

PIERFRANCESCO RESCIO



**LA CHIESA DI SAN MARCO “IN SYLVIS”
DI AFRAGOLA (NA)**

Storia e ciclo pittorico

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

NOVISSIMAE EDITIONES
Collana diretta da Giacinto Libertini
----- 1 -----

PIERFRANCESCO RESCIO

**LA CHIESA DI SAN MARCO “IN SYLVIS”
DI AFRAGOLA (NA)**

Storia e ciclo pittorico

Ottobre 2010

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

INTRODUZIONE

Scopo della presente ricerca è lo studio di alcuni brani di affreschi messi in luce e restaurati nella Chiesa di San Marco “della Selvetella”, nell’antico insediamento di Afragola. L’occasione dello studio è scaturito da una serie di fattori: in primo luogo la tradizione leggendaria, che attribuiva alla Chiesa di San Marco una origine remota; successivamente la messa in luce di alcuni affreschi cinquecenteschi, mai pubblicati sino ad ora, che consentivano una ulteriore enucleazione del fenomeno della pittura cinquecentesca nel Regno di Napoli. Per questo motivo, è stato necessario approfondire il tema più ampio, nell’ambito dell’economia e della cultura in cui sorse la città di Afragola con il suo territorio.

Facendo riferimento alle fonti credibili ed autentiche, nel Primo Capitolo si affronterà il problema più ampio dell’incastellamento medievale e della possibilità che il casale di Afragola fosse sorto in età medievale. Tale introduzione si è resa necessaria in quanto gli affreschi esaminati nella Chiesa di San Marco erano ricavati su strutture preesistenti che ne hanno condizionato l’aspetto e la tipologia di conservazione sino al restauro. Nel capitolo, si è cercato di dimostrare che Afragola sorse su un territorio che in antichità era pantano e poi zona agricola, sino a diventare boscosa tanto da denominare il territorio con il termine di AFRAGOLA. Il sito fu di probabile appartenenza nolana o acerrana, e a partire dal XIII secolo apparve configurarsi con una propria circoscrizione, di cui la Chiesa di San Marco stessa costituiva il confine naturale a ridosso di Casalnuovo.

Nel Secondo Capitolo, dopo aver inquadrato topograficamente il monumento, si è proceduto con l’analisi architettonica del monumento. Da qui scaturisce che è indubitabile una sua origine più antica, ma non riferita alla leggenda che lo annovera tra quelle chiese sorte nell’XI secolo. Effettivamente la chiesa è attribuibile, cronologicamente, alla metà del XIV-inizi XV secolo, quando ormai venivano formandosi le circoscrizioni territoriali dei nuovissimi agglomerati urbani di Casalnuovo ed Afragola.

Il Capitolo Terzo affronta il tema del restauro e dell’analisi vera e propria degli affreschi. Tutto il complesso pittorico viene esaminato, approfondito e discusso nel suo contesto artistico e nella resa dei volumi, al fine di scomporre ed analizzare i dati per una discussione propriamente tecnica.

Infatti, nel capitolo successivo, sarà elencata una serie di problematiche inerenti la resa delle cromie, l’uso delle stesse nei diversi contesti delle strutture murarie della chiesa, i processi di disturbo e degrado delle stesse e le possibilità di recupero completo dell’edificio in un immediato futuro. In aggiunta a quanto descritto, è da notare che il complesso degli affreschi cinquecenteschi di Afragola sono un caso unico e rivestono un carattere inedito per questa parte settentrionale della città di Napoli. In sostanza, l’occasione dei restauri di questi affreschi, considerati anonimi, ha consentito di aggiungere un ulteriore tassello alla storia dell’arte del Cinquecento napoletano, che non annoverava alcuna presenza pittorica di rilievo nell’ *hinterland* napoletano.

CAPITOLO PRIMO

PREMESSA STORICA. LE ORIGINI DI AFRAGOLA

Tra i numerosi casali ed insediamenti del territorio napoletano e casertano non poco si è scritto e, tuttavia, molto resta ancora da chiarire. Uno degli esempi più significativi di questa problematica è certamente la formazione di un territorio di cui poco resta della documentazione scritta, quello pertinente la città di Afragola, sorto secondo le fonti in epoca normanna e poi sviluppatosi in epoca angioina. La nascita dei numerosi insediamenti dell'agro napoletano fu causata da una serie di fattori strategici, economici ed insediativi che caratterizzano il mondo feudale, cui si associa, naturalmente, il fenomeno del popolamento, che tra età tardoantica ed altomedievale si circoscriveva a poche città e piccoli aggregati rurali, al contrario di altri centri che, subito dopo lo sgretolamento dell'Impero romano d'occidente, gradualmente scomparvero del tutto¹. Soprattutto nel periodo tra VI e VII sec. le vicende storiche della città di Napoli, sono caratterizzate da uno spopolamento generalizzato causato dalla guerra fra Goti e Bizantini dopo la morte di Teodorico (526) e la successiva crisi del regno ostrogoto. Le invasioni longobarde ed islamiche, inoltre, determinarono le abolizioni delle normali e secolari relazioni commerciali, cui si aggiunse la crisi economica dell'Impero che accentuò una tendenza già presente nella tarda antichità, cioè quella dei grandi proprietari terrieri che trasferivano la propria residenza nelle campagne portandosi dietro anche alcune categorie di artigiani, consentendo così lo sviluppo di altri agglomerati². In questa dinamica Afragola si inquadra in un processo lungo e discontinuo di smembramento politico dell'agro napoletano, che nella fase conclusiva della complessa organizzazione degli stanziamenti trovò l'avvento dei Longobardi e la successiva occupazione dei Normanni.

Nella veloce penetrazione e conquista dei territori latini i Longobardi preferirono servirsi degli antichi tratturi e delle strade di campagna e solo raramente dei grandi assi viari, cercando un inserimento pacifico e non conflittuale con la popolazione indigena³. Tuttavia è nel corso dell'VIII sec. che registriamo i primi insediamenti sul territorio. Lo sviluppo di diversi tipi di

¹ B. CAPASSO, *Le fonti della storia delle provincie napoletane dal 568 al 1500*, Napoli 1902; A. FENIELLO, *Napoli normanno-sveva*, Roma 1995; Cfr. J.M. MARTIN-G. NOYE', *La Capitanata nella storia del Mezzogiorno medievale*, Bari 1991, *passim*.

² Le ultime indicazioni a proposito sono molto puntualizzate in P. ARTHUR, *Romans in northern Campania: settlements ad Land-use around the Massico and the Garigliano basin*, Roma 1991 e G. VOLPE, *Contadini, pastori e mercanti nell'Apulia tardoantica*, Bari 1996, p. 367, il quale considera che «il vero protagonista del paesaggio agrario apulo (ed anche di altre regioni meridionali) fu il *vicus*. Il risultato più significativo del forte processo di ruralizzazione fu infatti il riemergere di un'organizzazione insediativa di tipo paganico-vicano, particolarmente adeguata alla configurazione geomorfologica della regione sia alle forme prevalenti di sfruttamento agricolo».

³ In alcuni casi, durante la prima invasione, troviamo documentata la loro distinzione culturale nei corredi tombali di Nocera Umbra, Castel Trosino e Benevento: A. PASQUI-R. PARIBENI, *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, in *Monumenti Antichi dei Lincei*, 1918, coll. 137-352; R. MENGARELLI, *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, in *Monumenti Antichi dei Lincei*, 1902, coll. 145-380; cfr. AA. VV., *Samnum. Archeologia del Molise*, Roma 1991.

occupazione del suolo e la concentrazione della popolazione in piccole estensioni di terra (siano esse abitate dall'antichità o fondate senza continuità), fece registrare un fenomeno ben più vasto della semplice costruzione dei castelli, ma che trova in essi la massima ed evidente espressione, concludendosi nella formazione delle identità cittadine; esso veniva formandosi in un processo articolato nella, creazione giuridica e localizzazione del territorio, nella successiva fortificazione dell'abitato e nella concentrazione dell'insediamento. La creazione giuridica, cioè la costituzione dell'insediamento come entità stabile provvista di confini territoriali, subito dopo la guerra greco-gotica (535-553) e la spedizione di Costante II (663) non sembra avere peculiarità proprie data la mancanza di un sicuro e duraturo potere⁴.

Agli inizi degli anni Quaranta dell'XI sec. i Normanni avevano conquistato numerose città della Puglia dopo una serie di eventi che videro l'affermarsi di questo popolo bellico all'indomani di un fatidico incontro con il ribelle antibizantino Melo nel santuario micaelico di Monte Sant'Angelo⁵. Avventurieri o meno, ma comunque ben visti dal Principe di Salerno e dalle città ribellatesi contro i Bizantini, i Normanni fondarono in Campania il loro primo Stato sotto la guida di Rainulfo Drengot, il quale ottenne dal duca di Napoli, Sergio IV, il territorio di Aversa e il titolo di conte di quella città⁶, la quale già risulta documentata a partire dal 1030; essa fu dotata di fossati e alte siepi per volere del duca Sergio. E Rainulfo completò l'opera facendo recingere il borgo con una struttura in pietra⁷. La contea di Aversa non fece altro che richiamare altre schiere. Nel 1041, guidati dal longobardo Arduino, i Normanni invasero la Puglia nell'area del Vulture e nel 1043 presero Matera dove elessero a capo della

⁴ Per quanto riguarda l'Italia settentrionale, T. MANNONI-E. POLEGGI, *The Condition and Study of Historic Town Centres in North Italy*, in M. W. BARLEY(ed.), *European Towns. Their Archaeology and Early History*, London-New York-San Francisco 1977, pp. 219-241. Tali fenomeni sono ottimamente descritti da C. WICKHAM, *Castelli e incastellamento nell'Italia centrale: la problematica storica*, in R. FRANCOVICH (ed.), *Archeologia e storia del Medioevo italiano*, Urbino 1987, p. 94. Sulla teoria di Wickham, legata ovviamente all'Italia centrale ma assimilabile, come modello "compiuto" in Italia meridionale (con le dovute eccezioni) ho dovuto invertire i primi due punti, anche se non è da escludere che essi siano convissuto per ragioni intrinseche alla natura e all'atteggiamento dell'insediamento di farsi fortificare, cioè alla storia del sito. M. DEL TREPOPO, *Frazionamento dell'unità curtense incastellamento e formazioni signorili sui beni dell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno tra X e XI secolo*, in *Forme di potere e struttura sociale in Italia nel Medioevo*, G. ROSSETTI (ed.), Bologna 1977, p. 286 sgg., in questo studio l'autore ipotizzò, che i Longobardi si fossero insediati in antichi castelli romani per far fronte ad infiltrazioni bizantine. Per tutta questa problematica si vedano i fondamentali saggi di M. DEL TREPOPO, *La vita economica e sociale in una grande abbazia del Mezzogiorno: San Vincenzo al Volturno nell'Alto Medioevo*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXXXIV, 1956, pp. 31-110; A.A. SETTIA, *Castelli e villaggi nell'Italia padana. popolamento, potere e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Napoli 1984; C. WICKHAM, *Il problema dell'incastellamento nell'Italia centrale. L'esempio di San Vincenzo al Volturno*, Firenze 1985; P. NATELLA-P. PEDUTO, *Il problema dell'insediamento e il sistema castrense altomedievale*, in *Atti del IV Congresso Internazionale. Castelli e vita di Castello. Testimonianze storiche e progetti ambientali*, (Napoli-Salerno, ottobre 1985), Castella 45, Roma 1994, pp. 401-412; P. CORSI, *La spedizione italiana di Costante II*, Bologna 1977.

⁵ Sull'intera vicenda e sull'indicazione di un altro luogo d'incontro, cioè Salerno, cfr. G. DE BLASIIS, *La Insurrezione pugliese e la conquista normanna nel sec. XI*, voll. I-III, Napoli 1864-1873.

⁶ S. TRAMONTANA, *I Normanni in Italia. Linee di ricerca sui primi insediamenti. I. Aspetti politici e militari*, Messina 1970, p. 125.

⁷ P.F. PISTILLI, *Castelli normanni e svevi in Terra di Lavoro*, San Casciano di Firenze 2003.

signoria Guglielmo d'Altavilla detto Braccio di Ferro⁸, dichiarandosi vassalli del Principe di Salerno. Alla morte di Guglielmo (1046) successe il fratello Drogone, ucciso a sua volta nel 1051 alle porte di una chiesa presso Bovino e poi sepolto a Venosa. Contemporaneamente alla sostituzione di Drogone con il fratello Unfredo, altri Normanni guidati da Roberto il Guiscardo e Ruggero estendevano le loro conquiste nella Calabria e, successivamente, in Sicilia. E' questo il periodo in cui vengono conquistate Ascoli Satriano e Lavello, mentre Sant'Arcangelo, Montefeltro ed Acerenza si sottomisero dopo la disfatta del catapano Basilio Bojohannes nella battaglia di Canne (in Puglia, presso Barletta) del 1041. Le identità urbane sembrano prendere maggior fisionomia nel momento in cui il cavaliere conquistatore, trasformandosi da nomade a feudatario stabile, provvede alla fortificazione della propria residenza e della città a lui sottomessa⁹. Il rafforzamento del potere, anche e soprattutto fisico, rappresentato dalle strutture fortificate, contribuì a peggiorare i rapporti fra la Chiesa e i Normanni, per non ricordare tutte quelle città che subirono continue rappresaglie degli invasori, considerati crudeli e maledetti. Significativa è una lettera di un abate normanno al pontefice Leone IX: «L'odio degli italiani contro i Normanni è giunto ad un grado di disperazione tale che non c'è una sola borgata d'Italia che un normanno non possa attraversare con sicurezza. Anche se egli viene come pellegrino, rischia di essere assalito, derubato e gettato in prigione»¹⁰.

Il valore più importante delle conquiste normanne risiede nel peso che già avevano le città meridionali, anche in senso alla natura strategica del territorio stesso; l'insediamento di Afragola, per esempio, si trovava lungo la via Capuana che raggiungeva Atella e S. Antimo, inoltrandosi nel territorio della Liburia. E molti di questi cosiddetti casali già in antico si rapportavano via mare o si erano sviluppate su insediamenti di tradizione romana. Esse vivevano grazie ad una significativa distribuzione, nel loro territorio, di chiese, castelli e monasteri. L'interconnessione fra questi elementi, composti da grandi agglomerati ed entità territoriali periferiche - ma non secondarie - era così profonda che anche ai cronisti contemporanei sembrò che le regioni meridionali fossero ricche di aree fertili ed incolte, cioè i boschi, una considerazione che è anche la premessa di J.M. Martin per cui «i Normanni non conquistarono un paese deserto o sottosviluppato. Si insediarono in regioni nelle quali, sin dal X secolo, la crescente popolazione si era progressivamente raggruppata in insediamenti accentuati, secondo schemi diversi in base alla natura del potere¹¹». Quando queste città videro i Normanni prendere il posto dei vecchi nemici e rafforzare ancora di più il loro potere, esse esplosero in varie rivolte a partire dal 1050, che

⁸ LEO MARSICANUS seu OSTIENSI, *Chronica Monasterii Casinensi*, ed.W. Wattenbach, in MGH, SS VII, Hannover 1846, II, 66; AMATO DI MONTECASSINO, *Storia de' Normanni volgarizzata in antico francese*, ed. V. De Bartholomaeis, in FSI, 76, Roma 1935, II, pp. 27-28.

⁹ Nella parte relativa alle città verranno forniti i risultati di questa ricerca.

¹⁰ J. P. MIGNE, *Patrologia Latina*, t. CXLIII, Parisiis 1882, col. 798: «Porro haec Italorum in Northmannos invidia adero exarsit, et jam inolevit, uti pene per omnia Italiae suburbia vix unquam ulli Northmannorum liceat tutum iter carpere, etiamsi sit peregrina devotione, quin assalitur, trahatur, nudetur, colaphizatur, vinculis religatur, saepe etiam tristem exhalet, spiritum, longo carceris squallore maceratus». In una pergamena rogata a Bitonto nel 1071 è ancora espresso l'odio verso i Normanni definiti *iniqui*.

¹¹ J. M. MARTIN, *L'impronta normanna sul territorio*, in *I Normanni popolo d'Europa. MXXX-MCC*, a cura di M. D'Onofrio, Venezia 1994, p. 214.

si protrassero per lungo tempo¹². Da questo momento il Duca di Puglia inizierà a concedere *in servitium* case e terre agli uomini a lui fedeli, prassi che spostò il potere economico alla classe commerciale e mercantile che si farà promotrice e committente delle nuove opere monumentali¹³.

Un certo numero di documenti attesta che la natura degli stanziamimenti, cioè il loro sviluppo e la loro stessa continuità di vita, come è stato accennato, deriva da quella del potere; la corrispondenza si può verificare attraverso il rafforzamento della presenza normanna con quello della Chiesa romana attraverso numerose elargizioni contemporaneamente allo sviluppo di veri e propri centri fortificati o di potere. Nel *Chronicon Volturnense* si afferma che i Normanni costruivano ovunque castelli ai quali venivano dati i toponimi di quelle zone¹⁴. E poiché «il castello, la roccaforte, le mura, le opere di difesa, sono generalmente componenti della sicurezza urbana¹⁵», si comprende come accanto alla fortificazione si formi anche un aggregato di persone, anche se nel caso delle città meridionali è difficile fornire una ricostruzione completa delle vicende costruttive che evidenzino apporti normanni e locali¹⁶. Nella lunga fase della formazione delle identità cittadine non meno importanti, anzi più evidenti delle altre, sono gli edifici di culto, considerati i primi nuclei delle città, rintracciati nei documenti e la cui evidente iconografia e posizione topografica consente di evidenziare la natura pluricellulare degli insediamenti.

Per poter ricercare la storia della Chiesa di San Marco di Afragola è necessario ripercorrere le tappe storiche del suo popolamento inquadrando tale fenomeno anche ne nella topografia urbana attuale. Nell'altomedioevo l'instabilità del potere non portò ad un insediamento duraturo, e quindi se anche Afragola fosse esistita, essa non poteva avere una consistenza territoriale ben precisa. La narrazione delle vicende storiche afragolesi affonda soprattutto nella leggenda, che in qualche modo può avere una radice storica solo nelle vicende documentate negli altri casali¹⁷. La tradizione vuole che la città di Afragola sia sorta in epoca normanna, come del resto lo indicherebbe la consuetudine storica sulla nascita Chiesa di San Marco¹⁸. Tuttavia si scarta l'idea che fosse fondata da

¹² R. BÜNEMANN, *L'assedio di Bari, 1068-1071. Una difficile vittoria per Roberto il Guiscardo*, in *Quaderni Medievali*, 27, 1989, pp. 39-66.

¹³ M. FALLA CASTELFRANCHI, *Altavilla*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, vol. I, pp. 87. DELOGU, *La committenza degli Altavilla: produzione monumentale e propaganda politica*, in *I Normanni popolo d'Europa...*, cit., pp. 39-66.

¹⁴ *Chronicon Volturnense*, ed.V. Federici, in FSI, vol. I, Roma 1925, p. 231: «qui [i Normanni] sibi omnia diripientes, castella ex villis aedificare coeperunt, quibus ex locorum vocabulis nomina indiderunt».

¹⁵ R. LICINIO, *Bari e il suo castello: scelte insediative, problemi politici, funzioni istituzionali. Parte I. Dall'età prenormanna agli ultimi Svevi*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari*, XXXI, 1988, p. 206.

¹⁶ P. DELOGU, *I Normanni in città. Schemi politici ed urbanistici*, in *Società, Potere e Popolo nell'età di Ruggero II*, Atti delle Terze Giornate normanno-sveve, (Bari 1977), Bari 1979, p. 176.

¹⁷ N. DEL PEZZO, *I casali di Napoli*, estr. da Napoli Nobilissima, settembre 1892; C. DE SETA, *I casali di Napoli*, Roma-Bari 1984.

¹⁸ Nel Municipio di Afragola si trova un quadro risalente al 1886, in cui è raffigurato l'arrivo ad Afragola del re Ruggero il Normanno, che la tradizione vuole giunto intorno al 1140. Il quadro ad affresco, tutt'oggi visibile nel salone delle adunanze del Municipio di Afragola, presenta, sullo sfondo di una selva, l'imponente figura del re che si accinge a dare ad un gruppo di soldati il possesso di terre incolte; ad accogliere il re accorrono contadini, fanciulli e ragazze che raccolgono fragole da dare in dono al sovrano.

Ruggero I, in quanto morì nel 1101 e molti propendono verso una fondazione di Ruggero II. In questa sede non sta a noi approfondire il dibattito che, del resto, non porterebbe a nulla, quanto comprendere le dinamiche legate alla chiesa di San Marco e a ciò che ha rappresentato nella storia della città. In primo luogo sappiamo che il territorio di Afragola è ben più antico. Sono note, infatti, notizie sul ritrovamento di tombe appartenenti a necropoli sannitiche databili IV-III secolo a.C., situate nelle contrade *Cantariello* ed *Arcopinto*. A queste si aggiungono i recentissimi ritrovamenti (anno 2004) di una frequentazione stagionale del luogo in contrada *Arena*, dove sono state scoperte impronte umane risalenti all'età del Bronzo, e quindi a quasi 4.000 anni fa. Questi dati, cui si associa anche quello di un'ara di epoca augustea, indicano che il luogo era ricco di sorgenti e permetteva un insediamento stabile o, comunque, stagionale, dove erano presenti diverse piccole contrade che sfruttavano il territorio in maniera più o meno intensiva. Per la conoscenza di tali contrade abbiamo solo una tradizione, che non è affatto verificabile in quanto pura tradizione letteraria. Vi erano le contrade *Arcopinto* (ubicazione sconosciuta, ma quasi certamente era nei pressi della SS 87 "Sannitica" e via D. Fiore¹⁹), *Cantarello* (o *Cantariello*, nella zona del Cimitero attuale e dell'ipermercato Ikea), *San Salvatore delle Monache*, *Archora*, *Casavico* (zona Chiesa di San Marco all'Olmo) e *Salice*. L'insieme di queste contrade avrebbe portato alla nascita del territorio afragolese.

Si qui la *tradizione* orale e storica, di dubbio valore, ma tuttavia significativo per considerare che da tempo gli storici locali si affannano a trovare un fondamento storico che è credibile ma non autentico. Il centro di Afragola si estende lungo la piana che volge verso Nola e Caserta, ed è collegata direttamente alle strade che conducono, partendo da nord, a Cardito, Acerra, Casalnuovo, Secondigliano e Casoria; tutte località che nell'ultimo ventennio hanno subito una rilevante espansione residenziale, priva però di un disegno unitario, e quindi con un forte abusivismo edilizio. Nonostante ci siano tutti questi insediamenti, solo Acerra presenta una documentazione certa, e ad essa dovevano far capo i territori circostanti. La Chiesa di san Marco, infatti, si trova ai margini del territorio di Acerra, dove inizia anche quello del Casalnuovo. Sappiamo che da Acerra proviene addirittura un *capitaneus* del Regno meridionale, nel 1232, anche se la città è anche nominata nel *Catalogus Baronum*, ricostruito in età angioina su carte del 1152-1190. Il suo possesso si riferisce ad una moderata dichiarazione (§ 806: «*Comes Robertus de Bono Herbergo dixit quod tenet in Principatu capue in demanio Suessulam Pantani que feudum est VIII militum, et de parte sua de Lacerra quod est feudum VII militum...*»²⁰), nel senso che alla fine dell'inchiesta sulle possibilità militari normanne per la spedizione in Oriente contro la coalizione di Federico I Barbarossa e Manuele Comneno, Roberto, appartenente alla contea di Capua, garantiva per il solo territorio di Acerra (*Lacerra*) ben sette soldati. Con la presenza del feudatario abbiamo sicurezza sulla presenza di un sicuro incastellamento, cioè di un popolamento accentratato in base ad una natura stabile

¹⁹ Cfr. <http://www.iststudiatell.org/atella%5Cafragola1.htm>, dove si ipotizzano le varie spiegazioni relative al toponimo Arcora e alla fonetica successiva. Sebbene siano molto dotte, non sono riconducibili direttamente al toponimo di Afragola, che è invece relativo al paesaggio agrario antico.

