rosario, inserendola nel calendario liturgico alla prima domenica di ottobre. Il Rosario, quindi, che era nato come una forma di devozione per la gente semplice, ricevette una forma culturale ufficiale proprio per la sua conclamata e riconosciuta efficacia contro le eresie e i pericoli per la fede. L'Arciconfraternita del Santo Rosario di San Severo, dunque, insediata nella chiesa della Santissima Trinità, intese utilizzare l'iconografia come simbolo identitario nella sua accezione più letterale: etimologicamente, infatti, il termine «simbolo» significa «messo insieme», giacché deriva dal greco «*sumballein*» (gettare insieme). Già i primi cristiani avevano, ad esempio, sentito il bisogno di raccogliere proprio in un Simbolo, detto degli Apostoli, la somma delle verità da professare. Il termine «Diavolo» (dal greco «*diaballein*»), invece, esprime esattamente il contrario e cioè il senso della divisione: *il simbolo, perciò, ricollega il diviso, il diavolo, invece, persegue la divisione dell'unito*. Nella chiesa della Santissima Trinità il simbolo si fa metapoietico, cioè trasformatore, unificando tutto il mondo in un atto di ricreazione e di pienezza, nella ricerca di un'inarristabile e mai raggiunta partecipazione al tutto. I simboli, voluti dalla Arciconfraternita sulla volta della chiesa, si fanno anima: condizione indispensabile perché una parola richiami altre parole, un'immagine evochi altre immagini, un singolo oggetto si faccia manifestazione del tutto. I simboli iconografici mariani rappresentati sulla volta, perciò, sono delle manifestazioni di unità delle sue virtù: un modo attraverso il quale congiungere un oggetto a un concetto; il simbolo iconografico riesce a rappresentare attraverso l'arte un dogma, ad esempio. È evidente, quindi, la grandezza dell'utilizzo dell'arte che la Arciconfraternita del Rosario volle per una finalità catechetica: l'immagine riesce a rappresentare anche i concetti più complessi e a raggiungere anche le persone semplici.

L'Arciconfraternita del Rosario a San Severo, ma il Cristianesimo tutto attraverso la sua storia, ha trovato nell'arte il mezzo per riuscire ad arrivare a tutti e per trasmettere il messaggio a tutto il popolo. L'arte è l'esplicazione dell'universalità del messaggio cristiano. I simboli presenti sulla volta della chiesa della Santissima Trinità a San Severo esplicano esattamente questa volontà di esprimere, attraverso una forma, un attributo, una caratteristica, una virtù della Vergine Maria narrata nella preghiera del Rosario. Chi non aveva la possibilità di leggere le litanie che si recitano alla fine della preghiera, poteva ammirarle sulla volta e riflettere sulle stesse. Per la Chiesa, infatti, contemplare Maria significa vedere in Lei, sempre eguale a se stessa, le varianti di ogni epiteto che le si attribuisce. La preghiera quotidiana del Rosario, incentivata dai vari pontefici e promossa dalla Confraternita stessa che ha nel proprio statuto l'impegno alla recita di questa preghiera, diventa il filo conduttore per l'interpretazione esegetica dell'iconografia presente sulla volta della chiesa della Santissima Trinità. Nelle vele presenti sulla volta della navata, per volere della Arciconfraternita, dunque, Giacomo Cinelli dipinse alcune delle litanie lauretane e degli attributi mariani maggiormente carichi di valenza simbolica e mistica: la rosa, il giglio, la colomba, la stella, la palma, il tralcio d'uva, la fontana, la torre.

