ANNALI 2000

Associazione
Nomentana di Storia
e Archeologia
ONLUS

NUOVA SERIE N. 1
NOVEMBRE 2000

CONVENTO E CHIESA DI S. FRANCESCO A PALOMBARA SABINA

NOTA STORICA

SALVATORE G. VICARIO

Quando nel 1974 visitai il convento e la chiesa di s. Francesco a Palombara Sabina[1] – complesso oggi ormai ridotto a contenitore di loculi per inumazione – ricordo che si scatenò in me una incontenibile ira al punto che iniziai la nota pubblicata su un mensile[2] con parole al limite della legalità: *Non mi vergogno di confessare che fino a qualche tempo addietro ero fra quelli che si strappavano le vesti ogni volta che apprendevano che un capolavoro d'arte avesse varcato i confini. Oggi ho superato tale stato d'animo: in fondo ogni opera che s'invola, è un'opera salvata all'arte, anche se sotto un cielo diverso da quello italico. Qui forse abbiamo troppe opere da curare e quindi molte (...) vanno verso l'ineluttabile rovina, senza un lamento. Il silenzio diviene isterico vociare solo quando il reperto scompare: meglio distrutto in patria piuttosto che ben conservato all'estero.*

Già allora il monumento era quasi un rudere, ma vi si potevano ancora ammirare molte delle opere che ormai sono in disfacimento sul posto o scomparse.

La costruzione di questo complesso monastico ha un truce antefatto. Era accaduto che a metà del secolo XV, a seguito del testamento di Giovan Battista Savelli, fosse stato designato signore di Palombara Giacomo Savelli, capo di una famiglia numerosa, costituita da tre figli maschi e cinque figlie femmine. Al fratello di Giacomo, Pandolfo, nato e cresciuto a Palombara e nominato Maresciallo di S.R.C., il padre assegnò, in testamento, la terra e il castello di Rignano Flaminio.

L'allontanamento dal castello avito radicò però un grande rancore nell'animo di Pandolfo che, forse, non cessò mai di istigare alla rivolta un piccolo nucleo di borghigiani rimastigli fedeli[3]; costoro, circa una ventina, dovettero manifestare la loro intolleranza al nuovo signore con particolare evidenza, se Giacomo fu costretto a ricorrere ai rigori dello Statuto che, per il reato di tradimento, prevedeva l'esilio.

La cacciata di un numero così elevati di sudditi provocò tuttavia un notevole fermento nella comunità che Giacomo Savelli riuscì comunque a dominare; ristabilita la legalità, si allontanò dal castello, lasciandovi i figli maschi Ettore e Prospero, custoditi dal fratello naturale Teseo: il terzo maschio, Baldassarre, era lontano dal castello, perché aveva intrapresa la carriera ecclesiastica.

I fuoriusciti abusarono dell'occasione favorevole e riuscirono, forse con connivenze interne, a rientrare in paese e aggredire la famiglia di Giacomo. L'odio però li spinse oltre la loro stessa volontà; il Ferrari [4] scrisse che i rivoltosi uccisero e fecero a pezzi, nei giorni 21 e 23 settembre del 1455[5], i figli di Giacomo Savelli, Ettore e Prospero, malgrado la strenua difesa dello zio Teseo, soppresso a sua volta; conquistarono infine il castello e lo offrirono alla Chiesa, sperando così di evitare la punizione.

Però papa Callisto III non solo non volle accettare la donazione del castello ma inviò sul posto il cardinale Colonna perché "acconciasse ogni cosa". Il cardinale, riconquistato il castello, prima di riconsegnarlo al legittimo padrone, fece prendere circa trenta rivoltosi e li fece mettere a morte: "ne furono squartati e appesi per memoria e fu loro fatto quanto male si poteva".

La tragedia che colpì Giacomo Savelli, rimasto con il figlio Baldassare come unico erede, consigliò a quest'ultimo l'abbandono della carriera ecclesiastica per intraprendere quella delle armi.