²⁰ E. JAMISON, *Catalogus Baronum*, Roma 1972; altre citazioni ai §§ 899, 900.

del potere, che si permette anche di costruirsi una residenza ad oppressione-controllo (prima) e difesa (dopo) dell'insediamento, contemporaneamente alla cura delle anime da parte degli enti religiosi. In questo sistema territoriale i monasteri napoletani furono, tra X e XIII secolo, il cardine di una riorganizzazione patrimoniale e territoriale, che bene si combinava con le ampie e cospicue donazioni compiute dagli ultimi duchi di beni appartenenti al demanio pubblico, che si aggiungono a quelle, altrettanto numerose, compiute dall'aristocrazia cittadina nel territorio circostante Napoli. La vicenda del monastero di S. Salvatore *in insula maris* è forse la più significativa per comprendere l'influenza esercitata dai monasteri della città come fattori della vita sociale e dello sviluppo economico, tra l'età ducale e il regno normanno, sia nello spazio urbano, sia sul territorio extraurbano. Il monastero ricevè dai duchi napoletani, tra il 1044 e il 1075, gran parte della cinta muraria di Napoli - comprendente torri e porte - disposta lungo il versante marittimo tra Portanova e porta della Calcara, oltre a numerosi possedimenti che partivano da Pizzofalcone e giungevano a Posillipo e Fuorigrotta per poi estendersi sino alla Liburia, comprendendo anche Pomigliano ed Acerra. Fu questo l'inizio vero e proprio dell'insediamento stabile.

Secondo il Capasso, però, la prima risale al 1131 e riporta il nome Afraore, in carte successive si ritrovano anche Afragone, Afraolla, Fraolla, Afrangola e dal 1272 Afragola²¹, ma nulla che si riferisce direttamente alla Chiesa di San Marco, né degli altri due edifici (Santa Maria D'Ajello e San Giorgio), ritenuti nuclei dell'espansione urbana. In particolare, S. Marco è l'unica costruzione di cui si possiede una tradizione storica, poiché artefice fu uno storico locale, il frate domenicano Domenico De Stelleopardis, nato ad Afragola nella prima metà del XIV secolo. Lo storico, in una sua operetta risalente al 1390 ma pubblicata successivamente nel 1581 (e quindi ritenuta apocrifa), pone la fondazione di S. Marco al 1179, ma senza alcuna prova attendibile²². Interessante è la notizia che il luogo dove poi sorse la chiesa era da tempo immemorabile oggetto di venerazione poiché vi erano poste alcune reliquie di santi cristiani provenienti da Nola. Si configurerebbe, così, la natura insediativa di Afragola in seno ad un primissimo incastellamento causato da un edificio di culto preesistente, un piccolo *martyrium*, di origine nolana²³. In sostanza, l'edificio attuale sarebbe la testimonianza della provenienza nolana degli stessi abitanti, nel senso che essi facevano parte del grande territorio di Nola e, poi, di Acerra. Il consolidamento della loro struttura territoriale portò alla formazione dei diversi casali a nord di

²¹ B. CAPASSO, *Le fonti della storia delle provincie napoletane dal 568 al 1500*, Napoli 1902, p. 76, poi rivisto in *Afragola: Origine, vicende e sviluppo di un "casale" napoletano*, Napoli s.d.

²² La cronaca è riportata integralmente in L.M. JAZZETTA, *Notizie storiche dell'antichissima chiesa di S. Marco in Sylvis nella città di Afragola*, Napoli 1897; cfr. anche *Relatione historica della fondatione della chiesa di S. Marco delle selvetella della terra dell'Afragola diocesi di Napoli nell'anno 1179 composta in ottava rima da Fr: Domenico De Stelleopardis sin dall'anno 1390, composta dal R. D. Leonardo Castaldo Tuccillo cappellano dall'anno 1571 all'anno 1603*.

²³ A ricordo di tale memoria, ancora oggi è venerata la *pietra di S. Marco*, una pietra ritenuta dai poteri miracolosi, di cui si parlerà quando si descriverà l'organismo architettonico. L'unico *martyrium* esistente di tradizione nolana è quello di Cimitile, cui ovviamente si associa il culto dei martiri e delle spoglie di San Felice. Ovviamente, a questa tradizione si riferirebbe un pellegrinaggio che toccò certamente anche il territorio di Acerra, sono alla poco distante Avella, alle falde degli Appennini avellinesi, lungo antichissimi tracciati viari.

Napoli. L'importanza del luogo, incrocio di due antiche strade, una verso Acerra e l'altra verso Arcore, a 24,6mslm, su un piccolo poggio dominante rispetto alla strada per Casalnuovo-Acerra. L'edificio si trova sul versante sud-orientale del territorio cittadino, a circa 1 km da Casalnuovo; per questo motivo il toponimo di "selvetella" attribuito alla Chiesa di san marco sta ad indicare che il luogo, allora come oggi terra di confine, era ricco di boschi. Lo dimostrano anche i ritrovamenti di via Arena, i quali a partire dall'epoca tardoromana attestano stratificazioni riferibili a periodi di abbandono (probabilmente nell'altomedioevo), con tracce di "pedosuoli" ricchissimi²⁴.

Ipotizzata la formazione dell'insediamento di Afragola in epoca molto antica e "consolidata" in epoca normanna (pur mancando assolutamente le fonti), sappiamo che lo storico Giuseppe Castaldi, nel 1830, cita una carta del monastero napoletano di S. Sebastiano, del 5 dicembre 1258, in cui viene documentato un fondo nel territorio di Afragola *ubi dicitur ad S. Marcum et est iuxta viam publicam*: effettivamente ancora oggi la chiesa è ubicata lungo la via San Marco, denominazione associata naturalmente alla chiesa e che indicherebbe una via percorsa e non protetta da mura, quindi pubblica; un secondo documento, datato 9 marzo 1309, si riferisce a monastero di S. Patrizia di Napoli, che cita alcuni fondi rustici di Afragola in un luogo *ubi dicitur ad Bagnare, iuxta ecclesiam Sancti Marci dicti loci*. Il Pasinetti ipotizza che la Chiesa di san Marco fosse sempre stata proprietà delle monache del monastero dei SS. Marcellino e Desiderio di Napoli, cui spettava il diritto di scelta prima del rettore; tuttavia, dal 1356, dovettero sorgere alcuni problemi di competenze in quanto il 18 settembre del 1369 la Corte Arcivescovile Napoletana, sotto Bernardo II de Bouquert (1365-1370) decretò che la nomina del rettore di S. Marco spettasse alle monache ma con il consenso degli abitanti di Casavico, ovvero gli abitanti della contrada di san Marco, con il consenso suppletivo dell'Arcivescovo di Napoli²⁵. Vedremo nelle pagine successive come la forma architettonica dell'edificio sarà peculiare nella ricostruzione topografica della zona.

²⁴ Gli scavi di via Arena, eseguiti per realizzare la Stazione-Fermata di Napoli per il treno dell'Alta Velocità, attestano un insediamento sparso dell'età del Bronzo associato ad una foresta di querce, cui si collega un'antica eruzione del Vesuvio, seguito da un intensa attività agricola di epoca romana e tardoromana, con potenti livelli superiori riferibili ad un bosco esteso; a queste stratificazioni, segue un'intensa attività di livelli riferibili a partire dal XVIII secolo d.C. (per le notizie, cfr. nota 19).

²⁵ C. PASINETTI, *Le due chiese di San Marco*, Afragola 1991, p. 5.



Figura 1-1. Ubicazione di Afragola nel territorio della Provincia di Napoli.

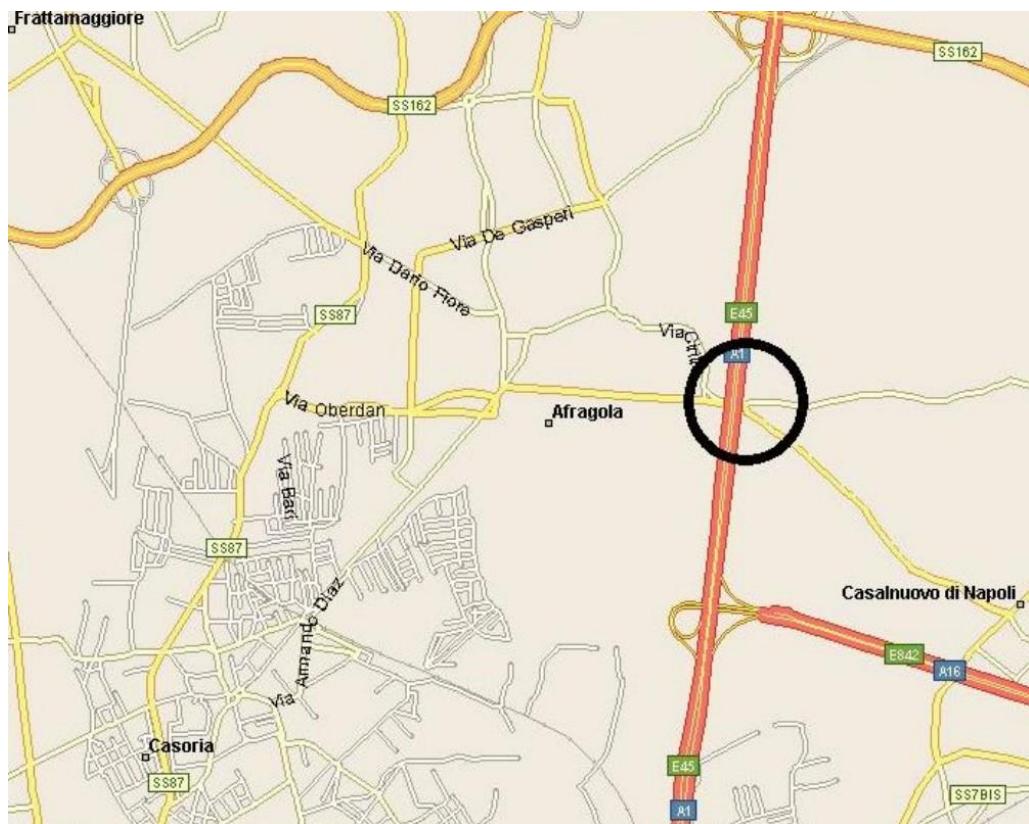


Figura 1-2. Ubicazione della Chiesa di San Marco nel tessuto urbano di Afragola.

CAPITOLO SECONDO

L'ARCHITETTURA

Stando alle prime fonti documentarie, la Chiesa di San Marco in Sylvis è stata datata al 10 aprile 1179¹, anche se si è già accennato che l'edificio, in effetti, non possiede una fonte autentica e credibile.

La notizia, comunque, è riferita, in particolar modo, alla cronaca del frate domenicano Domenico (od Ippolito) De Stelleopardis, nato ad Afragola nella prima metà del XIV secolo e morto all'inizio del successivo, in un saggio datato al 1390, ma dato alle stampe nel 1581. Tale tradizione potrebbe indicare una provenienza apocrifa del manoscritto in quanto risalente al 1390, quindi ben 191 anni prima dell'edizione considerata autentica. Il testo dello De Stelleopardis ha avuto da sempre una notevole fortuna nella storia di Afragola; la sua prima edizione a stampa apparve a Napoli nel 1581 ad opera di Giovan Battista Cappello, e nel 1607 ebbe una prima ristampa, ancora in Napoli, a cura di Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale. Nel 1682 apparve di nuovo ad opera di Francesco Mollo. Successivamente il sacerdote Luigi Maria Jazzatta, in appendice alla sua opera data alle stampe nel 1897 sulla chiesa di S. Marco ha riportato il testo dello De Stelleopardis traendolo dalla riedizione del 1682. Probabilmente il manoscritto autentico dell'opera è andato perduto già in epoca remota e doveva essere in latino, piuttosto che nella versione "volgare" priva di metro (1581).

Il promotore della costruzione vera e propria sarebbe stato il re Guglielmo il Buono, che promosse i lavori per dotare di una chiesa il quartiere di Casavico, abitato dalle famiglie dei veterani che avevano combattuto con Ruggiero il Normanno per la conquista del Mezzogiorno italiano. Esse si insediarono in un luogo di culto preesistente dove esisteva una cappella dove erano presenti i resti o le sepolture di alcuni martiri cristiani di provenienza nolana.

A questa notizia poi, si aggiunse quella della "pietra di S. Marco", cioè di un grosso blocco calcareo dove la tradizione ha voluto si fosse seduto lo stesso San Marco Evangelista prima di giungere a Roma, seguito poi dallo stesso San Gennaro nel corso del suo trasferimento da Nola a Pozzuoli, nel IV secolo.

¹ Cfr., da ultimo, C. PASINETTI, *San Marco in Sylvis. Dal XII secolo la Chiesa di San Marco in Sylvis è il "cuore" della città partenopea di Afragola*, in *Superfici*, 14, s.d., pp. 14-17. Per Pasinetti il cronista domenicano è Domenico e non Ippolito, come è invece segnato nell'elenco dei Cappellani e dei curati di L. CASTALDO TUCCILLO, *Relatione della Chiesa di San Marco della Selvetella*, s.d. La fonte, ormai perduta, così recita in L. M. JAZZETTA, *Notizie storiche della Chiesa di San Marco in Sylvis*, Afragola 1897, p. 23: «Sub Sergio Neapolitano Archiepiscopo, regnante Gulielmo Siciliae et Italiae rege, ejus anno XIV, salutis nostrae anno 1179, Indictione 13 sub die X mensis Aprilis completum est delubrum Divi Marci Evangelistae in sylvula pertinentiarum Villae Fragularum...e loco ubi prius aedificare ceptum est, traslatum et aedificatum in medio sylvae in qua multa martyrum corpora... dignatus est Deus signa ostendere et miracula agere in Ecclesiae fundatione, quique martyres et Christi Confessores et eorum sacratissima corpora et venerabiles Reliquiae e Nola propinqua civitate in Diocletiani Imperatoris persecutione et sub Thimoteo crudelissimo praefecto in hanc villam traslati sunt».

Si tratta, ovviamente, di un falso storico, probabilmente tramandato dallo stesso de Stelleopardis, in quanto la forma sembra richiamare proprio i suoi versi in memoria della Chiesa di San Marco.

Ora, se è totalmente da escludere che le notizie fornite in De Stelleopardis la chiesa di S. Marco in Sylvis sia stata edificata nel 1179, si potrebbe supporre che anche le notizie riferite ai Santi Marco e Gennaro siano totalmente false.

Abbiamo accennato, peraltro, che proprio la nascita dei casali intorno al centro di Napoli portò alla formazione di diversi distretti rurali, tra cui Acerra, Afragola e Casalnuovo, sui cui confini ricchi di foreste sorse la cappella di San Marco *della selvetella*. Tale toponimo, a nostro parere, è quello storicamente presente, mentre l'intitolazione “in Sylvis” è un’ardita deduzione ottocentesca tipica di chi vuole dare lustro al toponimo di San Marco.

Pur ritenendo false le ipotesi storiche ascrivibili al XII secolo, possiamo ipotizzare che l’insediamento di San Marco fosse una vera e propria cappella rurale posta ai confini di antichissimi territori abitati in epoche remote ed in parte rioccupate dai boschi, segno indicativo di un territorio “di confine” e non propriamente circoscritto ad un’entità territoriale costituita. Alla luce di quanto si è detto non è da escludere l’ipotesi che una prima cappella o edicola dedicata al Santo fosse da considerare come un elemento di confine di quello stesso territorio che andava formandosi a livello di distretto fiscale e che quindi solo successivamente questo stesso tentasse di fornire, attraverso l’opera di De Stelleopardis, una patente di autenticità e storicità agli eventi sino ad allora accaduti.

In primo luogo, oltre al De Stelleopardis, il canonico Giuseppe Castaldi, nelle sue *Memorie Storiche di Afragola*², menziona alcuni documenti trascritti che si riferiscono ai monasteri napoletani di S. Sebastiano e di S. Patrizia, del dicembre 1258 e del marzo 1309, relativi al territorio nelle pertinenze delle chiese di San Marco; siamo in piena età angioina. Di poco successivi sono altri documenti appartenenti al monastero dei SS. Marcellino e Desiderio di Napoli, cui spettava il diritto di scelta prima del rettore e poi, dal 1356, del parroco, fermo restando il consenso degli abitanti che ebbero il diritto di patronato sul tempio. Tuttavia, anche in questo caso –come è tipico della chiese “extraterritoriali” e quindi “fuori giurisdizione”–, sorsero problemi di competenze in quanto il 18 settembre del 1369 la Corte Arcivescovile Napoletana, sotto Bernardo II de Bouquet (1365-1370), decretò che la nomina del rettore di S. Marco spettasse alle monache di SS. Marcellino e Desiderio insieme agli abitanti di *Casavico*, ai quali era riconosciuto il diritto patronale della Chiesa, ma sempre su approvazione dell’Arcivescovo di Napoli.

Dunque, la Chiesa di San Marco risulterebbe *ab antiquo* una chiesa extraurbana che ebbe origine nello stesso periodo in cui si sviluppò l’insediamento di Afragola³, in un luogo dove erano presenti i resti dell’antica foresta napoletana. Infatti lo storico Jizzetta riferisce che nei resti dell’attuale Piazza castello di Afragola vi era un’iscrizione del 1726 in cui si parla della regina Giovanna II che era solita frequentare per diletto il bosco di San Marco⁴,

² G. CASTALDI, *Memorie Storiche di Afragola*, Napoli 1830.

³ *Ibidem*, p. 3.

⁴ L. M. JAZZETTA, *Notizie storiche della Chiesa...*, cit., pp. 17-18, nota 1: «Il Principe Gaetano Caracciolo del Sole dei Duchi di Venosa nell’anno 1726, 14 settembre, comprò una porzione del Castello di Afragola, il quale sorgeva ove attualmente si dice *piazza Castello* e propriamente nel locale del Ritiro ed Orfanotrofio dell’Addolorata. Smantellate la mura ed abbattuti i torrioni, che ancora erano in piedi, vi fabbricò un comodo ed elegante palazzo. In memoria poi che quel castello era stato onorato dalla presenza di due regine di Napoli, cioè Giovanna I e Giovanna II, che andavano a caccia nella selva di S. Marco, pose la seguente

località conosciuta anche per la presenza di un arco, detto «di San Marco» che, secondo la tradizione, era adiacente proprio al villaggio di *Casavico*⁵.

Tuttavia, nonostante le antiche fonti e la tradizione, la Chiesa di San Marco ha conservato poco del primitivo impianto, anche se la sua posizione topografica è indicativa per la storia urbana della città.

L'edificio pare cadere in abbandono già intorno al XVII secolo, quando probabilmente l'interesse per il culto di San Marco si spostò verso quello di S. Antonio da Padova, a partire dal 1633⁶. Per rinnovarne il culto, infatti, dovette intervenire con una solenne processione il Cardinale Spinelli nel 1742⁷. L'episodio rimase circoscritto, se intorno al 1868 fu ristrutturata buona parte dell'edificio per mezzo di archegiature interne, fu aperto il finestrone absidale e fu ricostruito il piano pavimentale, innalzandolo di quasi mezzo metro.

Di un decennio precedente (1733) sono i lavori documentati ad opera del sacerdote Giuseppe Rocco, il quale accenna alla presenza degli ingressi e alla lunghezza totale della chiesa («E' larga palmi 155, larga palmi 26. Tiene 16 finestre, cioè sette grandi con vetrate e le altre rimanenti piccole e lunghe all'uso antico»)⁸. Interessante è la notazione successiva, quando si parla della cappelle. Al XVII secolo risulterebbero tre corredate di altari: una con il titolo di S. Maria delle Grazie (detta anche De Jorio), la seconda con il medesimo titolo ma appartenente alla famiglia d'Alfieri e l'ultima con il titolo di San Giovanni Evangelista⁹. Insieme a queste sono attestate diverse sepolture, un pulpito in legno e «due sedie confessionali fisse». Presso le sepolture, quella ubicata a destra dell'ingresso, aveva l'epigrafe:

QUI SIT VITA HOMINUM, QUI INANIS GLORIA MUNDI
INTUERE O MISER, LEO INDICAT EFFICIE
ANNO SALUTIS 1520¹⁰.

Le opere di restauro proseguirono anche nel 1897, quando furono commissionate dall'allora sacerdote e storico Jazzetta; esse intervennero anche

iscrizione: ARCEM HANC / IN QUAM / SERENISSIMA JOANNA II REGINA NEAPOLIS / ANIMUS IN PROXIMIS S. MARCI LUCIS / REGII VENERATIONIBUS RECREATURA / SAEPIUS CONVENERAT / CUM FIDISSIMO SUO MAGNO SENESCALLO / SIRIANNA CARACCIOLI / DUCE VENUSIAE ABELLINIQUE COMITE / CAPUAE / ALIARUMQUE URBIUM OPPIDORUMQUE DOMINO / CAJETANUS CARACCIOLI DE SOLE / EX DICIBUS VENUSIAE COMITIBUSQUE S. ANGELI / TANTI NOMINIS SANGUINISQUE HAERES / TURRIBUS ADHUC AGGERIBUSCQUE CIRCUMDATAM / PROPRIO EMITA AERE / A FUNDAMENTO RENOVAVIT / AC IN MAGNIFICAM ELEGANTEMQUE FORMAM REDACTAM / SIBI POSTERISQUE SUIS PARAVIT AEDEM / ANNO DOMINI 1726»

⁵ *Ibidem*, p. 23, nota 2: «L'Arco di S. Marco dista pochi metri dal rione *Casavico* o *Casopico* ed è segnato con tutta precisione in un antico manoscritto che si conserva nell'Archivio di S. Marco all'Olmo. In esso infatti, parlandosi dell'abolito beneficio di S. Leonardo ad Arcum S. Marci, si dice: *L'Arco di S. Marco è vicino ai beni di D. Bartolomeo Castaldo-Tuccillo, via pubblica ed altri confini*. Questi beni erano formati appunto da quel territorio che trovasi a mano sinistra di chi esce dal rione Casopoli e va verso S. Marco in Sylvis. Il territorio è oggi posseduto dalla famiglia Jazzetta»

⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷ Per la cronaca degli eventi, *Ibidem*, pp. 35-36

⁸ L. M. JAZZETTA, *Notizie storiche della Chiesa...*, cit., pp. 38-39.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 40. Il testo dello Jazzetta erra, lì dove a INTUERE O MISER, EEO INDICAT...., dove «Eeo» sta per «Leo» (cioè San Marco).

sulla definitiva ubicazione della “pietra di San Marco” nella zona retrostante, corredandola di un’edicola con affresco raffigurante S. Marco e San Gennaro¹¹.

L’edificio si presenta, attualmente, orientato ad est, a navata unica con impianto basilicale ed abside a pianta quadrata molto profonda, priva di transetto con alcune cappelle laterali, tanto che ha fatto presumere ad alcuni studiosi la sua origine normanna.