Una delle rappresentazioni più ricca di rimandi biblici è, certamente, quella ritraente una fontana zampillante, presente sulla vela di destra dell'abside della chiesa della Trinità: questa simbologia fa chiaramente riferimento a un versetto del Cantico dei Cantici (Ct 4,12): "*Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*"². L'immagine del *hortus conclusus* è un riferimento diretto alla perpetua verginità di Maria e al suo grembo fertile ma chiuso, che doveva rimanere inviolato. Per rappresentare questo mistero, la maggior parte delle scene dell'Annunciazione, infatti, include un giardino murato, come si può notare, ad esempio, nella rappresentazione dell'Annunciazione del Beato Angelico. Il giardino è lo spazio sacro marcato dalla «chiusura» e dal «sigillo»: esso è grembo materno che fonde insieme fertilità e inviolabilità, maternità e verginità. Il giardino edenico sarà rinnovato da altri giardini: da quello dell'agonia di Gesù (Gv 18, 1-21), dal giardino del sepolcro, della risurrezione e dell'incontro con la Maddalena (Gv 19,41; 20,1-10.15). *Maria è hortus conclusus* anche perché luogo dell'incontro di Dio con la sua Sposa: spazio del silenzio e della contemplazione. Maria, dunque, è Paradiso terrestre, luogo di vita e, in quanto paradiso chiuso, realizza in se stessa tutti i giardini preannunciati dalle Scritture e progettati dal cuore misericordioso di Dio.

Il simbolo della "stella" è presente nelle Litanie lauretane ed è stato scelto per la decorazione della terza vela di destra della volta. La Vergine Maria, infatti, è la la "*Stella splendida et matutina*", "*Stella radiosa del mattino*" (Ap 22, 16), perché annunzia il Sole di Giustizia: ella è l'Aurora del giorno del Signore, perché ha dato al mondo Cristo Gesù. Così era stata, infatti, preannunciata dai Profeti, adombrandola nella promessa della Salvezza: "*Orietur Stella ex Jacob*" (Nm 24, 17); così era stata cantata dai Padri della Chiesa e così è stata proclamata anche dal Concilio Vaticano II.

Una figura carica di significato è quella del giglio, rappresentato nella prima vela a destra della volta. Il *lilium candidum* è una evidente analogia con la narrazione del bastone fiorito di Aronne (17, 21-25). La purezza, il candore, la verginità non trovano in natura miglior fiore per essere espressi. Già per i popoli antichi, a motivo del suo colore bianco, il giglio era simbolo di purezza e di luce divina. Nella Sacra Scrittura il giglio è simbolo di elezione. L'immagine acquisisce valenze sponsali quando nel testo biblico del Cantico dei Cantici, lo sposo definisce la sua eletta «*giglio tra i cardi*», autodefinendosi «*un narciso di Saron, un giglio delle valli*». Il giglio, detto delle valli, cresciuto spontaneamente, è assunto a simbolo della bellezza e della Provvidenza di Dio. Questo passo del Cantico, ripreso e commentato innumerevoli volte dai Padri della Chiesa e dai teologi, ha portato nell'alto Medioevo il giglio a caricarsi di una forte dimensione cristologica. Dopo l'anno mille, però, su questo valore cristologico si affermò progressivamente una simbologia mariana, legata allo sviluppo del culto della Vergine, soprattutto a partire dal collegamento con il versetto del Cantico in cui la stessa immagine del giglio è accosta-

² "*Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata*".