Al tempo era abbastanza comune l'uso di ricordare le persone care edificando, a suffragio delle loro anime, edifici sacri; pertanto "quando Filippo da Massa, uomo buono e intelligente ma oltremodo intrigante, chiese al signore di Palombara, suo amico, di finanziare la costruzione di un convento dei frati minori su un colle *prope oppidum Palombariae*, trovò ben disposto e consenziente l'animo di Giacomo e dei suoi familiari"[6].



PALOMBARA SABINA. CONVENTO DI S. FRANCESCO, IL POZZO IN UNA FOTO DEGLI ANNI '60

Il convento fu fondato nel 1459, con il benestare di papa Pio II, il quale, con breve del 25 ottobre 1458, autorizzò alla edificazione padre Filippo da Massa; questi "costruì il Convento francescano, facendo incorporare l'Edicola, dove più tardi l'affresco verrà sostituito con un quadro della *Madonna della Neve*, tempera su tavola, opera attribuita di recente, dopo un periodo di incerte valutazioni, ad Antonio da Viterbo"[7]; il 17 ottobre 1790 il Capitolo di s. Pietro incoronò solennemente questa sacra e miracolosa Immagine.

Il convento ebbe una vita prospera e fu pure sede del Noviziato, fondato da p. Tommaso da Gori, un uomo pio proclama-

to *beato* nel 1787[8]. Fu abbandonato dai Padri francescani nel 1894.

La chiesa dedicata a s. Francesco, ad unica navata, fu eretta in un sito che era già stato occupato da un modesto edificio sacro dedicato alla *Madonna della Neve* sin dal 1314[9]. Come era stata vista da me, ancora nel 1970, faceva riconoscere i quattro altari del lato sinistro, quello del lato destro e l'altare maggiore. Avevo visto inoltre e fatto fotografare da Latini, un professionista del luogo, le opere ancora leggibili[10]: *Ultima cena*, le *43 storie della vita di s. Francesco*, la *fuga in Egitto*, l'*Annunciazione*, un frammento di *Ascensione*, un *s. Francesco che riceve le stimmate* e altri affreschi minori. Non ripeto qui quanto già ebbi a scrivere su questi reperti nelle mie opere citate.

Nel sopralluogo del 1999 non mi è stato consentito accedere né all'interno della chiesa né nel complesso monastico; anche le mie notizie sul convento, pertanto, non sono state aggiornate per l'allegato pericolo di crollo delle strutture da parte dell'inflessibile custode. La Buttafoco riferisce che ormai le cappelle sono state convertite in contenitori di loculi funebri[11].

Ho invece potuto rivedere, con grande dispiacere, che le edicole della *via crucis*, poste nell'area antistante il convento, oggi area cimiteriale, erano tutte vuote, prive cioè delle terrecotte policrome in rilievo che al primo sopralluogo avevo viste tutte *in situ*: allora avevo già richiamato, invano, l'attenzione sul fatto che l'importante documento di ambiente religioso andava lentamente in rovina[12].

Delle terrecotte policrome si è interessato il dott. Eugenio Moscetti, al quale siamo debitori della documentazione fotografica recente: egli ha riferito che, delle quattordici terrecotte, ben nove si sono salvate, che sono state restaurate e che sono state trasferite presso la chiesa di s. Pietro di Palombara; ha così fissato su pellicola le edicole e le terrecotte dopo il restauro[13]. Queste ultime, in questo saggio, sono trattate dalla dott. Lucrezia Rubini.

La *via crucis*, nella liturgia sacra, intende ricordare il cammino percorso da Gesù, gravato del peso della croce, dal pretorio di Ponzio Pilato sino alla vetta del Calvario ove subì il martirio della crocifissione. I fedeli però non potevano tutti recarsi in Terrasanta per seguirne, santamente, quel percorso; pertanto "i minori francescani, che dal 1342 avevano la custodia della Terrasanta, e che soli o con i pellegrini solevano percorrere la via del Calvario, portarono in Europa e propagandarono dappertutto queste rappresentazioni, dette *stazioni*"[14]; il numero e l'ordine delle stazioni non furono sempre gli stessi; fu solo alla fine del secolo XVII che vennero fissati nella forma odierna.