Pur non presentando alcun elemento risalente al XII secolo, la chiesa consente di descriverne gli ambienti e di indicarne la cronologia relativa, in base all’organizzazione spaziale.

Il prospetto si rivale nelle sue forme ottocentesche ed è caratterizzato da tre livelli principali segnati da una cornice marcapiano poco aggettante e da due lesene che corrono lungo i margini esterni della stessa facciata.

Al primo livello troviamo una breve scalinata attraverso cui si accede all’unico portale con arco fortemente ribassato, tipico della fine del XIX secolo, in pietra calcarea sagomata, mentre ai margini dell’edificio sono presenti anche due piccoli contrafforti che partono dalla base (all’altezza della scalinata) per giungere al marcapiano che contraddistingue il primo ed il secondo livello, simili ai contrafforti presenti sui muri laterali.

Al secondo livello, in asse con il portale, si trova una nicchia realizzata con arco ribassato e piedritti che presenta i brani di un affresco di *Madonna con Bambino*, ormai andato quasi del tutto perduto.

Al termine del secondo livello la cornice si aggetta per dare spazio al breve timpano che nasconde le capriate interne, che termina con una croce in ferro.

La breve descrizione denota uno stilema abbastanza usuale per il territorio napoletano, anche se potrebbe nascondere elementi ben più antichi. Il suo impianto longitudinale e la spiccata verticalità indicherebbero una serie di trasformazioni che la ricondurrebbero per lo meno al XIV-XV secolo, come mostrerebbero anche le monofore con arco acuto.

Osservando la planimetria dell’edificio si nota che esso abbia avuto un nucleo centrale che subì soprattutto nel corso del XIX secolo le trasformazioni più profonde. Attraverso la lettura delle strutture murarie è possibile ipotizzare che la chiesa delle origini dovette essere più bassa a livello di calpestio, come è stato notato nei pressi del quinto arcone destro posto all’interno¹².

Tra il XIV e il XV secolo l’edificio fu interessato da un ampio e radicale intervento di modifica che non subì sostanziali cambiamenti nell’epoca della Controriforma. Le mura perimetrali della navata furono rialzate di oltre un metro

¹¹ L. TUCCILLO, *Relazione della Chiesa di S. Marco della selvetella*, cit. : «...et perciò haviino per traditione antica che S.to Marco Beneditto pigliasse la protetione di questo luogo da che passò per questa selva prima che ce fosse la afragola, et che se reposasse e sedesse sopra una Pietra di marmo, e poi da sopra a q.a Pietra havesse predicato la S.ta Fede di Giesù X.to e lo Suo Santo evangelio, e gli huommene che venivano a fare legna a questa selva dalli Paesi del vicinato. E si ha da sapere che q.ta Pietra di marmo sopra dove sedette S.to Marco beneditto, prima stava dentro la Ecelesia, ma come che la Ecelesia stava in campagna ne se trovava sempre aperta, e li devoti e patienti che volevano pigliare la divotione di d.ta Pietra trovavano chiusa la ditta Ecelesia , per q.to lo Paroco d. lentile, alias D. Adorisio la fece levare da dinto ditta ecelesia, e la fece ponere fora dietro la tribuna di dieta Ecclesia che corrisponde ad Oriente, acciò che li devoti havessero comodità di fare le loro divotioni, e quando patiscono di dolore di capo e di ventre con ponere il capo e ventre addolorato sopra d.ta Pietra subito si sanano per gratia di S. Marco».

¹² C. PASINETTI, *San Marco in Sylvis. Dal XII secolo la Chiesa di San Marco in Sylvis è il “cuore” ...*, cit., p. 15.

e si crearono altre monofore, non in asse con quelle più antiche che furono tamponate e sono visibili solo dall'esterno.

Con l'innalzamento del pavimento e delle mura della navata, probabilmente la chiesa fu risistemata anche nella facciata, presentando un'alta verticalità interrotta dalla nicchia posta al secondo livello. La sproporzione fra la lunghezza della chiesa e l'altezza della facciata provocarono, probabilmente, alcuni dissesti o lesioni che condussero i restauratori del XIX secolo a realizzare i due contrafforti.

Le pareti laterali sono marcate dall'alternarsi delle cappelle laterali, decorate con un sistema di archi in muratura poggiati su pilastri coperti da lesene poco aggettanti con capitello composito, databili ai lavori del 1868-1897, quando erano parroci della chiesa G. Scala e L. M. Jazetta¹³.

Procedendo dall'ingresso, si trovano, nella prima campata, i primi due archi sul lato nord, che inglobano due cappelle; la prima, di patronato della famiglia De Jorio, che presenta un affresco ripartito a polittico, opera di fattura cinquecentesca di buon livello; nella cimasa superiore è rappresentata la *Vergine delle Grazie col Bambino*, mentre nel registro inferiore vi sono le immagini di tre Santi.

Sul fondo della medesima parete nord è venuto alla luce, durante i lavori del 1987, una piccola nicchia ove è visibile solo parte di un affresco raffigurante un *Calvario*, sullo sfondo di un paesaggio urbano.

Le restanti cappelle sul lato sud, in fondo alla navata, ovvero la sesta e la settima campata, risultano essere di maggiore ampiezza rispetto a quelle opposte.

Nel quarto arco si apre il primo ambiente, trasformato fra il XVII e il XVIII secolo in stile barocco da un elegante apparato di stucchi. Dedicata a S. Giovanni Evangelista, la cappella possiede un altare in muratura su piedistalli ed è coperta da una cupola emisferica estradossata, senza tamburo. Sembrerebbe, questa, la cappella più antica dell'edificio, in quanto ben proporzionata rispetto agli ambienti collaterali, se si esclude il campanile. Sul pilastro della navata che divide questo ambiente da quello successivo è visibile un affresco raffigurante una *Madonna delle Grazie*.

La seconda cappella del lato sud, un tempo usata impropriamente come sagrestia, è intitolata alla *Vergine delle Grazie* ed è appartenuta alla famiglia Alfieri.

La parete sinistra risulta interamente affrescata con un trittico che mostra *Madonna con Bambino* affiancata dai Santi Stefano e Marco; nella lunetta vi è la figura del *Padre Eterno*.

La terza ed ultima cappella del lato sud, è accessibile dal presbiterio tramite una stretta e bassa porta; questo ambiente fu ricavato alla base della torre campanaria, recuperando le cubature non del tutto dissimili dalla prima e dalla seconda cappella, rendendosi strutturalmente omogenea all'intero complesso monumentale. Sulla parete di fondo è posta un'edicola con un affresco raffigurante una *Pietà*. In questo luogo lo Jazetta documenta la presenza dell'iscrizione

DIE XII SEPTEMBRIS 1564¹⁴,

¹³ Per Jazetta, cit., p. 40, tali opere furono così profonde che risultarono «un atto vandalico che distrusse quasi tutte le opere antiche presenti nella chiesa».

¹⁴ L. M. JAZZETTA, *Notizie storiche della Chiesa...*, cit., p. 40.

di cui accenneremo quando tratteremo degli affreschi.

Le cappelle sul lato sud, probabilmente più antiche, risultano essere di maggiore ampiezza rispetto a quelle opposte.

Il presbiterio, ritenuta dagli studiosi una delle parti più antiche della chiesa, presenta una pianta rettangolare coperta da un'imponente volta a crociera. In origine questo ambiente era illuminato dalle monofore laterali e da un finestrone absidale diverso da quello attuale, ma a causa dei rifacimenti la monofora nord fu chiusa dall'esterno e quella sud restò oscurata per essere stata addossata alla parete la torre campanaria, edificata intorno al XIV secolo. L'altare maggiore, di fattura settecentesca, prima con elegante paliotto ed angeli come capoaltare, proviene dalla chiesa S. Marco all'Olmo e fu fatto trasportare qui nel 1897 dal sacerdote Luigi M. Jazzetta per sostituire la vecchia ara in muratura.

I muri d'ambito esterni presentano diverse peculiarità. Sul lato nord, all'interno di una piccola edicola, vi è un affresco raffigurante la *Madonna col Bambino*. Questa piccola edicola è il residuo di un antico ingresso della chiesa, coperto da un arco pensile su mensole, anche se oggi appare interrato.

La singolare composizione del portale, con arco e lunetta superiore è abbastanza rara e rimanderebbe ad edifici in stile romanico o tardoromanico, quindi ascrivibile al tardo XIII-inizi XIV secolo.

Sul muro absidale nei pressi del campanile è murata la “pietra di S. Marco”, sormontata da un'edicola che conserva deteriorate tracce, come si è detto, di un affresco con i *Santi Gennaro e Marco*, fatto eseguire nel 1897 dal parroco Jazzetta. La pietra era prima all'interno dell'edificio, ma all'epoca del parroco don Adorisio de Gentile (1541-1570), fu murata fuori affinché la si potesse venerare sempre, in quanto il tempio restava spesso chiuso.

Sulle pareti esterne, di cui non è visibile la struttura muraria poiché coperta da intonaco cementizio di colore grigio, sono visibili delle piccole croci che la tradizione vuole risalenti al XII secolo, ma che tuttavia sono successive ed ascrivibili al XIX secolo. Insieme ad esse l'esterno è configurato come un complesso compatto cui si affianca il campanile, posto in linea con la parete esterna dell'abside e incastrato sul fianco sud.

La struttura è a quattro livelli cui si aggiunge il pinnacolo ottagonale, visibile anche dall'autostrada che da Pomigliano d'Arco conduce alla Tangenziale di Napoli. Caratteristica peculiare è la conformazione della torre, che si restringe ad ogni livello, assottigliando anche la murature.

Il campanile, insolitamente posto sul fondo della costruzione, sovrasta l'edificio e si configura come elemento caratterizzante dell'intero complesso.

Simile nelle forme ai molti coevi campanili, soprattutto quelli relativi all'areale del Napoletano (in particolare con il S. Pietro a Maiella) e dell'Irpinia occidentale (Avella, Napoli, Nola, Montella etc.), la torre si riallaccia ad una tradizione architettonica che partendo dalla mediazione di forme e canoni di matrice orientale e bizantina, fra il XIV e il XV secolo si stabilizzò nello schema della costruzione affiancata e retrostante all'edificio, quasi in collegamento diretto tra essa e la zona absidale.

La tradizione riportata da Jazzetta riferisce che dai libri parrocchiali erano documentate due campane, che poi, deteriorandosi, furono restaurate dal parroco Giuseppe Cerbone nel 1693 «con la spesa di ducati cinquanta». La fattura di queste campane non doveva essere ottima, se nel 1694 ne venne ricostruita

un'altra «con la spesa di ducati 18». Entrambe le campane – riferisce ancora Jazzetta – «nel colmo dei torbidi dell'anno 1860 furono rubate. Nell'anno 1872, per opera dei signori Andrea Errichiello, Giuseppe Castaldo e le oblazioni dei fedeli della Parrocchia di S. Marco, vennero comprate due nuove piccole campane, che tuttora sono in detto campanile e furono pagate lire 263»¹⁵.

Al sacerdote Cerbone, però, si attribuiscono diversi rifacimenti all'interno della chiesa, risalenti sempre al 1563. Tra questi, il restauro della tribuna con l'elemosina dell'Abate Giovanni Festo il quale, detenuto in carcere e poi liberato dalla pena, volle sciogliere un voto donando una certa somma, che poi comprese la costruzione di «un muro di 4 palmi di latitudine» e il rifacimento del tetto¹⁶.



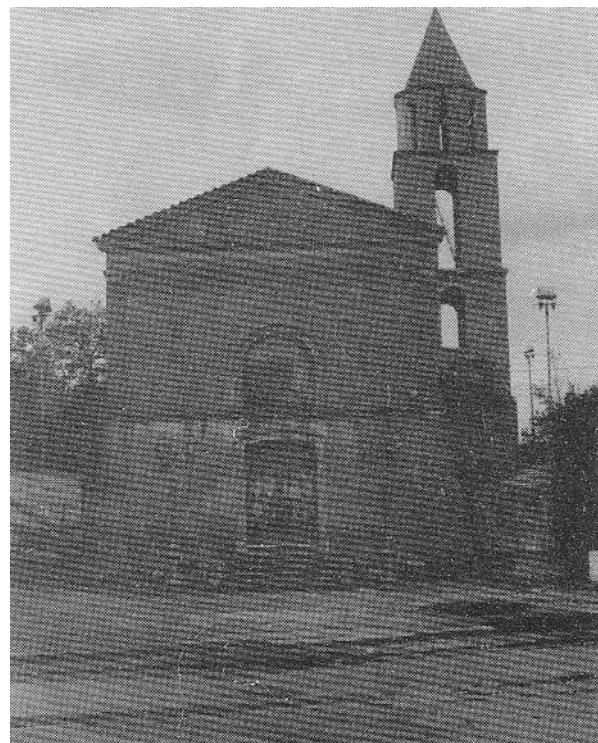
Figura 2-1. Afragola. Chiesa di San Marco.

¹⁵ L. M. JAZZETTA, *Notizie storiche della Chiesa...*, cit., p. 37, nota 1.

¹⁶ *Ibidem*, p. 38.



**Figura 2-2. Afragola. Una foto d'epoca della Chiesa di San Marco (1960 circa).
Si noti la presenza del verde, ormai scomparso intorno ad essa.**



**Figura 2-3. Afragola. Un'altra foto d'epoca
della Chiesa di San Marco “della Selvetella”.**



Figura 2-4. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”, particolare dell'affresco di facciata e della scalinata.

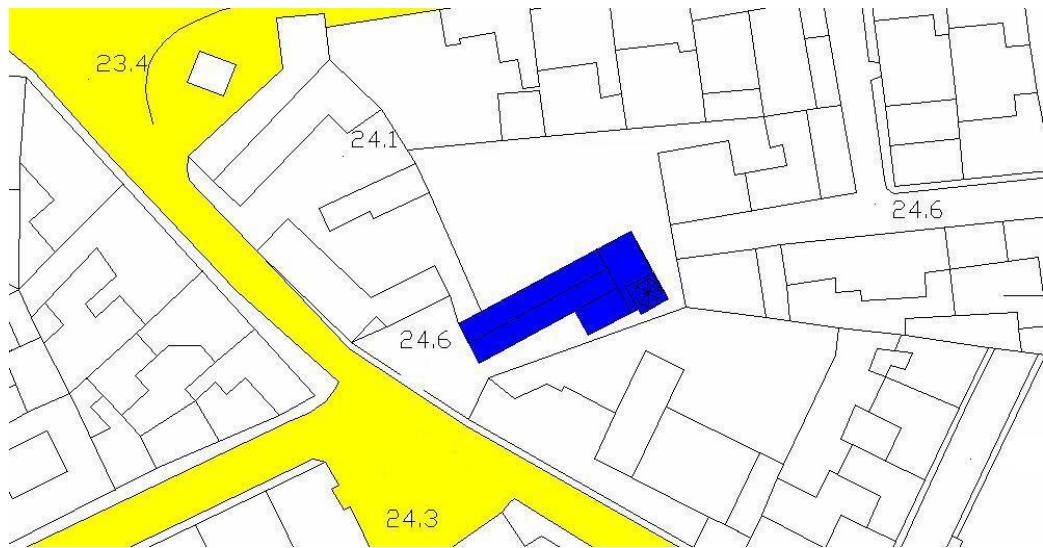


Figura 2-5. Afragola. Pianta fotogrammetrica (stralcio) della zona i pertinenza della Chiesa di San Marco.



Figura 2-6. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”, lato sud. Particolare delle monofore preesistenti.



Figura 2-7. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Contrafforte nord.



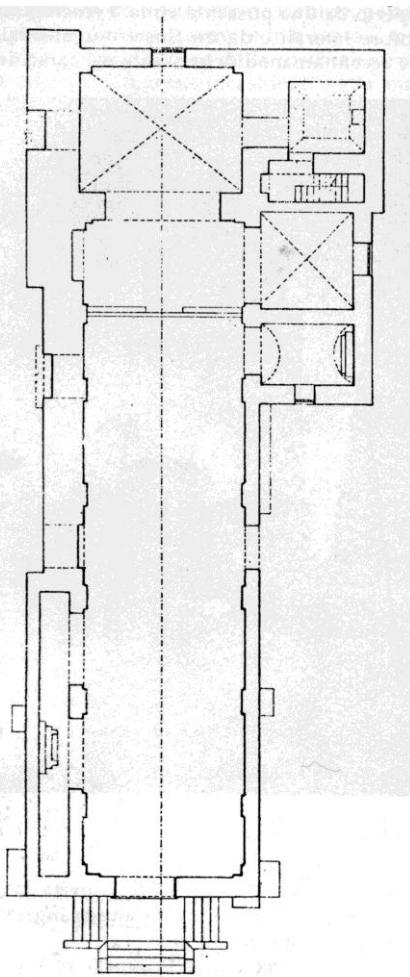
**Figura 2-8. Afragola. Chiesa di San Marco
“della Selvetella”. Contrafforte sud.**



**Figura 2-9. Afragola. Chiesa di San Marco
“della Selvetella”. Il campanile.**



**Figura 2-10. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Particolare del campanile da sud dell’abitato, ai confini con Casalnuovo.**



**Figura 2-11. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Planimetria (da Pasinetti, modificata).**

CAPITOLO TERZO

IL COMPLESSO PITTORICO

3.1. Premessa

Per comprendere pienamente lo sviluppo del gruppo pittorico della Chiesa di San Marco della Selvetella è necessario operare una distinzione tra frammenti presenti all'esterno dell'edificio e frammenti ubicati all'interno. Tale scelta operativa è evidenziata non solo dalla differenza stilistica, ma anche dal tipo di messaggio che era necessario dare per l'espressione liturgica dell'edificio e dei frammenti in esso contenuti. Il complesso degli affreschi presenti sia all'interno che all'esterno della Chiesa rappresentano una tecnica mista di realizzazione, usando per le grosse campiture la tecnica ad affresco e per le rifiniture il colore stemperato nel bianco di calce, che presentava grossi problemi di distacco della pellicola pittorica. L'umidità di risalita dovuta ad una cattiva esposizione delle pareti, unitamente al cattivo stato di coibentazione della pavimentazione del cortile, ha favorito la quasi totale perdita del colore dipinto a bianco di calce. Analoghi problemi di conservazione si potevano riscontrare per le epigrafi dipinte (una anche in forma frammentaria, spesso quasi interamente ricoperte da residui di scialbatura. Tutte la superfici era coperta da uno strato di sali che risultavano carbonatati nella parte bassa dell'affresco e che rendevano poco leggibili le opere, che anche tuttora risultano interpretabili con difficoltà. Vecchie stuccature cementizie deturpavano alcune zone, e le superfici murarie circostanti i prodotti artistici si presentavano degradate con residui di vecchi strati di pittura e in condizioni tali da dover necessariamente intervenire anche su di esse in quanto contorno del dipinto stesso. La metodologia d'intervento ha previsto una pulitura della superficie da efflorescenze saline, effettuata utilizzando Carbonato di Ammonio in soluzione satura, usando come supportante la Carbossimetilcellulosa con interposizione di carta giapponese. La riadesione della pellicola pittorica delle zone lacunose richiedevano operazioni eseguite con resina acrilica in emulsione a bassa percentuale. La risoluzione dei difetti di adesione tra intonaco e intonachino, anch'essi presenti, è stata ottenuta con infiltrazioni di resina acrilica in emulsione e con malta idraulica tipo "Lafarge", addizionata ad una percentuale di resina in emulsione. La rimozione delle vecchie stuccature a cemento è stata effettuata con l'ausilio di mezzi meccanici di precisione, mentre la stuccatura delle lacune è stata eseguita con calce e sabbia setacciata e lavata. Il ritocco pittorico è stato eseguito in sottotono a velature con colori reversibili (acquerelli) e la superficie muraria circostante gli affreschi è stata ripulita dai vecchi strati di pittura e l'intera superficie è stata stuccata, dipinta e patinata con un colore che si integrasse con i toni dell'affresco. In seguito saranno evidenziati i fenomeni pittorici e lo studio dei pigmenti, ai fini della segnalazione dei diversi interventi di restauro che sono stati necessari al ripristino degli affreschi della chiesa.

3.2. L’edificio esterno

Il ciclo di affreschi e residui afferenti l’arredo pittorico e liturgico della chiesa di San Marco sono essenzialmente sei e comprendono due affreschi, un arco ghierato, una nicchia e due croci in pietra¹.

L’affresco principale, oggi quasi del tutto invisibile, si trova nel nicchione posto al secondo livello, subito dopo il marcapiano, della facciata principale. L’affresco (misure 4,40x3,08 m) è soprattutto conservato nella parte centrale e superiore e mostra una campitura dello sfondo come un insieme di nuvole scialbate, sotto le quali si staglia la figura della *Madonna in trono con il Bambino*. Lo stato di conservazione è pessimo e dai residui visibili è possibile affermare che la datazione non si discosta tanto dagli affreschi che di seguito analizzeremo. Purtroppo non si può dire altro su questo brano, in quanto esso è stato per almeno tre secoli esposto alle intemperie e su di esso non è stata fatta nessuna analisi stilistica. E’ probabile che esso sia stato ritoccato intorno al 1897, quando furono e commissionate dall’allora sacerdote Luigi M. Jazzetta, anche quelle piccole opere di consolidamento ed abbellimento della chiesa, di cui fa parte il secondo brano di affresco situato all’esterno, quello che si riferisce alla “pietra di San Marco” nell’area esterna all’edificio². L’opera è realizzata in una arco a tutto sesto, aggettante e poggiante su piccole mensole, e si trova sui resti di una pietra che, a differenza di quanto è riportato dalla tradizione, è da considerarsi un’acquasantiera di tipo calcarenitico.

Diversa considerazione è da fare a proposito dell’arco ghierato posto sempre all’esterno dell’edificio, alla base del campanile, datato erroneamente al XII secolo e, precisamente al 1179³.

L’arco ghierato presenta un motivo a tutto sesto, con conci regolari e ben squadrati. Esso si confonde con gli archi di tipo “romанico”, cioè risalenti al XII e XIII secolo, tuttavia a precisarne la datazione è la ghiera esterna, che si chiude sui piedritti e che ricorda lontanamente l’architettura “catalana” del XV secolo, periodo in cui, nel Capitolo Secondo, abbiamo grossso modo proposto la datazione e fondazione credibile del tempio. Allo stesso periodo dovrebbe ascriversi sia la piccola nicchia dipinta in epoca recente (XIX secolo) nella prima cappella di destra, che le due croci esterne (anch’esse datate al 1179⁴); si tratta di due croci di “consacrazione” frequenti nell’antichità e che forse sono il residuo di antiche tradizioni legate al pellegrinaggio nei pressi dell’edificio, di cui non resta alcuna traccia.

3.3. L’edificio interno

La struttura architettonica della chiesa, seppur rimaneggiata, permette, tramite gli affreschi, di datare alcune parti architettoniche. In primo luogo la

¹ Cfr. le considerazioni fornite dal volume di L. CATALANO, *Della storia di Afragola*, Afragola 2000, p. 26.

² L. M. JAZZETTA, *Notizie storiche della Chiesa...*, cit., pp. 38-39.

³ La notizia è fornita nella scheda della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, num. cat. generale 0505241, che risulta essere erronea come le altre che verranno citate.

⁴ Tra l’altro, sarebbe la prima volta, in architettura, che si conosce la perfetta datazione di un reperto scultoreo così generico come le croci.

presenza di brani pittorici risalenti alla fine del XVI secolo, e le diverse mani occorse nella loro realizzazione, dimostrano che vi sono più fasi “strutturali”, legati alla nascita delle cappelle gentilizie. In second’ordine, ma non meno importante, la necessità del loro ritocco e le diverse influenze degli artisti ed artigiani che vi operarono⁵.