ta alla sposa della quale si proclama la sublime bellezza e la purezza unica e irripetibile. Così a poco a poco il giglio diventa nelle immagini la principale rappresentazione della Vergine. Un altro riferimento al giglio come simbolo di bellezza, purezza, innocenza e fragilità, presente nella Bibbia, fa riferimento alla storia di Susanna (cfr. Dn 13,20 -59): le lettere ebraiche che compongono il termine giglio (Shin), infatti, ripetute due volte, richiamano proprio il nome "Susanna", accusata di adulterio da due anziani, invaghiti dalla sua bellezza. Susanna, conosciuta come la casta, l'onesta e l'innocente, li aveva respinti ed essi, per vendicarsi, testimoniarono il falso contro di lei. L'adulterio, secondo il Libro del *Levitico* (Lv 20,10), meritava la morte per lapidazione. Il giovane profeta Daniele, però, smascherò la falsa testimonianza dei due anziani e garantì a Susanna la giustizia. Gli anziani corrotti vennero condannati e la donna fu salvata dalla morte certa. Il nome Susanna/giglio diviene così simbolo di onestà, nobiltà e fierezza d'animo e testimonianza di Dio che ascolta il grido dell'innocente la cui vita è in pericolo, liberandolo in modo inatteso. Riferimenti al giglio come simbolo di salvezza sono presenti anche nell'oracolo del profeta Osea (cfr. Os 14,6), che descrive la liberazione messianica del popolo come il 'fiorire del giglio': «Sarò come rugiada per Israele; fiorirà come un giglio e metterà radici come un albero del Libano».

Un'altra simbologia mariana presente sulla vela dell'abside, a sinistra, della chiesa della Santissima Trinità è quella che collega la Vergine all'immagine della torre, letta nella duplice accezione di torre della Santa Città di Davide e di Torre d'avorio. La torre di Davide era un luogo inespugnabile: chi entrava in essa non temeva l'assalto di alcun nemico. Essa era una fortezza inviolabile, non considerata solo come un insieme materiale di mattoni ma come la presenza di Dio stesso: l'Invincibile, l'Onnipotente. Geograficamente, nell'interpretazione biblica, la torre di David potrebbe essere identificata con la cittadella di Sion che il re Davide tolse ai Gebusei: Maria incarna questa edificazione davidica in quanto sposa di Giuseppe, discendente di Davide. Sono stati collegati a Maria anche i riferimenti alla torre presenti nel Cantico dei Cantici e nei Salmi: "*Quanto sei bella, amata mia, quanto sei bella! Il tuo collo è come la torre di Davide, costruita a strati.*" (Ct 4,1-5); "*Ascolta, o Dio, il mio grido, sii attento alla mia preghiera. Per me sei diventato un rifugio, una torre fortificata davanti al nemico.*" (Sal 61, 1-9). Alla Vergine Maria si addice particolarmente questo titolo perché Ella è inespugnabile, inviolabile, impenetrabile. La torre presente nella vela della volta dei Celestini, potrebbe richiamare anche l'immagine simbolica della *Turris eburnea*: la Vergine Maria, infatti, è invocata dal popolo cristiano con il titolo di Torre d'avorio. Associando la Vergine all'avorio, materiale prezioso e ricercato, si vuole indicare il massimo della bellezza e dello splendore. Così come, nella concezione antica degli elementi creati, non esisteva oltre all'avorio materiale nobile, così, secondo la visione cristiana, non vi potrà essere sulla terra altra creatura simile alla Vergine Maria. La torre richiama simbolicamente anche il dono della fortezza dello Spirito Santo che in Maria rivelò al massimo grado l'a-

spetto paradossale del Vangelo: “Chi si esalta sarà umiliato e chi si umilia sarà esaltato” (Lc 18, 14); l’umile, cioè, sarà reso forte per virtù dello Spirito: di fronte agli assalti dell’antico Avversario, il Diavolo nemico di Dio, e di fronte ai nemici della Chiesa di ogni tempo. È quasi un rafforzativo del titolo precedente, poiché si vuole qui indicare il particolare aspetto della inviolabilità di Maria, che è la sua perpetua verginità, simboleggiata dalla preziosità di una torre d’avorio. Suggestiva è anche l’immagine del trono di Salomone “Il re Salomone fece un grande trono d’avorio che rivestì d’oro purissimo” (1 Re 10, 18). E ancora: *Dai palazzi d’avorio ti allietano le cetre* (Sal 44, 9). *Il suo petto è tutto d’avorio, tempestato di zaffiri* (Ct 5, 14). “*Collum tuum sicut turris eburnea*”, “*Il tuo collo assomiglia alla Torre d’avorio*” (Ct 7, 5); in questi passi biblici si può intravedere un concetto caro a San Girolamo, secondo il quale “*Cristo è il capo della Chiesa e la sorgente di tutte le grazie, ma la Vergine Maria è come il collo attraverso il quale queste grazie passano, per rigenerare le membra del Corpo mistico di Cristo*”.