Giova ricordare che la possibilità di erigere una *via crucis* fu privilegio esclusivo dell'ordine francescano e ciò spiega perché nel nostro territorio ne furono edificate solo due: quella del convento di s. Michele a Montecelio e quella del convento di s. Francesco a Palombara Sabina.

Circa la data di edificazione della *via crucis* di Palombara Sabina non abbiamo documenti probanti, ma a me sembra che debba essere collocata nel periodo di massimo splendore della vita del convento, cioè nel secolo XVIII[15]; Silvi, seguito dalla Buttafoco, la collocherebbe nel secolo XIX, forse avendo interpretato come firma dell'autore la dedicazione posta sotto una delle terrecotte, al margine inferiore della quale si legge: P. BERNARDINO DI CAPRAROLA M.O. 1848.

Il nome tenne in ansia pure me per un certo periodo, sino a quando non fui in grado di rintracciare p. Antonio del convento di s. Francesco a Ripa in Roma; questi poté ritrovare nei documenti monastici dei Minori Osservanti (M.O.) la sua nota biografica.

P. Bernardino nacque a Caprarola nel 1808, visse 75 anni dei quali ben 58 trascorsi in religione e morì in s. Maria in Aracoeli a Roma il giorno 13 novembre 1883. Non fu mai artista bensì predicatore e missionario apostolico in Palestina; fu ministro provinciale dal 1846 al 1849 e dal 1859 al 1862; fu presidente custodiale di Terrasanta dal 1856 al 1857 e, infine, Guardiano del convento dell'Aracoeli, ove morì.

Le date precise dei suoi incarichi monastici ci forniscono, direi, con certezza la spiegazione di quella dedicazione: il nome posto sotto alla terracotta andrebbe interpretato come data di restauro di un'opera, certamente cara a p. Bernardino, già missionario in Palestina, e a lui dedicata, dal padre Guardiano del tempo, in occasione di una sua visita al convento di Palombara – canonicamente dipendente dalla Provincia romana dei Minori osservanti – nel 1848, anno nel quale egli era, come sopra detto, *ministro provinciale*