3.4. La prima cappella di sinistra

Una volta introdottisi all’interno dell’edificio, ci si immette nell’aula e nella prima campata, che presenta i primi due archi sul lato nord. Il primo ospita una cappella che, secondo la tradizione, è appartenuta alla famiglia De Jorio⁶, che presenta un affresco ripartito a polittico, opera di fattura cinquecentesca di buon livello; nella cimasa superiore è rappresentata la *Vergine delle Grazie col Bambino*, mentre nel registro inferiore vi sono le immagini di tre Santi⁷. La cappella appare oggi spoglia, decorata solamente dalla presenza dell’affresco, di altezza 2,63x2,20 m di larghezza, che si presenta in parte ricoperta da una lastra vitrea che protegge il registro inferiore. Ad una prima visione, appare che il registro inferiore occupi maggior spazio rispetto alla Vergine posta in alto, sotto la lunetta, poiché le immagini dei Santi sono a figura intera, suddivisi in tre riquadri rettangolari, finemente decorati da una specie di tralcio di vite alternato a decorazioni stilizzate di losanghe e stelle a sei punte. Lungo l’intera cornice dell’arcata cieca, invece, sono presenti motivi molto stilizzati di fiori e rose, rese con un colore rosso molto scuro, realizzato certamente con colori di natura organica e ferrosa, che non erano del tutto visibili prima del restauro. I riquadri, presenti soprattutto per distinguere la figura centrale (Sant’Antonio da Padova) dagli altri due santi, che a loro volta sono distinti dalla lunetta superiore dove si trova la Madonna. Iniziando dal basso, troviamo, in un cartiglio su fondo bianco, in parte ricoperto dal piede sinistro di Sant’Antonio da Padova, una scritta in lettere capitali,

DIE XXXI AUGUSTUS MCCCCXXI.

⁵ Cfr. per alcune vicende costruttive e di presenze storiche, G. CASTALDI, *Elogio Storico di Nicola Ciampitti, pronunziato da Giuseppe Castaldi nell’adunanza generale della Real società borbonica il dì 30 gennaio 1833*, Napoli, 1833, *passim*, IDEM, *Osservazioni sulle iscrizioni antiche della provincia di Bari o sia Puglia Pucezia lette da Giuseppe Castaldi nella R. Accademia Ercolanense il dì 10 novembre 1829*, in *Memorie della Regale Accademia Ercolanense di Archeologia di Napoli*, vol. III, 1843.

⁶ Nel volume di C. CERBONE, *Afragola feudale*, Frattamaggiore 2002, *passim*, la famiglia De Iorio non è considerata di origini nobili, anche se è presente in diverse transazioni in documenti che risalgono ad epoca recente. E’ quindi possibile che la cappella fosse in precedenza patronato di un’altra famiglia, acquisita poi per unioni matrimoniali dai De Iorio. Stessa considerazione se si consulta G. DRAGONETTI, *Origine dei Feudi nei Regni di Napoli e Sicilia, loro usi e leggi feudali relativi alla prammatica emanata dall’Augusto Ferdinando IV*, Napoli, 1788.

⁷ Uno dei primi modelli documentati della *Vergine delle Grazie* è attribuibile a Pedro Fernandez già “Pseudo-Bramantino”, alla cui fase iniziale della carriera pittorica potrebbero essere assegnati alcuni affreschi di San Domenico Maggiore a Napoli (Cappella Carafa), ed il tema dell’*Andata al Calvario* di San Domenico Maggiore, databile già al 1512: M. TANZI, *Pedro Fernandez da Murcia lo Pseudo-Bramantino*, Milano 1997; allo stesso artista è attribuita una *Madonna con Bambino e i SS. Giuseppe e Giovanni* nella chiesa napoletana di San Gregorio Armeno: R. NALDI, *Un’ipotesi per l’affresco di Pedro Fernandez a San Domenico Maggiore a Napoli*, in *Prospettiva*, 42 (1982), pp. 58-65.

La scritta, oltre che datare l'affresco nelle sue fasi terminali, è chiara nel datare anche l'intervento del fautore di tale opera, il parroco Nicola Cioffo, almeno se è attendibile la "cronotassi" dei parroci e dei curati fornita dallo Jazzetta. Non si conosce nulla di questo personaggio, tuttavia è da ipotizzare che la cappella fosse, in quel periodo, appartenuta alla famiglia De Jorio che ne aveva predisposto anche il sepolcro con il diritto di patronato⁸. Il complesso dell'affresco, seppur molto semplice, denota diverse caratteristiche. Iniziando dal registro inferiore, a partire da sinistra, dove individuiamo la figura di San Pietro. Il personaggio appare provvisto di calzari, a differenza del personaggio al centro (scalzo) e del personaggio a destra, di cui la tunica è rappresentata lunga; egli, inoltre, presenta un vestito più simile alle vesti drappeggiate degli antichi romani, una specie di tunica che costituiva l'abito intimo, su cui è ricavata una lunga e semplice sopravveste chiamata (stola), serrata alla vita da una specie di cordone scuro, che è presente anche ai polsi. La veste, ricca di pieghe, è interrotta dalla presenza di due oggetti serrati nelle mani del Santo. Sulla destra egli tiene un libro, mentre con la sinistra abbraccia una croce, resa impropriamente prospettica ed alta quanto la figura del santo stesso, che si trova immerso in uno sfondo da "macchia mediterranea" fatta di cespugli e vegetazione rada⁹. Le pieghe della veste non nascondono parte del collo del personaggio, che appare con barba folta e lunga, di colore rossastro, e con uno sguardo perso nel vuoto, quasi in direzione del centro dell'aula della chiesa, con due occhi marcati da un marroncino più scuro. Il volto appare molto vecchio e stanco, corredata dall'aureola e da una lunetta dipinta. La presenza di questa lunetta potrebbe indicare che la resa del personaggio sembra essere "copiata" da un modello aulico presente in una nicchia¹⁰. Interessante è l'arricciatura della

⁸ La stagione della pittura napoletana del Cinquecento è, come è noto, una delle più complesse e la produzione artistica si connette rigidamente con gli avvenimenti epocali che sconvolsero il secolo: con la perdita dell'autonomia politica di molti stati italiani, con la Riforma e la Controriforma, con l'introduzione delle nuove metodologie nella ricerca scientifica. Perduta l'autonomia, IL Regno di Napoli sconta la soggezione alla Spagna, assumendo istituzionalmente lo *status* di Vicereggio. Cfr. ARCHIVISTI NAPOLETANI (a cura di), *Testi e documenti di Storia Napoletana pubblicati dall'Accademia Pontaniana*, Napoli 1963, serie II, vol. II, (Fonti Aragonesi); M. CAMERA, *Annali delle due Sicilie*, Napoli, 1841, vol. I; per la storia locale, S. CANTONE, *Cenni Storici di Pomigliano d'Arco*, Noia, 1923; F. CAPECELATRO, *Storia di Napoli a miglior lezione ridotta dal Prof. Pierluigi Donini*, Torino-Napoli 1870; G. DE BLASIIS (a cura), *Cronicon Siculum, incerti authoris, ab anno 340 ad annum 1936, in forma diarii ex inedito codice Ottoboniano Vaticano*, cura et studio Josephi De Blasiis, Napoli, 1887; G. DEL GIUDICE, *Codice Diplomatico del Regno di Carlo I e II D'Angiò*, Napoli, 1863. Da ultimo, C. DE SETA, *Storia della Città di Napoli dalle origini al '700*, Roma-Bari 1973 e, IDEM, *I Casali di Napoli*, Roma-Bari 1984 (con bibliografia precedente).

⁹ Per alcune considerazioni tecniche, R. NALDI, *Riconsiderando Cristoforo Scacco*, in *Prospettiva*, 45 (1986), pp. 35-55; per le premesse storiche, G. SCAVIZZI, *Nuovi appunti sul quattrocento campano*, in *Bollettino d'Arte*, 1967, pp. 20-29; M. ROTILI, *L'arte del Cinquecento nel regno di Napoli*, Napoli 1976; G. PREVITALI, *La pittura del cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978; P. LEONE DE CASTRIS, *Forastieri e regnicioli. La Pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985.

¹⁰ La figura di San Pietro, da cui potrebbe presumibilmente provenire un modello, seppur lontano, lo abbiamo rinvenuto lungo un itinerario toccato dal pittore Cesare da Sesto, che costituisce un ulteriore tassello nella trama delle congiunture napoletano-milanesi nel quadro di una rimeditazione degli esiti leonardeschi, sulla scorta dell'esperienza romana raffaellesca. (AA.VV., *Codici manoscritti della biblioteca oratoriana dei Girolama di Napoli*, Napoli 1995, p. 108 e P. LEONE DE CASTRIS, *Pedro Machuca a Napoli*, Napoli 1992); identica

veste, molto ricca che rende quasi “sacrificato” il personaggio, e la resa delle mani di San Pietro. Infatti, mentre vediamo che la mano sinistra presenta cinque dita, l’anonimo affrescante perde il senso della misura aggiungendo, nella mano destra, un dito in più, con il probabile scopo di realizzare un’ombra. Il personaggio, comunque, appare assorto nel pensiero di abbracciare la croce, tenendola stretta al petto, e denota un *pathos* che non poteva mancare di suggestionare chi guardava l’affresco. A fianco a San Pietro vi è la figura centrale dell’affresco, Sant’Antonio da Padova, che si manifesta assorto nella meditazione e che, quindi, appare realmente isolato dal mondo. I piedi nudi, la veste lunga e stretta con una vita alta attraverso un esile cordone di cui non si vede il nodo, la mantellina con cappuccio che è lievemente adagiata sulle spalle e su parte delle braccia, le maniche larghe ricche di pieghe, indicano l’ordine monastico di appartenenza del Santo. La veste è resa con un tenue colore grigio-verde acquerellato, con profonde pieghe rese con rapide pennellate in marrone. I piedi, come si è detto, si presentano nudi, ed uno di essi, il sinistro, fuoriesce dal riquadro per “invadere” il cartiglio sottostante con la scritta del 1521. Sant’Antonio da Padova si presenta con¹¹ un libro serrato con la mano sinistra, mentre con la mano destra tiene, fra l’indice ed il pollice, un fiore di giglio. La testa è lievemente e dolcemente piegata verso destra e proporzionalmente il viso appare più piccolo rispetto al corpo. Sant’Antonio è raffigurato giovane, imberbe, con un naso diritto, proporzionato, senza rughe, con pochi capelli, per lo più presenti solo sulle tempie, mentre in avanti è solo un ciuffo. L’insieme della capigliatura è meno rossastra del precedente San Pietro, ed è difforme dall’altro Santo che lo affianca alla sua sinistra. Sant’Antonio, ovvero Fernando di Buglione, discendente del capitano della Prima Crociata, nacque il 25 agosto 1195 a Lisbona, è nel nostro affresco vestito da francescano, essendo l’ordine penetrato anche in Portogallo, ed è rappresentato con il libro, ad indicare la profonda conoscenza della Scrittura, e con un giglio, simbolo di purezza, a significare la sua castità. Interessante è anche qui un motivo – per così dire – anomalo. Il Santo è raffigurato in un paesaggio tipicamente silvestre, su sfondo bianco (il cielo); alla sua destra si nota la presenza di uno sperone roccioso con vegetazione rada, mentre alla sua sinistra è visibile un fitto bosco. La raffigurazione alpestre è interrotta da una fascia rosso-porpora posta alle sue spalle che termina, inusualmente con la presenza di un sarcofago di cui è visibile la lastra di copertura e parte della cassa, sul cui fianco è visibile uno stemma. L’immagine è chiaramente semplice per dare una indicazione della famiglia, ma esso è indicativo, insieme al sarcofago, che il “modello” del Santo è preso anch’esso da una cappella o chiesa esistente all’epoca in cui fu realizzato l’affresco. Lo stemma è diviso in quattro campi alternati in rosso e bianco simili, nel colore, agli spigoli del sarcofago o, meglio, del catafalco. Quanto alla “fascia rossa” posta alle spalle del Santo, si tratterebbe di una torre, cioè della stilizzazione di una torre o di un campanile, come sembrerebbe evidenziato da alcuni effetti cromatici posti in alto, che formano dei quadrati alternati a

interpretazione si potrebbe fare a proposito dell’attività di Girolamo da Salerno, cui è attribuito un *San Pietro* nella chiesa napoletana di San Pietro ad Aram, corredata di cimasa con *Eterno Padre* ed una *Annunciazione*).

¹¹ Tra i primi modelli abbiamo un Sant’Antonio dalla chiesa omonima di Monopoli (Bari), pubblicata in M. D’ELIA, *Mostra dell’Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, Roma 1964; M. D’ELIA-P. BELLI D’ELIA, *Considerazioni sulla pittura del primo Seicento in Puglia*, in AA.VV., *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1971, pp. 288-289.

scacchiera, come simbolo di murature con blocchi di pietra ben squadrati. Al fianco sinistro di Sant'Antonio, si trova San Paolo, rappresentato anch'esso con una tunica lunga a doppio avvolgimento, caratterizzato da una fluente pieghettatura della sottoveste, cui si aggiunge la tunica con ampio panneggio posto da sinistra a destra, in maniera speculare rispetto a San Pietro. Il Santo, infatti, si presenta nello stesso sfondo paesaggistico del primo personaggio descritto, e compare, nel viso, ancora più estraniato; di certo ha la fermezza dell'impostazione. Con la mano sinistra trattiene una sciabola di tipo arabo a tre denti, quasi appoggiata sulle spalle, mentre con molta più dolcezza trattiene un libro con il braccio sinistro, ripiegato in orizzontale ed appoggiato sull'altro ventre. Il viso appare corrugato, la barba folta e lunga come la capigliatura, ad eccezione di una lieve stempiata dovuta all'età del personaggio. Sul collo appare visibile una collana in granuli, tipica dei rosari dell'epoca. I due santi sono accomunati nella venerazione poiché ad essi si attribuisce una parte preponderante nella nascita della Chiesa: Pietro, riconosciuto da Gesù stesso come suo rappresentante in terra dopo la sua ascesa in cielo; Paolo, "Apostolo delle genti" e primo artefice della diffusione del Vangelo nel mondo. Un'antichissima tradizione vuole che gli ultimi anni di vita dei due apostoli siano trascorsi a Roma, e che lì entrambi abbiano trovato la morte. Pietro fu ucciso probabilmente durante la persecuzione neroniana: per umiltà chiese di essere crocifisso a testa in giù, non ritenendosi degno della stessa morte di Cristo. Sul luogo della sepoltura, sul colle del Vaticano, sorse presto una cappella, che Costantino nel 324 trasformò in una grande basilica. Paolo, in quanto cittadino romano, fu condannato alla pena meno disonorevole della decapitazione. Secondo la tradizione, il suo capo rimbalzò per terra tre volte, e in quei punti sgorgarono le Tre Fontane che ancora oggi danno il nome al luogo. Mentre di Pietro l'iconografia è riconoscibile dalla croce (questa volta non rovesciata), in San Paolo poiché fu ucciso con una spada, è rappresentato con la sciabola. Veniamo ora al motivo centrale della cappella De Jorio, ovvero la *Vergine delle Grazie che allatta il Bambino*. L'immagine comprende tutta la lunetta superiore dell'affresco, ed è caratterizzata da uno sfondo biancastro con picchiettature marroncine che ne isolano completamente i soggetti, come se fossero al di fuori del mondo dove si trovano, invece, i santi del registro inferiore. La cornice di rose stilizzate che circonda l'intero complesso dell'affresco è ancora forzatamente sottolineata dal velo bianco raccolto in diversi nodi (nove, per l'esattezza, cui si potrebbe aggiungere uno posto al di dietro della Madonna), il cui numero ricondurrebbe proprio ad una tipica simbologia.

Il numero 9 è il numero della generazione e della reincarnazione. Secondo Pitagora è un numero che si riproduce continuamente, in ogni moltiplicazione, e simboleggia pertanto la materia che si scomponete e si ricomponete continuamente. Composto da tre volte il numero tre (la perfezione al quadrato), con l'aggiunta di un quarto tre genera il dodici, simbolo della Perfezione assoluta ed è anche il numero degli Iniziati e dei Profeti¹². Alla decorazione marginale della lunetta segue quella del fondo biancastro seguito dai nembi oscuri su cui poggiano i personaggi. La resa del colore, grigia, con rapidissime pennellate che si alternano

¹² Il 9 è considerato il più misterioso della numerologia, ed è anche il più importante della dottrina esoterica tradizionale, che era certamente presente nelle famiglie nobili napoletane e, forse, anche dei De Jorio.

ai dolci rigonfiamenti dei nembi, indica certamente lo stato oscuro e minaccioso del cielo, inteso come cielo terrestre o cielo del Purgatorio; in esso, infatti, sono presenti, due coppie di oranti, totalmente nudi, privi di viso (le anime del Purgatorio). Un ultimo sfondo riguarda i personaggi principali: una specie di “mandorla” al cui interno sono realizzati dei raggi di sole a diversa ondulazione. La Madonna, con dolce e virgineo viso, dispensa un sorriso al bambino che tenta di allattare. Le gote sono dolcemente segnate dal colore pallido mentre i capelli, pettinati con una riga al centro e raccolti, con pochi riccioli sciolti, ne indicano la nobiltà di stirpe; gli occhi si presentano socchiusi e la resa è molto più verosimile rispetto ai santi posti nel registro inferiore. La testa è coperta da un velo bianco, poggiato sui capelli raccolti, mentre le spalle sono corredate di un mantello azzurro che copre un vestito color porpora e rosso scuro, stretto da una cintola azzurra. Al di sotto, si nota una veste bianca con merletto, di cui è visibile la trama all'altezza del basso collo. Il panneggio, che talvolta si presenta piuttosto rigido, contrasta con la dolcezza del seno il quale si “nasconde” tre le pieghe, ma non abbastanza da far notare la mammella diretta verso il Bambino. Appoggiato sul ginocchio e sulla gamba destra, la figura del Bambino è rivolto a chi guarda l'immagine. Il corpo è paffuto, con ricchi contrasti di colore e anche di resa della pelle con tutte le morbide muscolature. Si nota che il piede destro fuoriesce dalla cornice e, anzi, quasi vi si appoggia, come in atto di scendere dalle ginocchia per entrare nell'edificio di culto e “sfuggire”, per un attimo, al controllo della Mamma dispensatrice di Amore. Anch' Egli, non vuole far altro che dispensare Amore, donando alla Madre una rosa (ma ad un attento esame sembrerebbe un piccolo mazzo di roselline) molto stilizzata, assai simile a quelle che fanno parte della cornice dell'intero affresco. Il volto, però, seppur sorridente, appare già invecchiato non dal sorriso, ma dall'accenno dei capelli che ne individuano la pelata, fortemente individuata grazie al contrasto cromatico della più scura aureola. In essa, infatti, troviamo inscritta una croce greca a bracci patenti di tradizione tardogotica.

3.5. Pilastro tra la quinta e la sesta cappella destra

Sul pilastro che è situato tra la quinta e la sesta cappella di destra si trova un interessante affresco raffigurante quella che chiamano la *Madonna delle Grazie*¹³. In effetti, apparirebbe come tale in quanto sul collo della Madonna sono raffigurati all'incirca cinque collane con grani, prodotto interpretabile come la soma degli *ex-voto* donati alla stessa. Tuttavia per iconografia sarebbe interpretabile secondo uno schema classico di *Madonna con Bambino*¹⁴.

L'opera misura 1,46x0,69 m e si trova sull'intera facciata interna del pilastro. Allo stato attuale del post-restauro, appare evidente che i due personaggi sembrerebbero presi “in prestito” da un'iconografia varia ed articolata in cui la Vergine ed il Bambino sembrano far parte di un complesso

¹³ Il riferimento è alla scheda della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, num. cat. generale 0505252, che però appare incompleta in quanto non tratta dell'interpretazione dell'opera.

¹⁴ Cfr. N. CATANUTO, *Contributo alla pittura napoletana del Rinascimento*, Reggio Calabria 1934, p. 32.

pittorico ben più ampio. Non è da escludere che il pilastro sia stato lievemente modificato – come è desumibile dal taglio operato sul lato destro dell’immagine –, rendendolo pseudo-cruciforme o, comunque, incamiciato solo in parte. L’affresco si presenta semplice nei suoi motivi compositivi. In essi, si staglia la veste in blu scuro della Vergine, dal ricchissimo e sinuoso panneggio; le pieghe si confondono con le ombre, e spesso appaiono confuse con esso rendendo quasi illeggibile l’opera nella sua parte inferiore, che occupa un terzo di tutto il brano di affresco. Su di uno sfondo quasi indecifrabile di nubi e di una mandorla più chiara si evidenziano il volto della Madonna e del Bambino. La Madonna appare nella sua veste popolare; diremmo che sembra più una bambina del popolo che una donna madre di un fanciullo. Il volto, piegato verso sinistra, è reso in maniera grossolana; il naso è lungo e robusto; gli occhi sono quasi socchiusi ma non diretti verso il bambino. La veste è in realtà una toga a maniche strette impreziosita da cintura posta al di sotto del seno. Il Bambino Gesù è caratterizzato da un corpo reso in maniera molto tozza nel tronco inferiore, mentre in quello superiore appare aggraziato. La gamba destra, la più robusta, poggia sulla gamba destra della Madonna, mentre la sinistra sul ventre della stessa, lungo il panneggio rosso. Il Bambino sembra afferrare, con la mano destra, le collane che indossa la Vergine, mentre altre collane sembrano essere poste alla vita formando una specie di *colobium*. La presenza del colobio (cioè del panneggio che copre le parti intime del Bambino o del Gesù sulla Croce) e delle collane da rosario e simili fa parte di quella iconografia che si riferisce ad aspetti importanti della vita religiosa. Si tratta per lo più di un contesto unitario ed omogeneo di materiali che illuminano non solo l’ambiente culturale e sociale dal quale provengono, ma offrono anche un valido contributo per lo studio di manufatti artigianali ascrivibili ai secoli XV-XVIII, e che afferiscono anche le iconografie. Accanto al tipo ieratico della Vergine stante o in trono, attestato in numerose medagliette ed affreschi, ricorrono altre immagini della Vergine meno formali: la *Mater Dolorosa* (come vedremo più avanti nella *Pietà*), *Regina Coeli*, la *Mater Amabilis*, la *Vergine in apparizione alle Anime del Purgatorio*, come appare nella prima cappella descritta della famiglia De Jorio. Nel nostro affresco la Madonna appare arricchita sia delle medagliette, sia delle nubi appartenenti al ciclo del tema del Purgatorio. Il Bambino appare con occhi spenti, tutto proteso a trattenere strette, fra le mani, le collane devozionali appese al collo della Vergine, mentre è sorretto dalla mano destra della Madre stessa, che presenta anch’essa una resa delle mani piuttosto superficiale e non proporzionata. Differenti proporzioni ha il braccio sinistro del Bambino, che appare “sacrificato” in quanto posto forzatamente alle spalle della Vergine, come in procinto di abbracciarla.