Nella seconda vela a destra della volta della chiesa della Trinità è riprodotto anche un soggetto iconografico insolito, non presente nelle litanie del Rosario ma carico di una forte valenza biblica: il tralcio d’uva. Il grappolo d’uva fu il segno che i primi esploratori portarono al popolo entrando nella Terra Promessa. Così l’uva nella Bibbia e poi, di conseguenza, nell’arte, è diventata progressivamente segno del Messia e di coloro che lo riconoscono e lo seguono. La Vergine Maria è la vite feconda per eccellenza, la Sposa che ha introdotto il Re dei Re nelle stanze del mondo. Il grappolo d’uva, dunque, tenuto tra le mani spesso sia del Figlio sia della Vergine Madre rappresenta già simbolicamente il corpo di Cristo che sarà spremuto sotto il torchio della croce.

Iconograficamente è più consueto ritrovare ritratta la colomba in associazione allo Spirito Santo; sulla volta della Santissima Trinità, invece, tra gli attributi mariani scelti per esaltare la nuova identità rosariana del Tempio, è raffigurata proprio una colomba nella terza a destra delle vele della volta. La Colomba come simbolo di volontà divina è già citata in alcuni passi della Bibbia. Oltre ai riferimenti veterotestamentari, nel Vangelo di Matteo la colomba viene vista scendere dal cielo da Giovanni Battista durante il Battesimo di Cristo. Per questo motivo, nei primi secoli del Cristianesimo, essa venne associata al sacramento del battesimo (come in Tertulliano o in rappresentazioni artistiche del IV secolo). Nei codici miniati del V e VI secolo la colomba si era, però, già slegata da questo unico significato per assumere il ruolo di simbolo dello Spirito Santo in episodi come l’Annunciazione o le raffigurazioni della Trinità. In Palestina, in linea con la tradizione orientale anche pagana, la colomba era simbolo delle divinità dell’amore e nella Bibbia, oltre a incarnare la bellezza, la tenerezza e la fedeltà dell’amore, è simbolo di purezza, libertà, ricerca genuina di Dio, messaggera di pace (Gn 8,11). Nella Sacra Scrittura il primo riferimento esplicito alla colomba è nella Genesi alla fine del diluvio, quando essa ritorna da Noè che l’aveva inviata sulla terra, portando nel becco un ramoscello d’u-

livo, segno che la terra non più invasa dalle acque, ritorna a essere vivibile e a produrre beni (cfr. Gn 8,8-12). La colomba ricorda che Dio ha fatto pace con l'umanità peccatrice: da questa riconciliazione è iniziata la nuova creazione, salvata dal diluvio. Ecco che, per analogia, questo amore misericordioso si esprime grandemente in Maria giacché, attraverso il frutto del suo grembo, avviene l'alleanza definitiva ed eterna tra Dio e l'uomo. Nel Cantico dei Cantici la colomba esprime in maniera intensa l'amore umano, appassionato e fedele e a più riprese il protagonista del testo biblico definisce la sposa 'colomba mia' (Ct 1,15; 2,14; 4,1; 5,2; 6,9). Nel Nuovo Testamento il richiamo alla colomba che, come si è anzidetto, in occasione del battesimo al fiume Giordano, scende e si ferma su Gesù (cfr. Mt 3,16; Mc 1,10; Lc 3,22) indica che, con l'inizio della sua missione pubblica, finisce il *diluvio* per l'umanità peccatrice e inizia una nuova creazione. Come all'inizio della creazione "*lo Spirito di Dio aleggiava sulle acque*" facendo sì che dal caos originario derivasse la vita, così ora la colomba si posa su Gesù perché in Lui è iniziato il momento decisivo in cui Dio interviene nella storia dell'umanità per salvarla definitivamente.