---

1) La saggistica riferita a questo comune è particolarmente ricca: P. CASIMIRO da Roma, *Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dei Frati Minori della Provincia Romana*, Roma 1744; F.P. SPERANDIO, *Sabina sacra e profana, antica e moderna*, Roma 1790; F. FERRARI, *Breve ragguaglio dell'origine e traslazione della Sacra Immagine di Maria sempre Vergine*, Roma 1794; G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1840-1879; A.M. BERNASCONI, *Storia dei Santuari della Beata Vergine in Sabina*, Siena 1905 (ristampa anastatica a cura di Enzo Silvi, 1987); G. SILVESTRELLI, *Città, Castelli e Terre della regione sabina*, Città di Castello 1914; R. LUTTAZZI, *Dell'Isola Sabina...*, Palombara Sabina 1924; F. POMPILI, *Palombara Sabina. Guida storico-artistico-economica*, Palombara Sabina 1950; I. FALDI – L. MORTARI, *Catalogo della pittura viterbese del XIV e XVI secolo*, Viterbo 1954; L. MORTARI, *Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVII secolo*, Roma 1957; E. SILVI, *Il convento di S. Francesco in Palombara Sabina*, in *Il Mondo Cattolico*, Roma 1962 (genn.-apr.), p. 26; E. SILVI, *Esempio di Toponomastica Sacra nel Territorio di Palombara Sabina*, Roma 1963; G.C. BESCAPÈ – C. PEROGALLI, *Castelli del Lazio*, Milano 1968; E. TORSELLI, *Castelli e ville del Lazio*, Roma 1968; E. AMADEI, *Castelli del Lazio*, in *L'Urbe*, n.s., 32, 1969; S.G. VICARIO, *La via Nomentana*, escursione storico-artistica nell'estremo lembo della bassa Sabina, ed. Barone, Roma 1986 (2° ed., Roma 1988); F. BELISARIO – B. MENICHELLI, *Il Castello di Palombara*, in *Castellum*, n. 14, 1971; S.G. VICARIO, *Chiesa ed ex convento di S. Francesco a Palombara Sabina*, in *Lazio ieri e oggi*, a. X (1974), n. 11, pp. 292-293; R. ENKING, *Cenni storici sull'abbazia benedettina di San Giovanni in Argentella*, 1974; T. PARIS, *L'Area Tiburtina*, Quaderni di documentazione per una storia urbanistica edilizia e artistica della regione Lazio, Roma 1978; P. CIRILLO, *Palombara Sabina. Castello Savelli*, in AA.VV., *Dall'abbandono al riuso*, Milano 1981; S.G. VICARIO, *Opere d'arte a Palombara Sabina*, in W. POCINO (a cura), *Panorama di Roma e del Lazio*, Roma 1989; F. POMPILI, *Il castello di Palombara Sabina*, Roma 1982; F. POMPILI, *Palombara Sabina nel Medioevo*, Roma 1990; M. BUTTAFOCO, *Palombara Sabina, Cretone, Stazzano, in Patrimonio artistico e monumentale dei monti Sabini, Tiburtini, Cornicolani e Prenestini*, Tivoli 1995; F. DE LUCA – E. MOSCETTI, *Restauro delle edicole della via crucis del convento di s. Michele in Montecelio*, 1999.

2) VICARIO 1974, p. 292.

3) POMPILI 1990, p. 127.

4) FERRARI 1794, *cit.* in *ibid.*

5) Secondo il Paschini, citato *ibid.*, la data del fatto narrato pare sia in settembre 1457.

6) POMPILI 1990, p. 129.

7) SILVI 1963, 25; il Luttazzi (*cit.*, p. 282) scriveva che la *Madonna* "ha il manto e la veste

tutta trapunta di stelle d'oro, magnifico è il partito delle pieghe, e con la sinistra poggiata sul petto, regge con la destra un bambino, che le somiglia, il quale colla destra benedice il mondo, e colla sinistra lo sostiene diviso in tre parti, perché ancora il grande Colombo non avea scoperta l'America". Il dipinto, oggi nella chiesa di S. Biagio, è stato attribuito ad Antonio da Viterbo il vecchio da Federico Zeri: sulla paternità nessuno dopo ha sollevato dubbi; rispetto alle altre opere di questo pittore, la Madonna di Palombara mostra una minore intensità espressiva ed una più precisa definizione formale che suggerisce il riflesso dei modi di Benozzo Gozzoli. L'opera è stata restaurata nel 1956 a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio da R. Ventura (VICARIO 1974, p. 292).

8) LUTTAZZI 1924, p. 283.

9) BUTTAFOCO 1995, p. 345 ove è citata pure l'ampia bibliografia precedente; *occasione oblata*, noto come nessuno degli autori che si sono occupati di Palombara Sabina si è accorto dei miei saggi, specie di quello del 1989, particolarmente prezioso per la catalogazione delle opere presenti fra gli anni 1940 e 1950 nelle chiese e nel palazzo comunale: della preziosa predella del *Redentore e Santi*, trafugata, non si avrebbe documento alcuno se non l'avessi pubblicato nel saggio del 1989 (cfr. fig. a pag. 257); la predella era esposta nella stanza del sindaco ed in origine era la base di una pala d'altare; successivamente fu posta sotto una tela raffigurante *s. Francesco stigmatizzato*, dietro l'altare maggiore, nel coro del convento di s. Francesco. Il trafugamento è stato segnalato pure in *Annali* dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia (AANSA, 1996, p. 62).