Un ultimo accenno riguarda la tecnica pittorica adottata. L’affresco è realizzato a diverse campiture di intonaco, corrispondenti forse alle diverse giornate di lavoro. L’ordine di sovrapposizione della malta, visibile ad occhio nudo, sembrerebbe dare una priorità alla realizzazione del riquadro di Sant’Antonio, seguito da quello di San Pietro e di San Paolo e, in ultimo, la Madonna con Bambino. La stesura di base del colore è ad affresco, in quanto presenta una maggiore resistenza rispetto agli ultimi strati di colore poco resistenti, eseguiti stemperando il pigmento pittorico nell’idrato di calcio, che finge da legante. L’intera superficie, che dalle fotografie di restauro risultava

completamente coperta, ha comunque conservato i tratti essenziali dell'affresco medesimo.

3.6. La sesta cappella di sinistra

La sesta cappella di sinistra presenta una problematica interpretativa dovuta allo stato estremamente frammentario del piano dipinto. Trovandosi in una grande nicchia, il brano di affresco risulta misurare circa 2,40x2,50 m, quindi per la sua ampiezza è da considerare particolarmente importante. Tuttavia la lettura stilistica ed artistica è praticamente impossibile.

Durante una delle più recenti ricognizioni che noi abbiamo effettuato, possiamo però affermare che l'affresco presenta la medesima tecnica mista di affresco-bianco di calce che abbiamo riscontrato per le altre opere descritte. Tuttavia è da sottolineare che in questo settore, maggiormente che in altri, l'umidità di risalita ha raggiunto livelli altissimi, dovuti certamente alla natura sabbiosa del terreno. E' probabile che la soluzione "strutturale" del fenomeno dell'umidità dipenda dal drenaggio del terreno, che effettivamente non è stato contemplato nei recenti restauri, proprio perché molto costoso.

3.7. La sesta cappella di destra

La resa formale, stilistica, tecnica e compositiva dell'affresco posto all'interno della sesta cappella è completamente diversa da quelle precedentemente descritte. Un tempo usata impropriamente come sagrestia, è intitolata alla *Vergine delle Grazie*. La cappella è appartenuta alla famiglia Alfieri, ed è interamente affrescata con un trittico che mostra *Madonna con Bambino* affiancata dai Santi Stefano e Marco; nella lunetta vi è la figura del *Padre Eterno*. Qui ci troviamo in un ambito ben più aulico, seppur legato sempre ad una scuola popolare (ma di tutto rispetto), ma sempre di ambito napoletano. L'affresco è composto, anch'esso come il primo descritto in due registri principali, il primo inferiore ed il secondo superiore; nel primo abbiamo tre riquadri rettangolari dove primeggia la figura della *Vergine*, mentre nel secondo registro abbiamo un *Padre Eterno*. La composizione appare, nel complesso, piuttosto omogenea, pur notando alcune difficoltà soprattutto nell'ambito della resa prospettiva dei personaggi e della loro centratura. Si evidenzia l'asimmetria del *Padre Eterno* rispetto alle figure sottostanti, lo spazio sprecato del Santo di sinistra (Santo Stefano), mentre quello di destra appare maggiormente "costretto" all'interno della cornice delimitante il personaggio stesso, per non parlare poi della presenza della *Madonna*, che appare dietro alle figure degli astanti Santo Stefano e Sant'Antonio da Padova. Le misure dell'affresco sono circa 4,00 di altezza per 3,80 m di larghezza. Si è detto della suddivisione in registri e riquadri dell'affresco. Essi sono caratterizzati innanzitutto da una fascia che suddivide i due quarti del ciclo pittorico (il registro inferiore), con quello superiore dove è rappresentato il *Padre Eterno*. La fascia che divide i due registri presenta un'iscrizione dipinta in lettere capitali:

(Hoc) OPUS F(ieri) / F(ecit) STEPHANUS DE OFERIO AB ONORE DEI
ET MARIE VIRGINI.

I riquadri, invece, sono dipinti con una coppia di colonne con base e capitello corinzio che sorreggono la fascia soprastante, la quale forma una specie di trabeazione di un tempio privo di mura. All'interno di questo scenario lo sfondo si conserva privo di caratterizzazione, ma solo da un colore biancastro e da alcune illeggibili linee dipinte in verde, all'altezza dei personaggi dipinti nel primo registro. Il primo personaggio è Santo Stefano, il quale appare rivolto verso la Madonna posta al centro della scena. Il Santo è vestito alla maniera tipica dell'epoca, con veste bianca al di sotto e ampio panneggio sino a superare l'altezza dell'individuo (*dalmatica*), ricoperta dal mantello marrone.

L'affresco, tuttavia, non è completamente leggibile in quanto vi sarebbero delle anomalie formali ed i colori utilizzati si sono confusi o, addirittura, mal rimescolati in fase di realizzazione. Ciò è facilmente visibile all'altezza del gomito e dell'avambraccio destro di Santo Stefano, dove è rintracciabile anche la forma del fianco. Il Santo ha una posizione statica, afferra con le mani un sacco o parte della tunica, mentre dalla sua testa sgorga a fiotti il sangue provocato da una pietra che si trova incastrata ancora sulla parete della fronte destra. Lo sguardo è diretto verso il centro, gli occhi sono fissi e la bocca appare stretta dal dolore; sono anche visibili i segni ai lati della bocca che si riferiscono al dolore. I segni del martirio sono evidenti dalla palma stilizzata che stringe con la mano destra. Infatti quando gli Apostoli, dopo la Pentecoste, si dedicarono interamente all'evangelizzazione, scelsero sette diaconi, cioè inservienti, perché si occupassero delle varie incombenze della nuova comunità. Fra questi Stefano si distinse subito per sapienza e fede. I sacerdoti lo trascinarono davanti al sinedrio, e lo accusarono di bestemmia. Stefano si difese appassionatamente, con un lungo discorso in cui riprendeva la storia del popolo ebraico da Abramo a Salomone. Subito dopo egli fu lapidato al di fuori della città. Un'ultima annotazione riguarda la dalmatica, che qui è resa sfilacciata, dando la parvenza che sia un sacco riutilizzato. Al centro del polittico vi si trova la *Vergine in trono con il Bambino*. La Vergine siede su un piccolo trono che, a sua volta, poggia su una piccola base rialzata. L'immagine, assai difficile da leggere, presenta una figura dolcissima, realizzata con un colore tenue, a tratti acquerellato, in un probabile sfondo di paesaggio con una città visibile in lontananza. La Madonna piega il suo volto verso destra, con occhi e labbra socchiuse; i capelli, dal colore rossastro o biondo, sono questa volta sciolti e cadono a riccioli sotto il collo, anche se sono coperti dal velo. La veste, stretta sotto il seno (una specie di veste aderente, la *cotte*, coperta da un'altra priva di maniche, la *surcot*), si dispiega con un amplissimo panneggio che nasconde ogni forma fisica, e mette in luce solo il possente braccio sinistro che sorregge il Bambino. Con la mano destra prova a scoprirsi il seno, mentre la sinistra è occupata a reggere il pesante fardello. Infatti, il Bambino è notevolmente sproporzionato rispetto al corpo della madre: diremmo che il suo inserimento nella scena sembra quasi un fotomontaggio venuto male, tuttavia la resa cromatica del viso sembra del tutto realistica.

Notando con attenzione, sembra che il Bambino sia reso da due mani differenti, il che non esclude la presenza di una bottega artigiana di frescanti in questo periodo. Mentre il corpo è reso molto tozzo, ma anche evanide rispetto al

corpo della madre, differenti sono, a loro volta, la mano sinistra e l'espressione del viso. Nel corpo abbiamo addirittura i piedi incrociati, entrambi le gambe piegate come se il Bimbo fosse un fardello ancora nel grembo materno; nella resa della mano siamo al paradosso che essa è più grande di quella della madre (lo si nota subito al di sotto, all'altezza del seno). Infine, particolarissimo è il viso, che procura un'emozione particolare che provoca la sensazione di un bambino preso realmente, nella sua quotidianità, "sorpreso" durante i suoi giochi con la mamma, quasi inerme e inconsapevole del suo destino tremendo e, allo stesso tempo, fantastico. Gli occhi spalancati e le sopracciglia alzate, indicano la sorpresa dell'evento, e la sua dolcezza è connotata dalla presenza di capelli biondi da un'aureola resa in forma ellittica, quasi ad indicare una prospettiva. A fianco alla Madonna in trono si trova un Santo monaco, ovvero Sant'Antonio da Padova di cui è impossibile dare un nome, allo stato attuale delle ricerche. Il Santo, infatti, appare vestito come un francescano (ciò è ravvisabile dalla presenza del cappuccio e dal completo che appare un sacco di tela vero e proprio), di cui non sono leggibili gli attributi iconografici.

Il Santo monaco appare leggermente più sacrificato all'interno della propria cornice rispetto a S. Stefano che si trova in uno spazio più ampio. Esso appare fermo, in forma assolutamente statica, con i grandi occhi diretti verso chi guarda l'affresco, le labbra forti e carnose, tipiche di una persona volitiva. I capelli appaiono biondi, con qualche riccio e con una leggera stempiata. Con la mano sinistra regge un libro, mentre con la destra appare evanide una palma del martirio. In alto, quasi illeggibile, appare il cosiddetto Padre Eterno, i cui soprannomi sono l'Altissimo, l'Onnipotente, Iddio Creatore. Nell'iconografia tradizionale Dio viene raffigurato come un vecchio barbuto: l'immagine del vecchio appare fin dai primi tempi nelle illustrazioni dell'Antico Testamento, ed è certamente frutto di un'idea che Dio sia esistito prima di tutte le altre cose, quindi il più vecchio in assoluto. Ma il vecchio con la barba bianca è da sempre anche il simbolo della saggezza e della profonda conoscenza. Qui il nostro soggetto appare rivolto verso la sua destra, quindi offre il suo fianco sinistro. Con la mano destra, con le dita chiuse ad esclusione dell'indice, del medio e del pollice in forma benedicente, si rivolge verso l'esterno della lunetta, mentre con la mano destra sorregge un enorme globo bianco sorretto da una croce lignea abbastanza esile.

Il viso sembrerebbe assorto, e presenta una fluente barba che, insieme dalla veste rossa e ai capelli, viene battuta da un vento che mette in movimento anche le nubi sottostanti e scopre le labbra carnose. Il colore degli occhi è marrone, mentre la testa è sovrastata da un'aureola triangolare, che rappresenta la sua trinità, oltre che la sua santità.

3.8. La cappella della Sacrestia

Nella cappella della Sacrestia si trova un importante complesso pittorico che tratta il tema della *Pietà*. L'affresco si trova al di sopra di un altare moderno, in una nicchia che appare un arcosolio. L'opera misura circa 1,56x1,90m ed è sottolineata da un'incorniciatura dipinta in rosso, a sua volta rinforzata, sulla ghiera esterna, da motivo floreali stilizzati. L'affresco appare evidente data la

mole dei due personaggi che mostrano una chiara prospettiva, anche se resa in modo sommario. In primo luogo, le gambe della Madonna appaiono coperte da una fittissima rete di pieghe e panneggi scuri che si confondono tra di essi; inoltre, è evidente che tali pieghe risultano molto rigide e statiche. L'artista che ha messo mano alla realizzazione di questo affresco sembra aver preso come modello un gruppo statuario vero e proprio o, meglio, di un altro modello pittorico¹⁵. La Vergine appare seduta su uno scranno, che a sua volta si trova su un piedistallo, mentre sullo sfondo biancastro si nota un territorio con rada vegetazione e alcune rocce che si riferiscono ad una specie di promontorio. Quasi al centro è visibile una città con un campanile e delle costruzioni, di cui una con una serie di arcate (se ne contano sei visibili), rese con un colore scialbato ed evanide. Sulle possenti gambe della madre si trova il corpo del Cristo, stanco, tumefatto, coperto solo dal *colobium* e separato dalla Madre da un panno bianco che sembra precorrere la Sindone. Ma Egli si presenta anche molto muscoloso, i cui tratti sono fortemente accentuati soprattutto lungo la *silouette* del personaggio, come se fosse ridipinto da un carboncino o da una matita dura. Il Cristo ha gli occhi chiusi ed è appena visibile la corona di spine, il che contrasta fortemente con la mano destra, realizzata con una pennellatura dolce e con diversi sfumati. Ciò contrasta evidentemente con la Madonna, realizzata con toni ben più popolani. La mano sinistra, invece, trattiene il colobio. Essa è molto più statica della mano destra che con il tono chiaroscurale crea un dinamismo differente, poiché piegata rispetto al braccio diritto e penzolante. Come il Cristo, la Vergine, di possente e massiccio, diremmo quasi “maschile”, possiede anche la braccia e le mani robuste, mentre la vita, stretta dalla cintola, possiede una piccola circonferenza. Il collo ed il capo sono coperti da una mantellina in colore marrone chiaro, che contrasta notevolmente con lo scuro della veste. Il viso appare appena accennato, ma comunque mostra il tono solenne della scena e la sofferenza di un fardello che ormai si è totalmente compiuta. Alle spalle è visibile una fascia marrone, probabile accenno della Croce, ai piedi del Calvario, probabilmente rappresentato dalla roccia appena accennata. Si è detto che l'affresco, situato in una nicchia nella parete del campanile, è dipinto con tecnica mista, usando per le grosse campiture la tecnica ad affresco e per le rifiniture il colore stemperato nel bianco di calce. Tutta la superficie era coperta da uno strato di sali che risultavano carbonatati nella parte bassa dell'affresco e che rendevano poco leggibile l'intera opera, che ha richiesto un urgente intervento di restauro.

3.9. Le epigrafi

Pochissimi sono i residui di iscrizioni dipinte nella Chiesa di San Marco. Le fonti storiche attendibili documentano la presenza di un'epigrafe, che un tempo era ubicata a destra dell'ingresso:

¹⁵ La tipologia dell'affresco mostra una complessa cultura variamente oscillante tra il riferimento all'anonimo Maestro dell'*Incoronazione* di Eboli, e la *Madonna e Santi* della parrocchiale di Scorrano (1498) e il *Cristo in Pietà* di Capodimonte, di Stefano Scorrano: G. ALPARONE, *Contributi a Stefano Sparano*, in *Rassegna d'Arte*, 2 (1972), pp. 33-40.

QUI SIT VITA HOMINUM, QUI INANIS GLORIA MUNDI
INTUERE O MISER, LEO INDICAT EFFICIE
ANNO SALUTIS 1520¹⁶.

Oggi l'epigrafe è scomparsa, e non è nemmeno assimilabile ad un'altra, illeggibile, posta a fianco dell'affresco della Pietà posto nella cappella della Sacrestia (misure 0,70x0,70, entro un riquadro stuccato), di cui si riconosce solo una parte della scritta con la data:

DIE XII SEPTEMBRIS 1564¹⁷.

A questa segue un'iscrizione dipinta su maiolica, situata in forma frammentaria nella Sacrestia, che così recita:

HOC OLIM DEO SACRUM
PRES. IN MARCI EVANGELISTI
[---]E MARMORE [---]AGRAR
[---]ORIG[---] [---]AE
[---]ETTA C[---]
[---]E [---]
DOM MDCCCXCVII.

In essa si descrive che la Chiesa è sacra a Dio ed è intitolata a san Marco, è dunque databile al 1897, anno in cui risulta lo stesso storico e sacerdote Luigi Maria Jazzetta.

3.10. L'arredo liturgico e le restanti opere mobili ed immobili della Chiesa di San Marco

Proseguendo nell'analisi dell'edificio e del complesso pittorico ivi presente troviamo diversi lavori e rifacimenti che si riferiscono al XVII e XVIII secolo. Tale periodo, come si è accennato nel Capitolo Secondo, fu caratterizzato da diversi restauri, tra cui anche la realizzazione di altre cappelle, compreso il loro apparato decorativo. Nella quinta cappella di destra è presente un altare in stucco modellato, dove si trova una moderna tela raffigurante San Marco. La descrizione di tale altare è obbligatoria in quanto si ispira alla presenza di una serie di beni culturali che fanno parte del complesso dell'edificio stesso. In sostanza, possiamo affermare che con questa e con le successive descrizioni il livello monumentale dell'edificio è altissimo. Sul muro della quinta cappella è presente un altare addossato, a doppia mensola, caratterizzato da un avancorpo che poggia su due mensole a voluta che delimitano una cornice del paliotto sottostante. L'altare poggia su un pianerottolo costituito da tre grandi grossi gradini e da un pavimento a lastrine calcaree. La mensola superiore è spoglia di ogni arredo ed è sporgente di pochi centimetri; anch'essa poggia su volute

¹⁶ *Ibidem*, p. 40. Il testo dello Jazzetta erra, lì dove a INTUERE O MISER, EEO INDICAT...., dove Eeo sta per Leo (cioè San Marco).

¹⁷ L. M. JAZZETTA, *Notizie storiche della Chiesa...*, cit., p. 40.

laterali. Al di sopra della mensola bassa si trova l'ostensorio dove è rappresentato un bassorilievo, in argento, del SS. Sacramento. In alto, invece, si trova una moderna tela che rappresenta San Marco. Essa misura 2,700x2,30 m e raffigura San Marco che incede lungo un sentiero, mentre il vento muove le sue chiome ed il vestito da sinistra a destra di chi guarda l'opera. Il Santo regge con la mano destra il Sacro Libro e, con la destra, una penna di volatile adatta a scrivere su carta. In secondo piano è visibile, quasi avvolta fra le nubi, la Chiesa di San Marco della Selvetella di Afragola, ancora immersa nei residui della foresta antica. Tale immagine è chiaramente presa da una fotografia che ritrae anche l'albero di pino che affianca la chiesa tuttora.

Nella sesta cappella, ovvero sempre nella Sacrestia, al di sotto dell'affresco della Pietà, si trova un manufatto che è stato datato, erroneamente, alla metà del XVI secolo¹⁸, forse perché condizionati dalla presenza dell'opera pittorica. Effettivamente la tipologia del manufatto, che misura 0,92 di altezza per 1,02 di larghezza, con una profondità di 0,74 m, non riconduce affatto a tale periodo, quanto ai primi anni del XX secolo, se non dopo il primo trentennio, quando la Sacrestia venne nuovamente ritrasformata per esigenze liturgiche. Si tratta di un blocco calcarenitico dipinto, con tre fasce verticali ed una che le sovrasta in senso orizzontale, in cui si trova un medaglione. Il piccolo altare presentava un affresco sul quale è andato quasi totalmente perduta l'immagine di un San Marco in trono. Sul muretto della nicchia in cui si trova l'affresco e sull'altare erano stati posti arbitrariamente dei piani di marmo sotto i quali la condizione della muratura era visibilmente precaria con grosse mancanze e intonaco pericolante. Nei recenti restauri, però, è stato possibile eliminare solo il piano di marmo posto sul muretto della nicchia dell'affresco e la superficie mancante è stata ricostruita con malta di calce e sabbia, mentre sotto in piano di marmo dell'altare è stata reintegrata tutta la parte di muratura mancante.

3.11. Acquasantiera

Nella sesta cappella di destra è presente anche una interessante acquasantiera¹⁹, databile alla fine del XVI secolo, in marmo (alt. 1,01x0,52 di larghezza e profondità del catino 0,15 m), che rappresenta la stilizzazione di un baccello che termina in un tronco rastremato verso il basso, formato da foglie scolpite in bassorilievo e con, al centro, un anello. All'interno di questa semplice scultura appare un putto realizzato in bassorilievo, che ha un'apparenza di "nuotare" all'interno dell'acquasantiera. Il putto (lunghezza massima 0,42 m) possiede la mano destra protesa verso l'esterno della vasca, mentre la gamba destra è piegata, dando l'impressione dello sforzo nel procedere all'interno dell'acqua stessa. E' interessante notare, inoltre, che la figura trattiene con la mano sinistra un serpente; l'allegoria è alquanto esplicita: anche nell'acqua santa

¹⁸ Nella scheda della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, num. cat. generale 0505255, sempre a nostro parere incompleta, l'altare è stato datato per "analisi stilistica"; tuttavia è l'analisi stilistica di altre chiese viciniori ad indicarci che esso non può mai essere un altare del Cinquecento.

¹⁹ Nella scheda della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, num. cat. generale 0505251 (anch'essa incompleta come le altre consultate), viene erroneamente definito "fonte battesimale".

potrebbe celarsi il Diavolo e, dunque, era necessario che all'interno della vasca battesimale vi fosse un “guardiano”, seppur così piccolo.



**Figura 3-1. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”, facciata.
Resti di affresco di una Madonna con Bambino.**



**Figura 3-2. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Prima cappella nord, affreschi dopo il restauro.**



**Figura 3-3. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Particolare dell'affresco della prima cappella, prima del restauro.**



**Figura 3-4. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Prima cappella nord, iscrizione del 1521.**



**Figura 3-5. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Prima cappella nord, San Pietro prima del restauro.**



**Figura 3-6. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Prima cappella nord, Sant'Antonio, prima dei restauri.**



**Figura 3-7. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Sant’Antonio da Padova dopo i restauri.**



**Figura 3-8. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Prima cappella nord, Madonna delle Grazie.**



**Figura 3-9. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Madonna delle Grazie prima dei restauri.**



**Figura 3-10. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Particolare della Madonna.**



**Figura 3-11. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Un altro affresco su pilastro della Madonna delle Grazie.**



**Figura 3-12. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Madonna delle Grazie (part.).**



**Figura 3-13. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Affreschi del Padre Eterno prima dei restauri.**



Figura 3-14. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Santo Stefano.



Figura 3-15. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Cappella della Madonna delle Grazie prima dei restauri.



**Figure 3-16. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”.
Madonna delle Grazie (part.)**



Figura 3-17. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Padre Eterno



Figura 3-18. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Pietà (part.)



Figura 3-19. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Pietà (part.)



Figure 3-20, 21, 22. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Pietà (part.)



Figura 3-23. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Pietà (part.)

CAPITOLO QUARTO

LE TECNICHE

4.1. Premessa

Il gruppo pittorico della Chiesa di San Marco della Selvetella rientra in un fenomeno vasto quanto significativo dello stato della pittura napoletana nella provincia campana. Esso, infatti, è il residuo di un'attività artistica e, precedentemente, architettonica, che ne ha fatto intraprendere il necessario restauro, dopo un'accurata indagine stratigrafica sugli intonaci e su tutte le superfici, comprese le parti in pietra, che si presentavano coperte da diversi strati, effetto di precedenti interventi di manutenzione. Dall'indagine sulle struttura murarie e, soprattutto, sulle superfici originarie dove sono ricavati gli affreschi, si documenta in primo luogo una pulitura generale di tutte le superfici, tramite una raschiatura con bisturi e raschietti delle ridipinture che si trovavano al di sopra della probabile stesura originale a bianco di calce, la quale si presentava con almeno due stesure a calce. Le tracce delle ridipinture, assai visibili su tutti gli affreschi, sono state successivamente eliminate con una spazzolatura ripetuta e con l'impiego di soluzione di bicarbonato di ammonio, conseguentemente diluita¹. Nei punti dove gli intonaci risultavano staccati dal supporto, sembra che il restauro sia consistito, almeno in parte, nell'eseguire delle iniezioni di miscela consolidante, a base di calce idraulica bianca ed inertii simili a quelli presenti nell'intonaco originale, cioè sabbia e polvere di marmo; ove necessario, si è aggiunta resina acrilica in emulsione². I rappezzi a calce in buone condizioni, eseguiti nei precedenti interventi, furono mantenuti, mentre quelli ammalorati sono stati totalmente. Lo stato fisico degli affreschi, inoltre, documenta una serie di tamponamenti di tutte le lacune con malta a base di calce (*Lafarge*), addizionata con sabbia e polvere di marmo, simile per colore e granulometria alle zone leggermente abrase dell'intonaco originale. La restituzione dell'unità cromatica è stata attuata mediante leggere velature con colore a calce pigmentata. Per proteggere le superfici dagli agenti atmosferici è stato applicato un prodotto protettivo a spruzzo. Il restauro eseguito sugli intonaci antichi, ha riportato alla luce i colori originari dell'edificio, trasformandoli così in una vera e propria "attestazione materica", testimonianza scritta di un intervento conservativo eseguito nel profondo rispetto e nella valorizzazione, sempre auspicata, di un importante edificio storico nell'agro napoletano. Se è vero che l'accademico pontaniano Pietro Summonte (1524) affermava che i sovrani napoletani avevano «poco celebrata» la pittura, attenti

¹ Per una panoramica generale, *Atti della II Conferenza internazionale sulle prove non distruttive, metodi microanalitici e indagini ambientali per lo studio e la conservazione delle opere d'arte*, (Perugia, 17-20 aprile 1988), [Istituto Centrale per il Restauro], voll. 1-2, Roma 1988; L. BORGIOLO-C. PANERO, *I solventi per il restauro*, Firenze-Bologna 1994; M. MATTEINI-A. MOLES, *La chimica nel restauro. I materiali nell'arte pittorica*, Firenze 1996, p. 16ss.; R. WOLBERS, *Cleaning Painted Surfaces-Aqueous Methods*, London, 2000, pp.13-28; Cfr. anche G. ACCARDO-G. VIGLIANO, *Strumenti e materiali del restauro. Metodi di analisi, misura e controllo*, Roma 1989.