Gli ultimi due simboli che verranno di seguito analizzati, rappresentati rispettivamente, nella seconda e nella prima delle vele a sinistra della volta della chiesa della Santissima Trinità, sono quelli legati all'immagine della palma e alla rosa. L'antica simbologia della Palma del martirio e, in generale, la palma intesa come emblema del Cristianesimo, si collega all'Oriente: si pensava, infatti, che la pianta nel fiorire e generare i frutti (e quindi i semi) morisse. Il legame con il martirio è, quindi, dovuto a una simbologia di sacrificio.

La simbologia cristiana riferita a questa pianta, presente fin dall'epoca paleocristiana, è legata a un passo dei Salmi, dove si dice che "*come fiorirà la Palma così farà il giusto*": così come la palma produce un'infiorescenza quando sembra ormai morta, così i martiri riceveranno la loro ricompensa in paradiso. È interessante notare come nella cultura greca essa sia accostata alla fenice: in greco *phoinix* è la traduzione del sostantivo fenicio *tamar*, cioè palma: come la fenice che risorge dalle sue ceneri, dopo un incendio, la palma è la prima pianta ad essere in grado di "rivegetare". L'antichità della palma da datteri ha permesso lo sviluppo di numerose simbologie soprattutto legate alle caratteristiche dei territori in cui prospera. Secondo un detto arabo, la palma cresce con la testa al sole e i piedi nell'acqua, rappresentando, nelle vaste distese del deserto, la presenza di acqua: per questa caratteristica, essa rappresenta la vita e la rinascita. Divenuta, quindi, simbolo per eccellenza del martirio, la palma è associata a Maria in quanto martire per eccellenza, anzi, *regina martirorum*, poiché anche senza lo spargimento di sangue, prima di ogni santo, ha subito il martirio sotto la croce a causa del dolore per la morte innocente di suo Figlio.

Nella simbologia mariana, la rosa connoterà in maniera definitiva e prevalente la preghiera del Rosario al punto da essere fonte per la sua denominazione stessa: ogni preghiera del Rosario è simbolicamente una rosa per la Vergine, un omaggio alla Regina. Il fiore, così come già si è detto per il giglio, trova i suoi riferimenti esege-

tici nella Sacra Scrittura: “*Quasi plantatio rosae*” (Sir 24, 14); «*Quasi flos rosarum (in diebus vernis)*” (Sir 50, 8); “*Quasi rosa plantata super rivus aquarum*” (Sir 39, 13). Nell’iconografia cristiana la rosa è sia la coppa che raccoglie il sangue di Cristo. Maria, perciò, è “*Rosa mystica*” perché per prima ha raccolto tra le sue braccia il sangue del Cristo morto in croce: inoltre, così come la rosa è la regina dei giardini, Maria è la Regina del Giardino di Dio che è l’universo da lui creato.