10) VICARIO 1974, pp. 292-293 e 1989, pp. 252-256.

11) BUTTAFOCO 1995, p. 345.

12) In una edicola la *pietas* locale ha collocato un'immagine di *lady Diana* d'Inghilterra, santificata a furor di popolo

13) DE LUCA - MOSCETTI 1999, p. 9.

14) L. GIAMBENE, *Enc. Ital.*, v. XXXV, p. 282, *ad vocem*.

15) VICARIO 1974, p. 293.

LE EDICOLE DELLA VIA CRUCIS

LUCREZIA RUBINI

CONSIDERAZIONI ICONOGRAFICHE E STORICO-DEVOZIONALI

Il tema della via Crucis è stato trattato raramente, nella sua interezza, nella produzione artistica attraverso i secoli, a differenza dei singoli episodi di essa, molto frequenti invece, come: la flagellazione, la crocifissione, la deposizione, la cosiddetta pietà, la resurrezione. Durer con la serie della "Piccola e Grande via Crucis", ne costituisce un raro e splendido esempio[1].

Tutto l'iter della via Crucis ha un valore narrativo di grandissimo significato devozionale: esso può ricalcare idealmente il percorso del fedele stesso, per esempio in chiesa, lungo la navata, dove è usuale collocarne le dodici immagini, su raccomandazione esplicita della Chiesa stessa, ribadita da tempo[2].

La devozione della via Crucis fu rivalutata e canonizzata da S. Lorenzo da Porto Maurizio(1676-1751), appartenente all'Ordine dei Frati Minori Riformati, il quale fece della penitenza la sua fondamentale professione di fede, e riconobbe nella 'penitenza' di Cristo stesso uno dei fulcri fondamentali della fede cristiana. Il culto della Via Crucis riveste un ruolo fondamentale nel 'Regolamento per le Missioni', da lui elaborato per il convento, che egli fondò, del Ritiro Francescano di Monte alle Croci a Firenze, e che fu approvato da Clemente XI il 15-11-1716. Diffuse poi tale culto in tutta l'Italia centrale e settentrionele durante le sue missioni. Ci è pervenuto un elenco di 576 vie Crucis da lui erette, in genere al termine di ogni missione, dal 1731 in poi. Egli contribuì alla diffusione di tale culto anche al di fuori degli ambienti francescani, dove era praticato in maniera quasi esclusiva; ottenne dai papi di poterla erigere ovunque, introdusse il metodo di praticarla in ogni stazione, di queste fissò il numero, fino ad allora variabile, a 14 e ne standardizzò l'iconografia, stabilendo quali momenti prendere in considerazione dell'iter della Passione[3].

L'esposizione all'esterno delle formelle riferentisi a questo tema sacro è un privilegio particolare concesso ai Francescani. Anche in questo caso, come quando sono collocate lungo la navata della chiesa, le formelle costituiscono un percorso devozionale, che si offre però non soltanto al devoto, che sceglie di entrare in chiesa, ma anche al passante, cioè al pellegrino, quasi ad invitarlo a ricalcare le orme di Cristo nel suo cammino.

Di tali complessi esistono rarissimi esempi e, nel nostro territorio, l'unico simile è presente nel convento di S. Michele a Montecelio, anch'esso rivalutato, grazie al recente restauro[4].