² M. DANESE, *A proposito di consolidamento e consolidanti. Parte seconda*, in *Restauro & Conservazione*, 10 (lug. 1996), pp. 9-12.

invece solo «alle cose della guerra, alle giostre, ad fornimenti di cavalli, alle cacce, amando e premiando solo li artefici di queste cose»³, e che per il Vasari la nobiltà era poco curiosa ed attenta più ai cavalli che non alla pittura⁴, in realtà anche il ciclo pittorico di San Marco della Selvetella – pur facendo parte di quel “secolo buio” –, fa mostra di sé. Per quanto in assenza d’una corte fastosa il regno napoletano ottenne comunque raggiungimenti di livello considerevole anche nei casali vicini alla città di Napoli, che assunsero ad entità cittadine solo dopo una lunga fase di gestazione del territorio in epoca tardoangioina. In particolare, pur in questa assenza d’una committenza unitaria, vigeva il principio di una produzione artistica – quella pittorica –, dove artisti e prodotti, erano capaci di un coinvolgimento di altre aree in una rete di scambi culturali di ampio respiro, tanto che solo con la Spagna Napoli e la Campania riusciranno a mantenere, comprensibilmente, un discreto volume di scambi in campo artistico⁵.

La presenza della pittura di Afragola dimostrerebbe, per l’ennesima volta, che Napoli avrebbe assunto le caratteristiche di un grande centro soprattutto di consumo ed anche di produzione, anche per il contado circostante, che era comunque la ricchezza della città. In questo senso, si spiega, oltre alla committenza reale, anche nobili feudatari, laici delle confraternite e soprattutto i religiosi degli ordini, che a seconda delle loro provenienze regionali, apportarono un interessante contributo alla formazione del fenomeno artistico che abbiamo descritto. Effettivamente fu la zona della Campania centrale ad essere interessata da questo processo di crescente concentrazione e di monopolio delle attività artistiche. A inizio secolo, per quanto non si possa qui parlare di vere scuole o di linguaggi indipendenti, esistevano ancora dentro i suoi confini alcuni centri minori di produzione o anche solo di elaborazione interna (ad esempio Salerno o per altri versi l’area di Gaeta e Montecassino e il circuito dei cenobi benedettini con i suoi fenomeni tardoromanici), che nel corso del secolo sembrano essere soppiornati da altre culture⁶. La prima analisi che si può elencare in merito a questo fenomeno è certamente il trasferimento nella città di Napoli di Andrea Sabatini o Giovann’Angelo e Giovanni Antonio D’Amato come anche dei calabresi Cardisco o Negroni; la seconda analisi riguarda con la sostituzione di prodotti eseguiti sul posto da artisti temporaneamente “immigrati” con tutti i loro allievi, come accade per la famiglia Sabatini, Criscuolo o Ierace a Montecassino, Gaeta e Cava dei Tirreni⁷. Non è un avvenimento fortuito che siano proprio del Cinquecento i primi atti relativi alla presenza in Napoli e all’attivo sviluppo di

³ F. NICOLINI, *L’arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P Summonte a M. A. Michiel*, Napoli 1925; R. CAUSA, *La pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957; M. ROTILI, *L’arte del Cinquecento a Napoli*, Napoli 1972.

⁴ P. LEONE DE CASTRIS, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in *Bollettino d’arte*, 1981, pp. 59-88

⁵ AA. VV., *Caravaggio e il suo tempo*, Napoli 1985, pp. 12-120; AA.VV., *Barocco mediterraneo*, Napoli 1989.

⁶ P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. La prima maniera*, Napoli 1991, pp. 23-27.

⁷ R. CAUSA, *L’arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni-Napoli 1973; P. LEONE DE CASTRIS, in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, catalogo delle opere, Napoli 1984, pp. 12-15; P. LEONE DE CASTRIS-R. MIDDIONE, *La Quadreria dei Girolamini*, Napoli 1986; C. RESTAINO, *Giovan Vincenzo Forli ‘Pittore di prima classe nei suoi tempi’*, in *Prospettiva*, 1987 (ma 1989), 48, pp. 33-51; S. PAPALDO, *Simbologie battesimali contrari/armate: l’allegoria di Sant’Elia a Pianisi*, in *Prospettiva*, 1989-90, 57-60.

una Corporazione dei pittori, sin dal 1521 retta da consoli e fornita di appositi Statuti, di rendite e di una cappella ovviamente dedicata a San Luca. La Corporazione, secondo quanto si evince in particolare dagli Statuti del 1562 e dagli atti notarili che si riferiscono a diverse transazioni finanziarie, collegava spesso attività sacre, caritative ed assistenziali, lavori riguardanti attività di committenza e di realizzazione delle opere. La presenza della Corporazione, in sostanza, non era altri che una protezione e controllo cui, a partire da una certa data, risultano soggetti anche gli artisti forestieri più o meno stabilmente immigrati in città, chiamati di necessità ad associarsi alla Corporazione ed anche a assumere al suo interno responsabilità e funzioni.

Col il progressivo interesse dell'attività corporativa nei diversi settori della società napoletana, avviene anche una standardizzazione di un "sistema unitario" di produzione e di committenza che si nota anche non solo nella realizzazione di un "distretto territoriale" abbastanza definito, dove sono presenti botteghe, abitazioni, notai per la stipula di contratti e, soprattutto, di soggetti e immagini ricorrenti⁸. Già nella prima metà del secolo era consuetudine anche a Napoli che il pittore sottponesse preventivamente al suo cliente un preciso disegno prepara-torio dell'opera da eseguire⁹; ma è solo dal 1560 e nel decennio successivo che questa prassi da sporadica diventa una obbligo contrattuale, attentamente precisato accanto alle misure e alla qualità di colori da adoperare, e questo anche il periodo in cui, sempre più frequentemente, si fa rimando ad un'opera nota, in genere dello stesso artista, che si desidera fedelmente riprodotta, replicata, per la propria chiesa o cappella. Nasce così un sistema di repliche in genere per la «provincia» d'un prodotto fortunato, sperimentato, il più delle volte realizzato per gli altari d'un importante chiesa cittadina: si pensi alle *Natività*, alle *Adorazioni* e ad altri modelli dove sono presenti soprattutto i tempi della *Madonna* (e *Madonna con Bambino*) o della *Pietà*.

Nella nostra chiesa di Afragola, infatti, troviamo come modello base quello della cappella De Jorio, che presenta un affresco ripartito a polittico, secondo una tradizione tardogotica, ma che tuttavia riprende temi già sviluppati come quello della *Vergine delle Grazie col Bambino*. La cappella, che come si è detto sembra oggi completamente spoglia, presenta il registro inferiore con le immagini dei Santi a figura intera, suddivisi in tre riquadri rettangolari, finemente decorati da una specie di tralcio di vite alternato a decorazioni stilizzate di losanghe e stelle a sei punte.

Lungo l'intera cornice dell'arcata cieca, invece, sono presenti motivi molto stilizzati di fiori e rose, rese con un colore rosso molto scuro, realizzato certamente con colori di natura organica e ferrosa, che ricondurrebbero ad una lavorazione vista realmente in qualche chiesa maggiore, probabilmente legati ai cancelli della cappella stessa. Il riquadro che data l'affresco al 1521, e quindi attribuibile alla committenza di Don Nicola Cioffo. Il complesso dell'affresco, seppur molto semplice, denota diverse caratteristiche; tra queste il registro inferiore, a partire da sinistra, dove individuiamo la figura di San Pietro, dove al di sopra dell'aureola troviamo una lunetta dipinta.

⁸ F. BOLOGNA, *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959; IDEM, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli 1977.

⁹ Lo dimostrano alcuni fogli che via via e solo ora vanno riemergendo di Andrea Sabatini, di Ierace, di Criscuolo, di Negroni. Cfr. G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli 1883-91.

Nell'affrontare un argomento come la tecnica esecutiva ed il restauro dei dipinti murali di San Marco della Selvetella, occorre fin dall'inizio tener presente sia la pratica dell'antica arte dell'affresco che l'importanza del rapporto stabilito tra l'immagine dipinta e lo spazio architettonico per cui essa fu intenzionalmente pensata ed eseguita. Lo spazio architettonico ha condizionato, infatti, la rappresentazione dell'immagine che doveva contenere, fatto che favorisce la comprensione dello stato fisico dell'affresco e di come sia giunto ai nostri tempi, seppur con alcune lacune e alterazioni, condizionate quest'ultime dall'azione di certi fattori fisici, chimici, ambientali che esercitano su di essi un processo di degrado. Il presupposto per elaborare degli interventi di recupero sempre efficaci e appropriati sta pertanto nella conoscenza di tutta una serie di problematiche che definiscono l'identità specifica di ogni opera d'arte e del contesto in cui è inserita.

Nell'analisi su questo affresco – come dei successivi –, effettuata solo con un'indagine visiva, viene osservato lo stato di conservazione, ottimale per le cappelle nonostante siano passati quasi cinquecento anni, non riveste l'intera chiesa che risulta totalmente modificata sia nelle pareti, che negli arredi lignei e scultorei, del rivestimento marmoreo degli altari e del pavimento.

Si è già accennato che per quanto riguardo la decorazione pittorica bisogna tener presente il periodo storico della sua realizzazione e delle scuole che hanno operato all'interno della Chiesa di San Marco di Afragola.

Nel Cinquecento, anche in questa zona, si verifica un mutamento nella lavorazione degli intonaci, che sono eseguiti molto velocemente senza la pressatura della malta che era, inoltre, resa molto fluida per essere più lavorabile ma che in fase d'asciugatura lasciava una materia molto povera di leganti. La piallettatura finale, inoltre, produceva sì una separazione degli strati dell'intonaco creando una disomogeneità della quantità di leganti fra lo strato interno e quello esterno, ma era resa necessaria dalle nuove esigenze estetiche dell'epoca, che richiedevano una pennellata ricca, quasi pesante e fortemente chiaroscurale, quindi di un colore molto corposo e per motivi tecnici legato con bianco di calce.

Il film pittorico divenuto (che è stato analizzato anche attraverso una serie di "filtri digitali", cfr. *infra*) così più denso e appesantito non poteva aderire bene su una superficie liscia e levigata. L'intonaco pertanto, con la sua nuova scabrosità, doveva servire da base per il colore, che si univa quindi solo con l'ultimo strato dell'intonaco pittorico. Ciò ha consentito ai nostri affreschi fenomeni di esfoliazioni e polverizzazioni che non interessano solo il film pittorico, ma investono anche lo strato più superficiale dell'intonaco che – essendo notevolmente poroso e friabile – è maggiormente esposto all'aggressione dei fattori atmosferici¹⁰. Inoltre, è il caso di segnalare che le pitture di questo periodo sono notevolmente disomogenee, con colori ben cristallizzati e coesi, perché ricchi di carbonato di calcio in alcune zone, e colori deboli e porosi (cioè scuri) in altre. Lo si nota soprattutto nell'immagine di *San Pietro con la Croce* nella prima cappella, e nell'affresco di *Santo Stefano*, specialmente all'altezza del bacino dove erano assenti parti intere del bacino e

¹⁰ C. BETTINI, *Fenomeni di biodeterioramento in ambienti ipogei dipinti: esperienze sul controllo di alcune specie microbiche*, in *II Conferenza internazionale sulle prove non distruttive, metodi microanalitici e indagini ambientali per lo studio e la conservazione delle opere d'arte*, Perugia (17-20 aprile 1988), Roma, Istituto Centrale per il Restauro, 1988, II vol., sez. III, n. 4, pp. 1-14.

della mano destra. Il problema delle fessurazioni di tipo strutturale, che stranamente ha interessato poco la *Madonna delle Grazie* posta sul pilastro ubicato tra la quinta e la sesta cappella di destra, sembra non essere stato risolto. Ancora oggi sono visibili grosse fessurazioni strutturali corrispondenti agli affreschi e che fanno parte della natura architettonica della chiesa, che sorge, probabilmente, su un punto di risalita dell'umidità, senza contare lo stato di abbandono in cui essi versavano sino a pochi anni fa.

Sebbene sembra che, in questo caso, non sia stato necessario effettuare un'indagine che mirasse al corretto ripristino della tessitura degli affreschi in quanto evidenti rimaneggiamenti e mani diverse furono presenti durante l'esecuzione, il restauro è da considerare certamente tempestivo ed atto a frenare l'azione disgregante dei sali e non compromettere ulteriormente la lettura degli apparati pittorici.

L'intervento di conservazione non è stato preceduto da campionature, eseguite su porzioni significative dei manufatti, in modo da verificare se le ipotesi formulate in fase di progettazione, relative alle modalità di intervento, potessero essere confermate da un'ispezione delle superfici da distanza ravvicinata. Lo stato fisico degli affreschi risultava, comunque, ulteriormente compromesso dalla sedimentazione di polveri inquinanti, dal fumo delle candele e da cause fisiche normali, che hanno reso i colori degli affreschi in toni più scuri rispetto alla loro tonalità originale.

L'unico affresco che presentava discrete condizioni era il primo descritto nel capitolo terzo, che evidenziava un forte abbassamento dei toni dello strato pittorico dovuto al forte ingiallimento delle vernici e da un evidente deposito di polvere e sporco superficiale.

Ciò è dovuto al fatto che questa si trova quasi all'ingresso della chiesa e, quindi, maggiormente soggetto al ricambio d'aria rispetto agli affreschi più all'interno dell'edificio.

Una diversa valutazione, dunque, si propone invece per tutti gli altri affreschi, mentre per quanto riguarda gli apparati lapidei, il loro stato risulta buono.

Osservando la facciata esterna della chiesa, inoltre, si nota un pessimo stato di conservazione con fessurazioni evidenti, caduta della pellicola pittorica, distacco degli strati superficiali degli affreschi inseriti, anche quello dentro la finta nicchia dove è presente la "Pietra di S. Marco", dove risulta esservi accumulo di polvere inquinante scura che mette in risalto la necessità di rimuovere tutti i depositi carbonatosi e solfato-calcici presenti sulle superfici.

Tre aspetti caratterizzano il comportamento degli affreschi esaminati sotto il profilo conservativo:

1. i materiali costitutivi possiedono una porosità elevata che determina una situazione di aggredibilità dei materiali costituenti i dipinti;
2. il dipinto murale è un sistema chimico fisico dinamico e si mantiene costantemente in rapporto con le strutture contigue (pareti adiacenti, terreno, coperture, ecc.), strutture che a loro volta non sono isolate ma costantemente coinvolte in un complesso di fenomenologie di tipo chimico, fisico e biologico;
3. il microclima a contatto con i dipinti murali della Chiesa di San Marco della Selvetella non consente quasi mai un controllo autonomo.

Dalle pareti, dal terreno, dalle coperture possono perciò affluire alle strutture del dipinto, per lo più in forma di soluzioni, sostanze varie fra le quali alcune molto pericolose per l'integrità dei dipinti. Sarà compito futuro di questa chiesa e della Parrocchia di far seguire, tempestivamente una campagna di indagini con l'intento di qualificare e quantificare i materiali originali dell'opera, le loro modificazioni spontanee o indotte e, più in generale, le interazioni con l'ambiente.

La necessità di correlare i dati relativi allo studio dell'arte e dei dati scientifici provenienti dal restauro facilita un'ulteriore valutazione introspettiva degli strati.

Nelle pagine successive le indagini scientifiche, unitamente all'osservazione visiva, offriranno una serie di spunti e ricostruzioni tematiche descrittive che favoriscono un'idea di intervento di restauro futuro.

4.2. Natura degli affreschi e loro studio

L'insieme degli affreschi della Chiesa di San Marco rientra nella classificazione più ampia della pittura fatta con pigmenti colorati, semplicemente impastati o diluiti con acqua, distesi su una preparazione di calce spenta e sabbia, ancora fresca.

Il processo dell'affresco sta nel giovarsi della proprietà che ha la calce di formare, in unione con acqua e sabbia, una specie di "cemento" nella cui superficie dura e cristallina il colore penetra e resta fissato nel momento in cui esso è completamente essiccato¹¹.

La calce, grassa o magra, mescolata intimamente con sabbia quarzosa (silice, in parte presente anche in alcune fosse su via Arena ad Afragola – a quasi cinquecento metri da San Marco –, individuate da scavi archeologici che le datano, però, al XVIII secolo), forma l'intonaco dei muri. La durezza che esso prende proviene dalla conversione successiva della calce in carbonato, che, formandosi, si immedesima con la sabbia¹². Se invece l'intonaco si conserva per molto tempo umido, l'anidride carbonica dell'atmosfera agisce a lungo sulla calce, in modo che il carbonato si deposita in forma cristallina, gradatamente, conferendo all'intonaco grande solidità e durezza. Per la pittura a fresco si unisce all'impasto anche la polvere di marmo, che, contenendo anidride carbonica, facilita il fenomeno chimico. Queste considerazioni vanno in parte spiegate per comprendere la maggiore o minore abilità dei frescanti di San Marco nel lavorare sull'intonaco umido. Un'analisi fatta, per esempio, su un campione di affresco come la *Madonna delle Grazie* proveniente dal pilastro tra la quinta e la sesta cappella di destra della Chiesa è significativo per comprendere questo ragionamento.

¹¹ L. APPOLONIA, *Riflessioni conclusive in merito ai contenuti scientifici della Giornata di Studio sul restauro*, in *Faenza*, 80 (1994), n. 3-4, pp. 177-180; U. BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, vol. 1-2 Firenze 1978-1981; IDEM, *Confronto metodologico nel restauro delle discipline artistiche*, Busto Arsizio 1985.

¹² Perché si verifichi questo fenomeno, l'intonaco deve asciugarsi lentamente; altrimenti, la formazione avviene irregolarmente, e molte particelle di silice, restando libere, non danno consistenza al cemento.

Utilizzando un programma di fotoritocco¹³, abbiamo aggiunto diversi filtri, tra cui il grigio tenue che denotano lo strato di affresco in superficie con tutti i microrilievi. Sebbene ad essi siano da aggiungere gli eventuali rigonfiamenti dovuti all'umidità, è chiaro che la stesura dell'intonaco preparatorio per l'affresco abbia andamento da destra verso sinistra, con grandi pareggiamenti sul pilastro, quando l'intonaco era freschissimo, se non addirittura aggiunto ad uno precedente¹⁴. In questo caso il frescante pare non abbia deciso di abbandonare l'uso dei colori densi e terminare il dipinto con tratti di colori ben diluiti, ma ha continuato con forti e pesanti pennellature in rosso e blu cobalto, che ne hanno cancellato direttamente ogni tipo di caratterizzazione specifica della veste. Le parti, invece, della Madonna e del Bambino furono probabilmente ritoccati ad intonaco secco o per mezzo di velature, con colori a tempera, che ovviamente scompaiono facilmente. I colori prevalenti di tutti gli affreschi sono il marrone, il rosso, il bianco ed il verde. Ciò fa pensare che furono preparate le tinte e le loro diverse gradazioni (ombra, penombra e luce) in barattoli per poter lavorare celeri, con colori che devono essere resistenti alla calce. Spesso sono prevalenti più di tutti le terre (ossidi di ferro) che forniscono la gamma dei gialli, dei rossi e dei bruni. Sono buoni il cobalto-azzurro, quello verde e il verde smeraldo (sesquioxido di cromo idrato), ma ovviamente lo sfondo principale è il bianco, per il quale si adoperava quasi certamente calce bianchissima e pura, che si preparava facendo bollire, a fuoco vivo, calce grassa che, raffreddata, si mette su mattoni ad asciugare al sole; il bianco che si ottiene è leggerissimo, ma non sempre migliora con gli anni se questo lavoro non è fatto ad arte. Sulla parte di intonaco che si è presunto dipingere in una giornata, si ripete il disegno o lo si incide, secondo un antico sistema, con una punta o con altro strumento appuntito. Indubbiamente nella Chiesa di San Marco è prevalso il primo sistema, in quanto gli stessi soggetti provengono da modelli precedenti e non "innovativi" od "originali."

Le analisi ad occhio nudo, sia prima che dopo i restauri, hanno messo in evidenza una vasta presenza di sali nitrati e di ossalati, formatisi per alterazione dei leganti proteici, utilizzati negli interventi di restauro e ridipintura, soprattutto quelli databili al XIX secolo.

La condizione delle superfici dipinte è eterogenea con presenza diversa di sali. "Saggi" di pulitura hanno messo in luce che gli impacchi di acqua demineralizzata supportata con carta estraggono efficacemente i sali solubili e rimuovono anche il sottile strato di particellato nerastro, restituendo alle pitture una buona saturazione ed omogeneità, sebbene non riconosciuta nella sua filologia, anche nei casi in cui vi è stata un'evidente integrazione pittorica con colori ad acquerello. Si è accennato al problema della conservazione e dell'incuria degli affreschi, causati da esterni o per la difettosa esecuzione. Tra le diverse cause abbiamo certamente:

¹³ Adobe Photoshop 5.0.

¹⁴ Sul muro da affrescare si danno due tipi di preparazioni: l'arricciato (o arriccia) e l'intonaco. Con l'arricciato, più ruvido e grossolano, si ricopre in una sola volta tutta quanta la parete, mentre l'intonaco, più liscio e fine, si distende solo su una superficie che il pittore può colorire in una giornata. Per mettere l'arricciato, bisogna prima bagnare tutta la superficie del muro, poi unire due parti di sabbia e una di calce spenta, ed il tutto deve aderire perfettamente alla parete.

L'intonaco, spesso realizzato con sabbia, contiene del sale ed è questo contenuto a renderlo soggetto ad attirare umidità.