In conclusione, dunque, è possibile affermare che il tempio sanseverese della Santissima Trinità è un forziere prezioso di storia e tradizioni: è il punto di incontro in cui converge l’antico e il presente. È il luogo in cui si fondono le varie epoche storiche senza sorpassarsi o annullarsi ma partecipando alla creazione di uno spazio che trascende il tempo. Le devozioni verso i santi benedettini restano come testimonianza storica di un passaggio importante, di una fase di sviluppo e di affermazione della chiesa della Santissima Trinità sulla scena urbana; le devozioni e i culti legati all’Arciconfraternita del Santo Rosario, quali quello proprio in onore della Vergine e dei santi a lei legati, Rosa e Domenico, e quella in onore del Cristo legato alla Colonna, trovano linfa nella conquistata centralità e nel rinnovato vigore che il Sodalizio consolidò nella nuova chiesa con la quale dal 1852 si identifica saldamente e armoniosamente.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. 2009, *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB.
- BASILE BONSANTE M. 1985, *La Chiesa e il Monastero dei Celestini a San Severo tra Sei e Settecento. Strategie insediative e programmi iconografici*, in Atti del 4° Convegno sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia (San Severo, 17-18-19 dicembre 1982), Cronografica Dotoli, San Severo 1985.
- BASILE BONSANTE M. 2002, *Per una storia dell’arte a San Severo*, in MUNDI B., a cura di, *Studi per una storia di San Severo*, II Sales, San Severo.
- CAPOSIENA P., POSTIGLIONE M. T. 2002, *La scuola adotta un monumento*, Felice Miranda Editore, San Severo.
- CHECCHIA N. 1930, a cura di, A. LUCCHINO, *Del terremoto che addì 30 luglio 1627 ruinò la città di San Severo e terre convicine: cronaca inedita del 1630*, Luigi Capetta, Foggia 1930.
- CORSI P. 1981, *I monasteri benedettini della Capitanata settentrionale*, in CALÒ MARIANI M. S., a cura di, *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell’arte dall’XI al XVIII secolo*, 1, Congedo Editore, Galatina.
- CORSI P. 2011, *Le “Memorie” di Antonio Lucchino. Appunti per la storia di San Severo*, in *Memoria di una città. San Severo dal Cinquecento ad oggi. Annotazioni di storia e cultura*, Gerni Editori, San Severo.
- DE AMBROSIO F. 1875, *Memorie storiche della città di San Severo*, Stabilimento Tipografico del cav. Gennaro de Angelis e figlio, Napoli.

- DE LETTERIIS C. 2012, *Note sulla chiesa della Ss. Trinità dei Celestini a San Severo*, in LOZUPONE F., a cura di, *Il velo della memoria 300 anni della arciconfraternita del Rosario a San Severo*, Claudio Grenzi Editore, Foggia.
- DE LETTERIIS C. 2016, *La chiesa della Ss. Trinità dei Celestini a San Severo: sviluppi di un cantiere settecentesco*, in LOZUPONE F., a cura di, *La Chiesa della SS. Trinità a San Severo. Arti e Restauro*, Claudio Grenzi Editori, Foggia.
- DI CAPUA M. 1981, *I Monasteri di San Giovanni in Piano e della SS. Trinità San Severo*, in CALÒ MARIANI M. S., a cura di, *Insedimenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dal XI al XVIII secolo*, 2, Congedo Editore, Bari.
- FIORÉ M. A. 1973, *Il Monastero di S. Giovanni in Piano e della SS. Trinità di S. Severo*, in *Benedictina*, I-II.
- MURRAY J. 1974, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, John Murray Ltd, London.
- MUCEDOLA A. P. 2016, *Il restauro dell'apparato decorativo e del ciclo pittorico della volta della Ss. Trinità dei Celestini*, in LOZUPONE F., a cura di, *La chiesa della SS. Trinità a San Severo*, Claudio Grenzi Editore, Foggia.
- PASQUANDREA R. M. 2009, *Le chiese e conventi grance della parrocchiale di San Severo e controversie insorte*, in *Chiesa di San Severino Abate e sue grance in San Severo*, Claudio Grenzi Editore, Foggia.
- PILLA U., RUSSI V. 1984, *San Severo nei secoli*, con prefazione di Nino Casiglio, Cromografia Dotoli, San Severo.
- SIBILIO V. 2012, *Per una lettura della catechesi pittorica della chiesa della SS. Trinità dei Celestini*, in LOZUPONE F., a cura di, *Il velo della memoria 300 anni della arciconfraternita del Rosario a S. Severo*, Claudio Grenzi Editore, Foggia.
- VALENTINO G. 1994, *I monumenti di pietra raccontano...*, Dotoli s.n.c. San Severo.