CONSIDERAZIONI STILISTICHE E TECNICHE

Le rimanenti nove formelle, delle quattordici originarie, sono in terracotta policroma a rilievo e si possono attribuire ai secc. XVII-XVIII; la data del 1703 può costituire un'ipotesi plausibile, in quanto sappiamo[5] che in quell'anno giunse nel convento Tommaso da Cori, che piantò quattordici croci in legno nel piazzale antistante il convento. Tali croci dovettero o rivalutare la presenza delle formelle già ivi presenti, o 'segnarono il posto' per la successiva erezione, presumibilmente a breve distanza di tempo, di tali formelle: pertanto la loro esecuzione deve aggirarsi comunque intorno a tale data, che trova conforto, tra l'altro, non solo negli elementi stilistici, ma anche nel numero stesso delle stazioni, ancora 14 e non 12, come sarà canonizzato da lì a poco da S. Lorenzo da Porto Maurizio, come abbiamo osservato sopra. Riguardo all'esecuzione delle edicole non abbiamo documenti che attestino la loro esecuzione contemporanea, come io ipotizzo, o meno, come invece suggerito dal Silvi[6], che ne ascrive l'erezione (o il restauro?) a padre Francesco da Collodi, morto nel convento stesso, durante una sua temporanea dimora, nel 1863[7]. Anche la data del 1848, e l'iscrizione col

nome di padre Bernardino di Caprarola, si riferisce ad una visita dello stesso e probabilmente alla committenza per un restauro delle formelle, che sono state pesantemente rimaneggiate, nel tempo, e specialmente nell'Ottocento, alterando gravemente l'opera originaria. A tale riguardo sono illuminanti le considerazioni rilevate dalla dott.ssa Costamagna, direttrice dei lavori di restauro, eseguiti dalla Sovrintendenza ai Beni Artitici e Storici di Roma, tra il 1997 e il 1998[8]:

«[...] Le diverse formelle presentano gravi lesioni, con evidenti tracce di spicconatura, causate da numerosi tentativi di furto. In alcune parti l'invetriatura, risulta abrasa o scheggiata; sono inoltre presenti tracce di colature di mastice, stucchi e cemento, usati per conservare le formelle aderenti alle nicchie. Il restauro consisterà nella spicconatura dei vari elementi che costituiscono le singole formelle; nella loro rimessa in opera sopra strutture 'ad hoc' predisposte; nella pulitura, nella reintegrazione delle lacune secondo le indicazioni della direzione dei lavori. A restauro ultimato, le otto (nove)[9] formelle saranno ricollocate in altra sede liturgica più sicura, onde evitare altri furti. A titolo, unicamente di prima ipotesi, si suggerisce la loro ricollocazione nella chiesa di S. Maria del Gonfalone[10]».

Alla luce del restauro effettuato si può ora intraprendere una lettura, anche se difficile per le ampie lacune, sicuramente più serena e obiettiva, per l'eliminazione delle numerosissime manipolazioni accumulatesi nel tempo. Tali manipolazioni sono dovute al fatto che le immagini, che stiamo analizzando, erano oggetto di una fervida venerazione, e questa poteva essere espletata solo se i vari soggetti rappresentati erano integri, per permetterne una lettura piana da parte dei fedeli: pertanto, finchè la venerazione è stata attiva, fino al 1894 – quando il convento fu abbondonato dai Padri francescani , come ci ricorda, in questo stesso saggio, il Vicario – si sono verificate manipolazioni arbitrarie che, pur di integrare le lacune, hanno effettuato delle vere e proprie falsificazioni, a cui è subentrata l'incuria e l'ulteriore fatale degrado, nel momento in cui la devozione si è spenta.

Il complesso rientra nell'ambito di una produzione locale e popolare: ne sono indice il senso di narratività, la descrittività dei particolari – ma con trascuratezza degli schemi compositivi di tipo spaziale e proporzionale – le caratteristiche figurette in movimento, che con grande vivacità rappresentano il fatto da raccontare.

Poichè le formelle sono state tolte dalla loro collocazione originaria, è difficile ricostruire l'ordine in cui erano disposte, anche perchè noi moderni abbiamo un metro di lettura basato su dodici stazioni, mentre le nostre formelle erano quattordici; la mia ipotesi di percorso è la seguente:



FIG. 1: Stazione II "Gesù riceve la Croce sulla spalla"