- Affreschi imbiancati o ridipinti. Molti affreschi furono, in epoche successive alla loro realizzazione, coperti di bianco o scialbo per misure di igiene. Se lo strato di bianco è grasso e si solleva a bolle o vesciche, si può ricorrere alla percussione, sempre che il muro sia ben sano e il dipinto vi aderisca tenacemente. E' probabile che in quasi tutta la Chiesa di San Marco fosse stato adoperato tale metodo forse durante i rifacimenti del XIX secolo. Infatti gli affreschi, liberati in un altro periodo successivo dall'imbiancatura, appaiono coperti da un velo opaco, che annebbia e nasconde la vaghezza delle tinte;

- Disgregazione e caduta del colore, dovuta al difetto di tecnica (cattivi colori adoperati, o usati su intonaco che cominciava a seccarsi), o per agenti esterni (specialmente l'umidità o l'alternarsi di umidità e di siccità);

- Oscuramenti. Sono causati dal depositarsi della polvere, che con l'umidità di risalita forma una specie di patina, dal fumo generato dalle candele o dalle persone che, per secoli hanno frequentato e rimaneggiato la chiesa;

- Velature e muffe, causate dall'umidità; distacchi, cadute dell'intonaco, lesioni, causate sempre dall'umidità o dall'assestamento della muratura che funge da supporto, che consente all'intonaco di distaccarsi dall'arriccia, formando spanci pericolosi, e finendo poi col cadere, come è avvenuto nella cappella del *Padre Eterno*.

Veniamo ora alla descrizione statistica degli affreschi e ai possibili dati che vi si possono ricavare. All'esterno abbiamo due affreschi, quasi illeggibili, cui si sommano cinque interni, il terzo dei quali totalmente illeggibile. Rispettivamente il 29% del totale è all'esterno, mentre il 71% è posto all'interno della Chiesa.

Si nota, innanzitutto, le grandi misure che appartengono ai cicli pittorici con più personaggi (affreschi numero 1 e 4).

Affresco interno	Ubicazione	Soggetto	Misure (m.)	Peculiarità
1	Prima cappella nord	Vergine con Bambino San Pietro Sant'Antonio da Padova San Marco	2,63x2,20	Iscrizione del 1521
2	Pilastro tra 5-6 cappella	Madonna con Bambino	1,46x0,69	
3	Sesta cappella nord	<i>Affresco evanide</i>	2,40x2,50	
4	Sesta cappella sud	Vergine delle Grazie Padre Eterno S. Stefano S. Antonio Abate	4,00x3,80	Iscrizione di Stefano de Oferio
5	Cappella Sacrestia	Pietà	1,56x1,90	

Questi cicli, a loro volta, furono temi il cui modello fu preso, quasi certamente, da originali provenienti dalla città di Napoli.

Il prototipo dei piedi nudi (in tutti i santi affrescati), mentre nella *Madonna* essi sono nascosti, le vesti lunghe o strette con una vita alta, le mantelline (come in *santo Stefano* e nella *Pietà*), si rifanno ad una resa pittorica che poi troverà massima espansione ed influenza nel periodo successivo al Sacco di Roma e alla

conseguente espansione della cultura romana ad opera di quei pittori che fuggono dallo Stato Pontificio. Ciò porterà, ad esempio, un Marco Pino da Siena ad elaborare in Napoli una pittura più complessa, che si fa interprete delle ansie del suo tempo, nei tratti corposi e muscolosi delle sue figure, che egli articola in composizioni molto strutturate¹⁵.

Gli affreschi della Chiesa di San Marco della Selvetella sono di un ventennio precedenti all’altro filone che si sviluppa ad opera di Silvestro Buono (*Madonna con Bambino e i SS. Giovanni Evangelista e Battista*, nel Duomo di Sorrento, datati 1540-1545), nella cui arte troviamo pittura dolce e sfumata, indirizzata a nuove aperture mentali¹⁶.

Per lo studio, poi, abbiamo utilizzato due sistemi semplici quanto efficaci che ci hanno consentito di fornire alcuni dati. I metodi applicati sono quello della *luce radente* e quello della *macrofotografia*.

Le informazioni ottenute attraverso gli esami in luce radente sono state ulteriormente precise variando il rapporto di ingrandimento dell’immagine e di filtraggio tramite programma di fotoritocco “Adobe Photoshop 5.0”¹⁷. Analizzando alcuni affreschi, come per esempio il Sant’Antonio della prima Cappella, notiamo che l’applicazione di un filtro giallo, contrastante, rinforza i colori del verde che si configurano come i colori del disegno o, se vogliamo, del bozzetto preparatorio del frescante.

Con una successiva applicazione di un filtro grigio – ed, ovviamente, con la verifica diretta sull’affresco per non farsi troppo influenzare dal dato proveniente dal computer –, abbiamo anche evidenziato le parti interessate dai microrilievi durante la stesura dell’intonaco.

Medesimo sistema è applicabile alla *Madonna che allatta il Bambino*, proveniente dallo stesso gruppo, che sostanzialmente fa pensare che la opera di pareggiamiento dell’intonaco fu eseguita da una persona che utilizzava uno strumento piatto, di legno, con la mano destra.

Lo si nota anche con l’applicazione, sullo stesso affresco, il giallo ed il blu, che evidenziano una serie di tratti scurissimi e significativi dell’opera dall’alto verso il basso e da sinistra verso destra, che individuerebbe un’azione di pennellature ottenuta con una mano destra. Seguendo sempre i dati provenienti dalla tabella dei colori maggiormente utilizzati, i risultati rilevano l’utilizzo di pochi colori-base: rosso, blu, giallo, verde, bianco e nero usati puri o variamente miscelati tra loro per ottenere colori composti.

Le analisi condotte hanno permesso di osservare le caratteristiche superficiali della pellicola pittorica, come spessore, omogeneità e stato di conservazione. Interessanti osservazioni sono state eseguite sul blu-cobalto e sull’azzurro. Questo pigmento viene prodotto macinando e fondendo tre componenti: quarzo, carbonato di calcio e malachite, talvolta sostituita da

¹⁵ Per una panoramica generale del fenomeno, cfr. P. GIUSTI-P. LEONE DE CASTRIS, ‘Forestieri e regnicoli’. *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985.

¹⁶ F. ABBATE, *Pittura e scultura tra Riforma e Controriforma*, in *La Voce della Campania*, 21, 1979, pp. 343-358.

¹⁷ Per un esempio “pratico” dell’uso del fotoritocco, F. CAILLAUD-A. GOTTALELLI, *Microscavo archeologico, restauro e documentazione computerizzata: l’esempio di una sepoltura ad incinerazione villanoviana*, in *Faenza*, a. 83 (1997), n. 1-3, pp. 64-73, tavv. XI-XIII.

frammenti di metalli più economici¹⁸. L'insieme di questi dati fornisce nuove acquisizioni tecniche alla cultura artistica napoletana del primo Cinquecento e svela una fitta trama organizzativa del lavoro delle botteghe, che gravitavano sì nella capitale meridionale, ma che influenzava spesso e volentieri la committenza ecclesiastica, laica e non, di provincia. L'associazione fra opera artistica e il sistema degli ordini corporativi, nei quali era indicato l'obbligo del disegno preparatorio, del prototipo e anche del modello di riferimento dell'opera, indica che già nel primo decennio del XVI secolo la pittura, anche in ambito provinciale – seppur molto vicina a Napoli stessa –, è investita sempre più da una specie di “controllo” tecnico e con valore di prescrizione anche a livello compositivo.

Mentre di tale controllo abbiamo diverse notizie dichiarate negli atti dei sinodi diocesani e provinciali del 1565 e del 1576 in base alle direttive generali del Concilio di Trento, possiamo dedurre che questa fenomenologia è riscontrata nel ciclo di affreschi della Chiesa di San Marco della Selvetella, sebbene essi siano anteriori di quasi un trentennio.

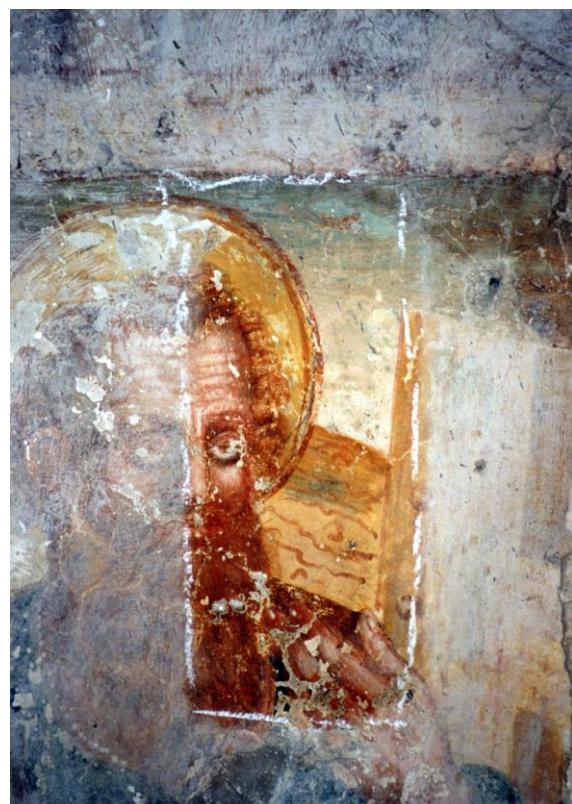
Da queste vicende non si esime il piccolo insediamento di Afragola, che successivamente alla Chiesa di San Marco della Selvetella fonderà anche la Chiesa di San Marco all'Olmo. Di questa sappiamo che nacque intorno al 1615 come una “succursale” della vecchia Chiesa di San Marco, dove prima sorgeva la cappella del SS. Sacramento, sino ad essere totalmente autonoma sotto il Cardinale Caracciolo, arcivescovo di Napoli, nel 1668¹⁹.

¹⁸ M. S. TITE-M. BIMSON-M. R. COWELL, *Technological examination of Egyptian blue*, in *Archeological Chemistry*, III, Washington D.C. 1984, pp. 215-242.

¹⁹ C. PASINETTI, *Le due chiese di San Marco*, Afragola 1991, p. 10.



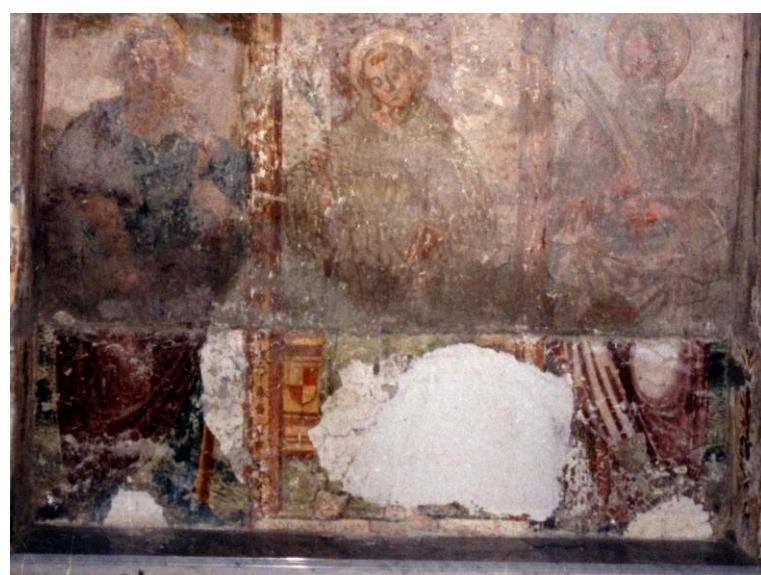
**Figura 4-1. Afragola. Chiesa di San Marco
“della Selvetella”, Sant’Antonio.**



**Figura 4-2. Afragola. Chiesa di San Marco
“della Selvetella”, S. Pietro durante i restauri.**



**Figura 4-3. Afragola. Chiesa di San Marco
“della Selvetella”, S. Antonio da Padova.**



**Figura 4-4. Afragola. Chiesa di San Marco
“della Selvetella”. Lacune negli affreschi.**



Figura 4-5. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Lacune negli affreschi.



Figura 4-6. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Madonna delle Grazie prima dei restauri.



Figura 4-7. Uso del fotoritocco nello studio delle pennellature più profonde e nella cronologia delle tecniche adottate.



Figura 4-8. Afragola. Chiesa di San Marco "della Selvetella". Studio dei particolari cromatici (S. Antonio).

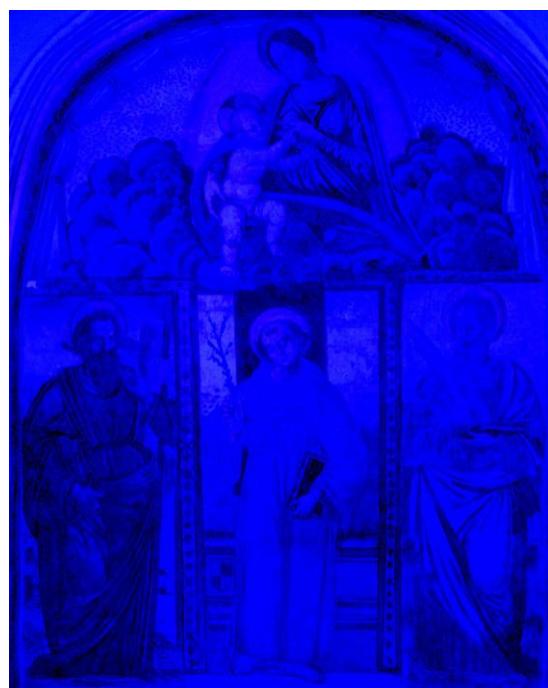


Figure 4-9, 10. Applicazione di diversi filtri elettronici per l'analisi dei ritocchi profondi.

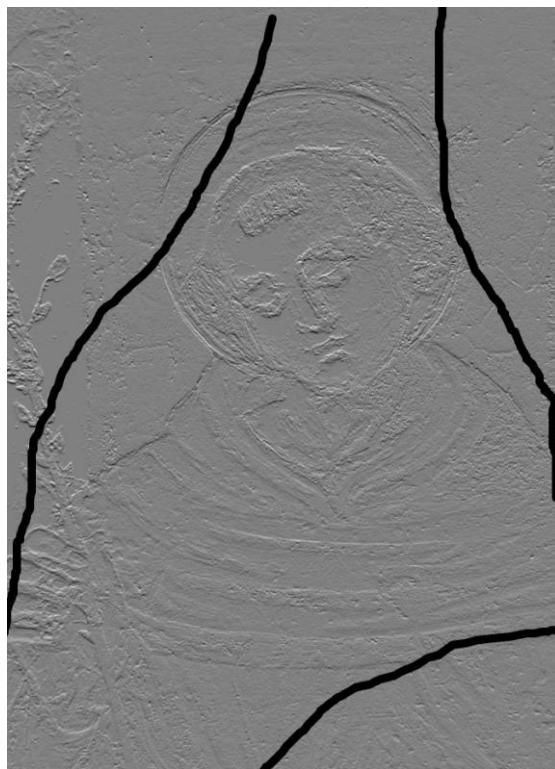


Figura 4-11. Applicazione con laserscanner portatile per individuare ritocchi, colori primari, posizione dei frescanti, ricostruzione 3d del prodotto pittorico.

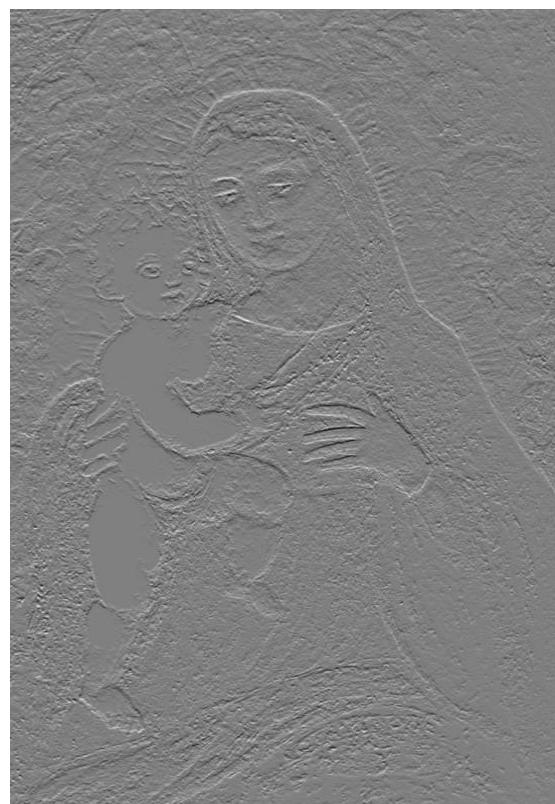


Figura 4-12. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”. Applicazione di filtro 3D per lo studio dell’andamento dell’intonaco durante la sua lisciatura. Tracce da dx verso sx della Madonna delle Grazie.

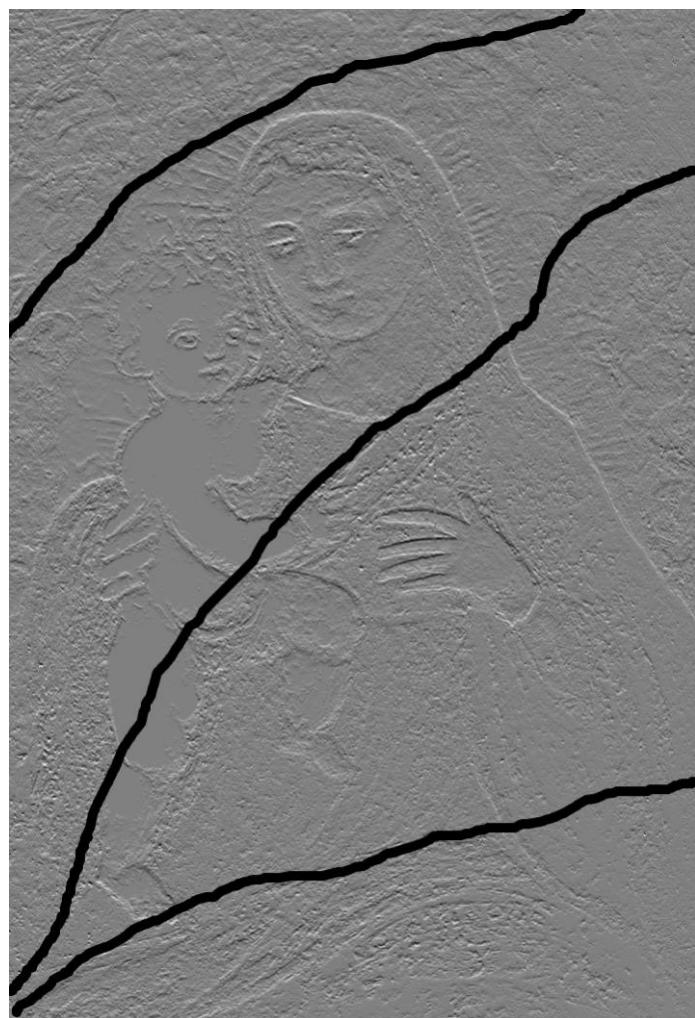


Figura 4-13. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”, applicazione 3D dei microrilievi.

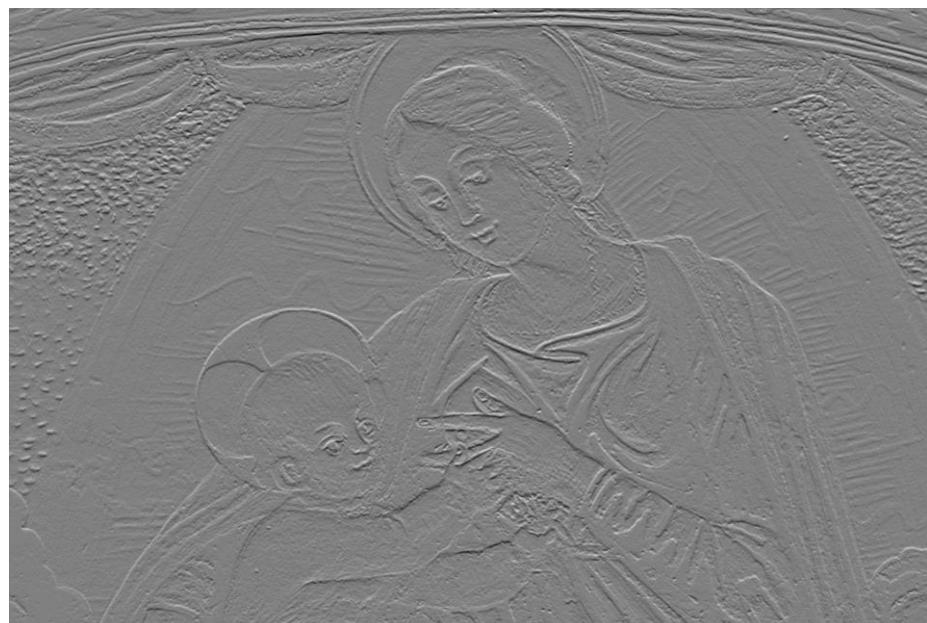


Figura 4-14. Applicazione 3D per lo studio dei microrilievi e delle tracce di stesura di intonaco.



Figura 4-15. Afragola. Chiesa di San Marco “della Selvetella”, prima cappella. Applicazione di filtro blu.

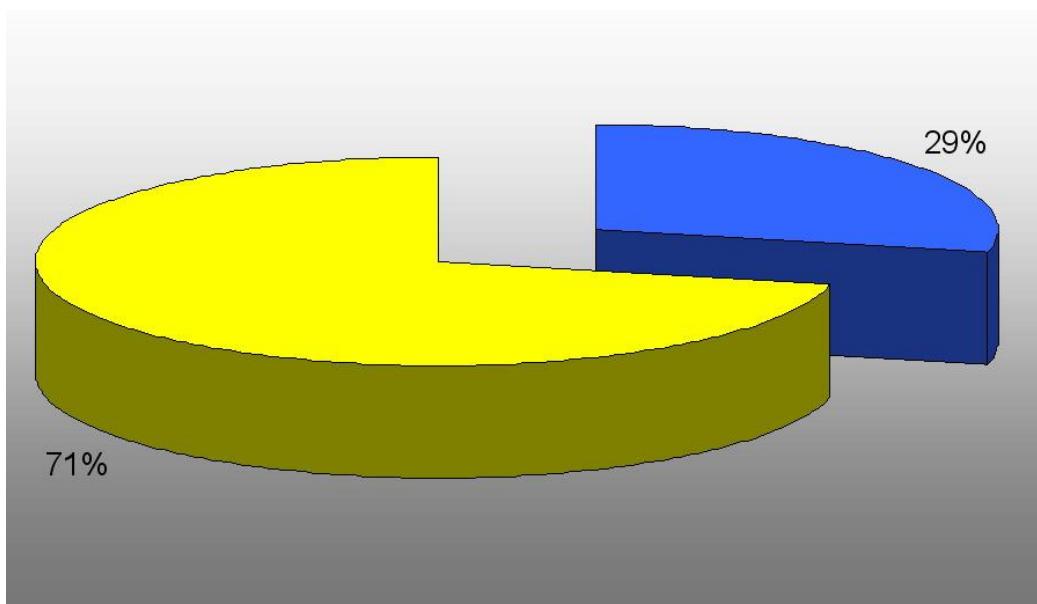


Figura 4-16. Grafico delle presenze di affreschi. In blu è rappresentato il valore degli affreschi esterni, in giallo quelli interni della Chiesa di San Marco.