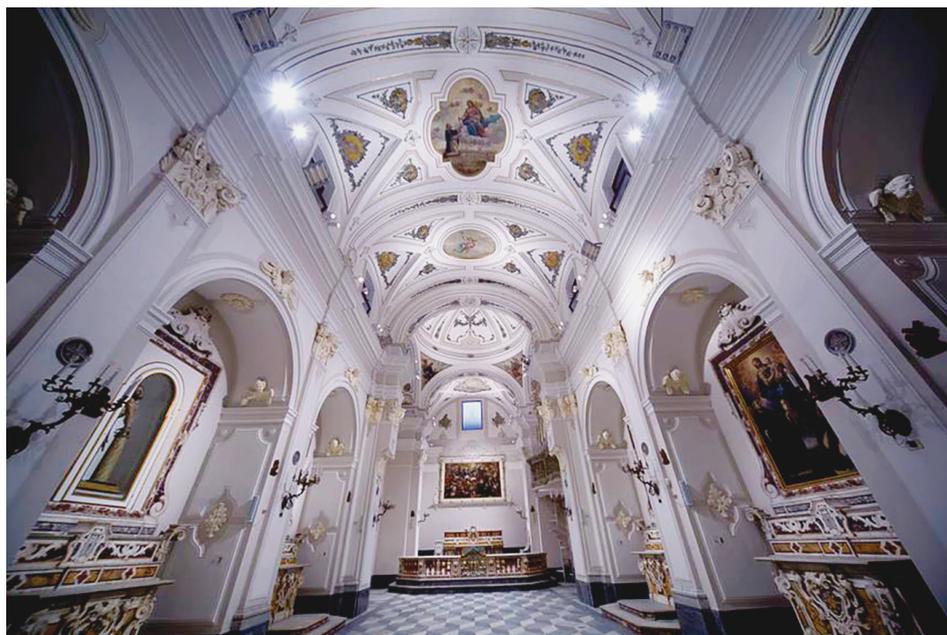


Figura 1 – La Volta della Chiesa della Santissima Trinità di San Severo. Foto A. Giammetta.

INDICE

GIULIANA MASSIMO	
<i>Osservazioni sulla scultura angioina di Lucera</i>	pag. 3
MARCO TROTTA	
<i>La concattedralità garganica nella storiografia sipontina del XVII secolo: la posizione 'eretica' di Marcello Cavaglieri</i>	» 27
FRANCESCO DE NICOLO	
<i>Alcune considerazioni sulla scultura pugliese in legno: il Cristo morto di Cerignola e lo scultore Gaetano Frisardi di Andria</i>	» 45
CHRISTIAN DE LETTERIIS	
<i>Arte e devozione in San Severo: marmorari napoletani al servizio delle confraternite</i>	» 58
PASQUALE CORSI	
<i>Un ecologista precursore nell'Età dei Lumi: p. Michelangelo Manicone</i>	» 81
GIUSEPPE POLI	
<i>Tra ironia e sarcasmo: Galanti e la censuazione dei Cinque Siti Reali</i>	» 99
MICHELE FERRI	
<i>La Sottintendenza e il Consiglio distrettuale di Manfredonia (1806-1811)</i>	» 107
MASSIMILIANO MONACO	
<i>Da Real Basilica a Duomo monumentale. Francesco Bongioannini, Giacomo Boni e i restauri di fine Ottocento alla cattedrale di Lucera</i>	» 135
EMANUELE D'ANGELO	
<i>Prime annotazioni sull'archivio storico dell'Arciconfraternita del Carmine di Sansevero</i>	» 165
GIUSEPPE TRINCUCCI	
<i>Michele Ferrone, sindaco di Lucera (1920-1922).</i>	» 177
LIDYA COLANGELO	
<i>La chiesa della SS. Trinità in San Severo: storia, culti e devozioni</i>	» 205