CONCLUSIONI

La città di Afragola è annoverata fra i tanti casali del territorio napoletano che conservano numerosi insediamenti storici poco conosciuti. Il casale appare documentato soprattutto in angioina, anche se effettivamente scoperte archeologiche e presenze monumentali ne attestano una certa anteriorità che non è possibile, attualmente, datare in modo preciso. L'occasione del restauro degli affreschi di una piccola chiesa ai margini della città, ovvero la Chiesa di San Marco “della Selvetella”, ha permesso di annoverare, fra alcuni brani pittorici, il fenomeno della pittura cinquecentesca anche nella provincia napoletana, assolutamente inedita. Con lo stabilizzarsi della situazione sociale e politica nell’Italia Meridionale, fra il IX e XVI secolo, l’autorità centrale prima e i ricchi latifondisti poi (nobiltà feudale e chiesa) perseguitarono l’obiettivo della ricolonizzazione della campagna, abbandonata ormai da tempo. Restando in ambito strettamente locale, anche ad Afragola il fenomeno è ben documentato e, anzi, le prime vicende della città partono e si legano proprio con quelle di tre antiche chiese: Santa Maria D’Ajello, San Giorgio e San Marco “della Selvetella”, che aulicamente viene chiamata “in Sylvis”. Secondo la tradizione, il casale di Afragola sorse dopo un difficile e articolato processo, al termine della caduta dell’Impero Romano d’Occidente, della decadenza bizantina, e a ridosso dell’arrivo dei Normanni intorno al primo quarantennio dell’XI secolo. La Chiesa di S. Marco è l’unica costruzione che ha una tradizione storica, attribuita al frate domenicano Domenico De Stelleopardis, nato ad Afragola nella prima metà del XIV secolo. Lo storico, in una sua operetta risalente al 1390 (ma pubblicata successivamente nel 1581 e quindi ritenuta apocrifa), pone la fondazione di S. Marco al 1179¹, e che fosse sempre stata proprietà delle monache del monastero dei SS. Marcellino e Desiderio di Napoli, cui spettava il diritto di scelta prima del rettore². L’edificio pare cadere in abbandono già intorno al XVII secolo, quando probabilmente l’interesse per il culto di San Marco si spostò verso quello di S. Antonio da Padova, a partire dal 1633 e nel 1774, sino a subire un completo abbandono.

Nel XVIII e XIX secolo la chiesa subì numerosissimi interventi, tra cui il rifacimento della facciata e la trasformazione dell’impianto planimetrico con diverse cappelle, che non distrussero definitivamente i lacerti di affreschi presenti nelle antiche cappelle cinquecentesche, addossate al primitivo impianto del XV secolo. Nella chiesa sono presenti una *Vergine delle Grazie col Bambino*, mentre nel registro inferiore vi sono le immagini di tre Santi³, databile a 1521, una *Madonna delle Grazie*, un’altra *Madonna con Bambino* affiancata dai Santi Stefano e Marco e un *Padre Eterno*, ed una *Pietà*, posta nella cosiddetta Sacrestia, ovvero l’antico campanile. L’analisi stilistica degli affreschi, tutti di mani diverse e, comunque, realizzati in tempi diversi (sebbene siano tutti inquadrabili tra il primo ventennio ed il tardo ottantennio del XVI

¹ L.M. JAZZETTA, *Notizie storiche dell’antichissima chiesa di S. Marco in Sylvis nella città di Afragola*, Napoli 1897.

² C. PASINETTI, *Le due chiese di San Marco*, Afragola 1991, p. 5.

³ M. TANZI, *Pedro Fernandez da Murcia lo Pseudo-Bramantino*, Milano 1997.

secolo), mostra diverse tracce delle ridipinture, dovute al restauro dell'edificio⁴. Si aggiunga che la maggior parte dei soggetti, per alcune caratteristiche sia stilistiche che tecniche, sembrano avere diversi modelli, sia in affresco che plastici, probabilmente scaturiti dal clima storico e “ideologico” del periodo preso in esame, secondo il quale non vi era una committenza unitaria, ma tuttavia vi erano dei “canoni” di realizzazione dettati dalla Corporazione dei pittori, che sin dal 1521 appare documentata in Napoli⁵.

Si sviluppa così il sistema di una serie di repliche che non sono assenti nella nostra chiesa di Afragola, soprattutto nei temi della *Madonna* o della *Madonna con Bambino*, e della *Pietà*.

Dall’analisi propriamente artistica degli affreschi, è stato approfondito l’argomento della tecnica esecutiva e del restauro dei dipinti murali di San Marco della Selvetella, sempre condizionati dall’azione di certi fattori fisici, chimici, ambientali, oltre che relativi ai pigmenti, che sono serviti per elaborare una serie di problematiche che definiscono l’identità specifica delle opere d’arte.

Dalle analisi di questi affreschi si deduce che essi furono eseguiti con colori ben cristallizzati e coesi, ricchi di carbonato di calcio, a volte deboli e porosi, con diversi problemi di fessurazioni di tipo strutturale.

In molti casi il restauro degli affreschi ha permesso di individuare i diversi interventi di conservazione, come le diverse campionature e le relative modalità di intervento sullo strato pittorico. La calce, grassa o magra, mescolata intimamente con sabbia quarzosa (silice, in parte presente anche in alcune fosse su via Arena ad Afragola), forma l’intonaco dei muri che è stato il supporto delle opere pittoriche.

Si è visto, per esempio, che su di esse è possibile lo studio dei microrilievi che denotano l’andamento della “stesura” degli arricci e degli intonaci, oltre alla consuetudine dei frescanti di non abbandonare l’uso dei colori densi e di non terminare il dipinto con tratti di colori ben diluiti; oppure che i colori prevalenti sono il marrone, il rosso, il bianco ed il verde, che erano maggiormente reperibili anche in zona, se non provenienti da botteghe specializzate, secondo uno schema ben consolidato, anziché innovativo come accadrà in altre opere del Regno napoletano.

Abbiamo anche cercato di realizzare, nella Chiesa di san Marco della “Selvetella”, una classificazione delle diverse cause di degrado degli affreschi: tra questi certamente l’esecuzione difettosa, ma anche la copertura per mezzo di bianco o scialbo, per non parlare della disaggregazione e caduta del colore, sino agli oscuramenti dovuti all’uso e frequentazione continua del monumento in diverse epoche. Gli affreschi della Chiesa di San Marco di Afragola rientra, in sostanza in quella forma di pittura precettistica che ancora nel periodo successivo sarà ispirata al rigorismo religioso pre- e post- Controriforma⁶. Per questo motivo, Afragola stessa rientra nella geografia della pittura cinquecentesca del Regno di Napoli come esempio inedito di interconnessione ed osmosi fra nobiltà locale e nobiltà e committenze della capitale, che faranno di essa un centro nevralgico della cultura meridionale.

⁴ R. WOLBERS, *Cleaning Painted Surfaces-Aqueous Methods*, London, 2000, pp. 13-28; G. ACCARDO-G. VIGLIANO, *Strumenti e materiali del restauro. Metodi di analisi, misura e controllo*, Roma 1989.

⁵ AA.VV., *Barocco mediterraneo*, Napoli 1989, *passim*.

⁶ AA. VV., *L’architettura religiosa della Controriforma in Cultura materiale, arti e territorio in Campania*, in *La Voce della Campania*, Napoli-Salerno, pp. 327-342.

Con queste prove può considerarsi chiuso il secolo XVI che consegnerà al successivo un’esperienza variegata della pittura napoletana. Potremmo dire che la pittura presente ad Afragola non è che la linea di transizione verso il Seicento, dove alla nuova coscienza naturalistica e scientifica si affaccia anche la possibilità di rimanere nei canoni del devozionismo infruttifero e protocollare, che comunque resta documentato anche nelle città di provincia.

Bibliografia

A

AA. VV., *Caravaggio e il suo tempo*, Napoli 1985.

AA. VV., *L'architettura religiosa della Controriforma in Cultura materiale, arti e territorio in Campania*, in *La Voce della Campania*, Napoli-Salerno 1982, pp. 327-342, 671-673.

AA. VV., *Samnium. Archeologia del Molise*, Roma 1991.

AA. VV., *Barocco mediterraneo*, Napoli 1989.

AA. VV., *Codici manoscritti della biblioteca oratoriana dei Girolama di Napoli*, Napoli 1995.

AA. VV., *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio. Catalogo della Mostra di Padula*, Napoli, 1989, pp. 186-192.

ABBATE F., *Pittura e scultura tra Riforma e Controriforma*, in *La Voce della Campania*, 21, 1979, pp. 343-358.

ACCARDO G.-VIGLIANO G., *Strumenti e materiali del restauro. Metodi di analisi, misura e controllo*, Roma 1989.

ALPARONE G., *Contributi a Stefano Sparano*, in *Rassegna d'Arte*, 2 (1972), pp. 33-40.

AMATO DI MONTECASSINO, *Storia de' Normanni volgarizzata in antico francese*, ed. V. De Bartholomaeis, in *FSI*, 76, Roma 1935.

APPOLONIA L., *Riflessioni conclusive in merito ai contenuti scientifici della Giornata di Studio sul restauro*, in *Faenza*, 80 (1994), n. 3-4, pp. 177-180.

ARCHIVISTI NAPOLETANI (a cura di), *Testi e documenti di Storia Napoletana pubblicati dall'Accademia Pontaniana*, , serie II, vol. II, (Fonti Aragonesi), Napoli 1963.

ARTHUR P., *Romans in northern Campania: settlements ad Land-use around the Massico and the Garigliano basin*, Roma 1991.

Atti della II Conferenza internazionale sulle prove non distruttive, metodi microanalitici e indagini ambientali per lo studio e la conservazione delle opere d'arte, (Perugia, 17-20 aprile 1988), [Istituto Centrale per il Restauro], voll. 1-2, Roma 1988.

B

BALDINI U., *Confronto metodologico nel restauro delle discipline artistiche*, Busto Arsizio 1985.

BALDINI U., *Teoria del restauro e unità di metodologia*, vol. 1-2 Firenze 1978-1981.

BETTINI C., *Fenomeni di biodeterioramento in ambienti ipogei dipinti: esperienze sul controllo di alcune specie microbiche*, in II Conferenza internazionale sulle prove non distruttive, metodi microanalitici e indagini ambientali per lo studio e la conservazione delle opere d'arte, Perugia (17-20 aprile 1988), Roma, Istituto Centrale per il Restauro, 1988, II vol., sez. III, n. 4, pp. 1-14.

BOLOGNA F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli 1977.

BOLOGNA F., *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959.

BORGIOLO L.-PANERO C., *I solventi per il restauro*, Firenze-Bologna 1994.

BÜNEMANN R., *L'assedio di Bari, 1068-1071. Una difficile vittoria per Roberto il Guiscardo*, in *Quaderni Medievali*, 27, 1989, pp. 39-66.

C

CAILLAUD F.-GOTTARELLI A., *Microscavo archeologico, restauro e documentazione computerizzata: l'esempio di una sepoltura ad incinerazione villanoviana*, in *Faenza*, a. 83 (1997), n. 1-3, pp. 64-73.

CALO' M.S., *La pittura del '500 e del primo '600 in Terra di Bari*, Bari 1969.

CAMERA M., *Annali delle due Sicilie*, Vol. I, Napoli, 1841.

CANTONE m., *Cenni Storici di Pomigliano d'Arco*, Noia, 1923.

CAPASSO B., *Afragola: Origine, vicende e sviluppo di un "casale" napoletano*, Napoli s.d.

CAPASSO B., *Le fonti della storia delle provincie napoletane dal 568 al 1500*, Napoli 1902.

CAPECELATRO F., *Storia di Napoli a miglior lezione ridotta dal Prof. Pierluigi Donini*, Torino-Napoli 1870.

CASTALDI G., *Elogio Storico di Nicola Ciampitti, pronunziato da Giuseppe Castaldi nell'adunanza generale della Real società borbonica il dì 30 gennaio 1833*, Napoli 1833.

CASTALDI G., *Memorie Storiche di Afragola*, Napoli 1830.

CASTALDI G., *Osservazioni sulle iscrizioni antiche della provincia di Bari o sia Puglia Pucezia lette da Giuseppe Castaldi nella R. Accademia Ercolanense il dì 10 novembre 1829*, in *Memorie della Regale Accademia Ercolanense di Archeologia di Napoli*, vol. m, 1843.

CASTALDO TUCCILLO L., *Relatione della Chiesa di San Marco della Selvetella*, s.d.

CATALANO L., *Della storia di Afragola*, Afragola 2000.

CATANUTO N., *Contributo alla pittura napoletana del Rinascimento*, Reggio Calabria 1934.

CAUSA R., *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973.

CAUSA R., *La pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957.

CAZZATO V.-FAGIOLO M.-PASCULLI FERRARA M., *Atlante del Barocco in Italia, I: Puglia, I, Terra di Bari e Capitanata*, Roma, 1996.

CERBONE C., *Afragola feudale*, Frattamaggiore 2002.

Chronicon Voltturnense, ed. V. Federici, in *FSI*, vol. I, Roma 1925.

COLOMBO L., *I colori degli antichi*, Firenze 1995.

CORSI P., *La spedizione italiana di Costante II*, Bologna 1977.

D

D'ELIA M., *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococò*, Roma 1964.

D'ELIA M.-BELLI D'ELIA P., *Considerazioni sulla pittura del primo Seicento in Puglia*, in AA.VV., *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1971, pp. 288-289.

DANESE M., *A proposito di consolidamento e consolidanti. Parte seconda*, in *Restauro & Conservazione*, 10 (lug. 1996), pp. 9-12.

DE BLASII G.(a cura), *Cronicon Siculum, incerti authoris, ab anno 340 ad annum 1936, in forma diarii ex inedito codice Ottoboniano Vaticano*, cura et studio Josephi De Blasiis, Napoli 1887.

DE BLASII G., *La Insurrezione pugliese e la conquista normanna nel sec. XI*, voll. I-III, Napoli 1864-1873.

DE SETA C., *I casali di Napoli*, Roma-Bari 1984.

DE SETA C., *Storia della Città di Napoli dalle origini al '700*, Roma-Bari 1973.

DEL GIUDICE G., *Codice Diplomatico del Regno di Carlo I e II D'Angiò*, Napoli, 1863.

DEL PEZZO N., *I casali di Napoli*, estr. da Napoli Nobilissima, settembre 1892.

DEL TREPPO M., *Frazionamento dell'unità curtense incastellamento e formazioni signorili sui beni dell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno tra X e XI secolo*, in *Forme di potere e struttura sociale in Italia nel Medioevo*, G. ROSSETTI (ed.), Bologna 1977, pp. 178-292.

DEL TREPPO M., *La vita economica e sociale in una grande abbazia del Mezzogiorno: San Vincenzo al Volturno nell'Alto Medioevo*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXXXIV, 1956, pp. 31-110.

DELOGU P., *I Normanni in città. Schemi politici ed urbanistici*, in *Società, Potere e Popolo nell'età di Ruggero II*, Atti delle Terze Giornate normanno-sveve, (Bari 1977), Bari 1979, p. 176-181.

DELOGU P., *La committenza degli Altavilla: produzione monumentale e propaganda politica*, in *I Normanni popolo d'Europa. MXXX-MCC*, a cura di M. D'Onofrio, Venezia 1994, pp. 39-66.

DRAGONETTI G., *Origine dei Feudi nei Regni di Napoli e Sicilia, loro usi e leggi feudali relativi alla prammatica emanata dall'Augusto Ferdinando IV*, Napoli, 1788.

FALLA CASTELFRANCHI M., *Altavilla*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, vol. I, pp. 87-89.

FENIELLO A., *Napoli normanno-sveva*, Roma 1995.

FILANGIERI G., *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli 1883-91.

G

GIUSTI P.-LEONE DE CASTRIS P., *'Forestieri e regnicoli'. La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985.

GRELLE IUSCO A., *Arte in Basilicata. Catalogo della Mostra*, Roma 1981.

J

JAMISON E., *Catalogus Baronum*, Roma 1972.

JAZZETTA L.M., *Notizie storiche dell'antichissima chiesa di S. Marco in Sylvis nella città di Afragola*, Napoli 1897.

JAZZETTA L.M., *Notizie storiche della Chiesa di San Marco in Sylvis*, Afragola 1897.

L

LEO MARSICANUS seu OSTIENSI, *Chronica Monasterii Casinensi*, ed.W. Wattenbach, in MGH, SS VII, Hannover 1846, II, 66.

LEONE DE CASTRIS P., *Forastieri e e regnicioli. La Pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985.

LEONE DE CASTRIS P., *I! patrimonio artistico del Banco di Napoli*, catalogo delle opere, Napoli 1984

LEONE DE CASTRIS P., *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia. I! Cinquecento*, Milano 1988, pp. 428-470.

LEONE DE CASTRIS P., *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in *Bollettino d'arte*, 1981, pp. 59-88.

LEONE DE CASTRIS P., *Pedro Machuca a Napoli*, Napoli 1992.

LEONE DE CASTRIS P., *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. La prima maniera*, Napoli 1991.

LEONE DE CASTRIS P.-MIDDIONE R., *La Quadreria dei Girolamini*, Napoli 1986.

LICINIO R., *Bari e il suo castello: scelte insediative, problemi politici, funzioni istituzionali. Parte I. Dall'età prenormanna agli ultimi Svevi*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari*, XXXI, 1988, pp. 206-258.

M

MANNONI T.-POLEGGI E., *The Condition and Study of Historic Town Centres in North Italy*, in M. W. BARLEY(ed.), *European Towns. Their Archaeology and Early History*, London-New York-San Francisco 1977, pp. 219-241.

MARTIN J.M., *L'impronta normanna sul territorio*, in *I Normanni popolo d'Europa. MXXX-MCC*, a cura di M. D'Onofrio, Venezia 1994, pp. 214-216.

MARTIN J.M.-NOYÈ G., *La Capitanata nella storia del Mezzogiorno medievale*, Bari 1991.

MATTEINI M.-MOLES A., *La chimica nel restauro. I materiali nell'arte pittorica*, Firenze 1996.

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, in *Monumenti Antichi dei Lincei*, Roma 1902, coll. 145-380.

MIGNE J.P., *Patrologia Latina*, t. CXLIII, Parisiis 1882.

N

NALDI R., *Un'ipotesi per l'affresco di Pedro Fernandez a San Domenico Maggiore a Napoli*, in *Prospettiva*, 42 (1982), pp. 58-65.

NALDI R., *Riconsiderando Cristoforo Scacco*, in *Prospettiva*, 45 (1986), pp. 35-55.

NATELLAP.-PEDUTO P., *Il problema dell'insediamento e il sistema castrense altomedievale*, in *Atti del IV Congresso Internazionale. Castelli e vita di Castello. Testimonianze storiche e progetti ambientali*, (Napoli-Salerno, ottobre 1985), Castella 45, Roma 1994, pp. 401-412.

NICOLINI F., *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P Summonte a M. A. Michiel*, Napoli 1925.

P

PAPALDO S., *Simbologie battesimali contrari/armate: l'allegoria di Sant'Elia a Pianisi*, in *Prospettiva*, 1989-90, pp. 57-60.

PASINETTI C., *Le due chiese di San Marco*, Afragola 1991.

PASINETTI C., *Le due chiese di San Marco*, Afragola 1991.

PASINETTI C., *San Marco in Sylvis. Dal XII secolo la Chiesa di San Marco in Sylvis è il “cuore” della città partenopea di Afragola*, in *Superfici*, 14, s.d., pp. 14-17.

PASQUI A.-PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, in *Monumenti Antichi dei Lincei*, 1918, coll. 137-352.

PISTILLI P.F., *Castelli normanni e svevi in Terra di Lavoro*, San Casciano di Firenze 2003.

PREVITALI G., *La pittura del cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978.

R

Relatione historica della fondatione della chiesa di S. Marco delle selvetella della terra dell'Afragola diocesi di Napoli nell'anno 1179 composta in ottava rima da Fr: Domenico De Stelleopardis sin dall'anno 1390, composta dal R. D. Leonardo Castaldo Tuccillo cappellano dall'anno 1571 all'anno 1603

RESCIO P., *Afragola. Archeologia, Arte, Storia*, Afragola 2010.

RESTAINO C., *Giovan Vincenzo Forli 'Pittore di prima classe nei suoi tempi'*, in *Prospettiva*, 1987 (ma 1989), 48, pp. 33-51.

ROTILI M., *L'arte del Cinquecento nel regno di Napoli*, Napoli 1976.

S

SCAVIZZI G., *Nuovi appunti sul quattrocento campano*, in *Bollettino d'Arte*, 1967, pp. 20-29.

SETTIA A.A., *Castelli e villaggi nell'Italia padana. popolamento, potere e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Napoli 1984.

T

TANZI M., *Pedro Fernandez da Murcia lo Pseudo-Bramantino*, Milano 1997.

TITE M.S.-BIMSON M.-COWELL M.R., *Technological examination of Egyptian blue*, in *Archeological Chemistry*, III, Washington D.C. 1984, pp. 215-242.

TRAMONTANA S., *I Normanni in Italia. Linee di ricerca sui primi insediamenti. I. Aspetti politici e militari*, Messina 1970.

V

VOLPE G., *Contadini, pastori e mercanti nell'Apulia tardoantica*, Bari 1996.

W

WICKHAM C., *Castelli e incastellamento nell'Italia centrale: la problematica storica*, in R. FRANCOVICH (ed.), *Archeologia e storia del Medioevo italiano*, Urbino 1987, p. 94-102.

WICKHAM C., *Il problema dell'incastellamento nell'Italia centrale. L'esempio di San Vincenzo al Volturno*, Firenze 1985.

WOLBERS R., *Cleaning Painted Surfaces-Aqueous Methods*, London, 2000, pp. 13-28.

Afragola sorse ai margini di uno bosco che si era sviluppato nel Medioevo, dopo le vicende che portarono la colonizzazione del territorio prima nell'età del Bronzo (circa tremila anni fa) e poi nell'età imperiale romana.

In corrispondenza di una delle centuriazioni romane sorse il Santuario di San Marco, forse la chiesa più antica di Afragola, che conserva ancora oggi i resti di un complesso pittorico della metà-fine del XVI secolo, non secondo ai fenomeni artistici della Napoli barocca.

L'Autore ripercorre tali vicende e ne sottolinea l'importanza attraverso un excursus storico puntuale e minuzioso.



Pierfrancesco Rescio (Triggiano, Bari, 1967) è archeologo ed è docente di *Topografia antica (Storia e urbanistica degli insediamenti tardoantichi e medievali)* all'Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa" di Napoli. Cittadino onorario di Campomaggiore (Pz), è anche membro onorario dell'*European Association of Archaeologists* e del *Centro Studi per la Storia della Cultura Materiale nel Mezzogiorno*.

Ha sviluppato le sue ricerche sui siti pluristratificati e sui complessi archeologici di tipo urbano, nel quadro della problematica più ampia sul metodo di scavo e sui metodi di lettura ed interpretazione delle stratificazioni. Pur privilegiando aspetti riguardanti il Medioevo, non sono mai tralasciati quelli sui periodi precedenti per uno studio combinato della continuità insediativa di un sito.

Nel 1988 è stato membro della Commissione Cultura del Comune di Bari, ha seguito e diretto alcuni importanti cantieri di restauro e studio. Nel 1990 ha scoperto il castello medievale di Lama dei Peligni (Chieti) e nel 1994 ha individuato nel centro storico di Rocchetta S. Antonio (Foggia) il castello normanno. Dal 1991 è il più giovane membro della Società di Storia Patria per la Puglia, collabora con l'Archivio Storico Pugliese e con il Centro Ricerche di Storia religiosa in Puglia. Nel 1996 ha collaborato con la redazione di "GEO" per RAI 3 nazionale come consulente tecnico. Nel Giugno 2001 ha ricevuto la segnalazione alla XVII Edizione del "Premio di Studio Maria Marangelli" di Conversano, edizione 2000, per l'opera *Archeologia e Storia dei castelli di Basilicata e Puglia*, Soveria Mannelli 1999.