Già in questa prima formella appaiono i caratteri fondamentali, che troveremo ribaditi nelle altre immagini; la struttura compositiva è organizzata sapientemente, in modo da creare equilibrio e nello stesso tempo da accentuare il senso di drammaticità: a destra un centurione, vestito con una corta tunica, calzari ed una corta spada al fianco, innalza la croce, facendo leva sul braccio trasversale, con grandi forza e veemenza, rese dalla plasticità dei movimenti – la figura è vista da tergo e in una forte torsione, tutta giocata sul tema del contrapposto – e dai panneggi svolazzanti; Cristo, con la sua lunga tunica marrone, che ricorda proprio quella di un francescano, è già sottoposto alla croce fisicamente e, simbolicamente, anche spiritualmente; è collocato nel punto d'incontro dei due bracci, costituendo pertanto il fulcro sia compositivo, sia drammatico della scena; anche il suo corpo è reso con grande plasticità, nell'atto del camminare; infine, a sinistra, un boia, vestito con pantaloni e una camicia leggera (pertanto ogni personaggio è caratterizzato distintamente per la foggia dell'abbigliamento), conclude la scena sorreggendo il braccio longitudinale della croce che, efficacemente, costituisce l'elemento trait-d'union fra i personaggi. I colori presentano ampie lacune,anche se possiamo vedere che sono modulati su tonalità ocra, contrastate dall'azzurro della camicia del boia e del manto del gladiatore. Vi sono spaccature della lastra ed una lacuna nella parte in alto a sinistra, che tuttavia non ne compromette la lettura iconografica.



FIG. 2: Stazione III "Gesù cade sotto la croce" oppure IX "Gesù cade la terza volta"

La formella è ampiamente lacunosa, tanto da comprometterne una lettura iconografica, che possa permetterci di stabilirne la collocazione originaria e quindi la stazione esatta: è rimasta solo una fascia in basso visibile, che rappresenta Cristo accasciato penosamente a terra, in uno spasmo di sofferenza; si intravedono le gambe di un soldato, che lo tira per la corda, che costituisce la cintola della sua tunica: ancora una volta sembra esserci un chiaro riferimento al saio francescano. Tali riferimenti iconografici 'di parte', potrebbero far ipotizzare che il ciclo sia stato eseguito da un artista francescano; d'altronde lo stile semplice, popolare, essenziale, che contraddistingue queste formelle, bene si adatta anche a quelli che sono i principi stessi di tale Ordine.



FIG. 3: Stazione IV "Gesù incontra sua madre"
La scena è intensissima nella resa delle psicologie dei personaggi; negli sguardi della madre e del figlio che si incontrano vi è un'intesa fermissima, che non ha bisogno di parole, e che costituisce il fulcro drammatico di tutta l'immagine; le mani aperte a ventaglio, verso l'alto quella di Cristo e verso il basso quella della Madonna, poste al centro, in uno spazio lasciato vuoto, danno alla struttura compositiva equilibrio e armonia. A sinistra due soldati barbuti guardano attoniti; uno dei due è descritto con dovizia di particolari – nella tunica, nei calzari, nel grande scudo punzonato, la cui curva va a ricongiungersi con la rotondità delle pieghe create dalla tunica di Cristo, mediante il movimento del passo, che va incontro alla madre: pertanto non vi sono cesure drastiche e movimenti veementi in questa scena, proprio per concentrare l'attenzione del riguardante su quell'incontro cruciale di sguardi. La formella presenta delle crepe, che la dividono in quattro riquadri; le pur ampie cadute di colore non impediscono di apprezzare i contrasti fra tonalità blu e ocra, che sono i colori ricorrenti in tutto il ciclo. In basso vi è l'iscrizione, di cui sopra, «P. BERNARDINO DI CAPRAROLA M.O. 1848».





FIG. 4: Stazione VII "Gesù cade la seconda volta"
La formella è in cattivo stato di conservazione ed è di difficile lettura, dovrebbe rappresentare l'episodio in cui il Cireneo aiuta Cristo, caduto sotto la croce. La composizione ha una struttura piramidale: Cristo è accasciato in ginocchio, su di lui sembra inveire, in piedi, un soldato con una frusta, mentre a sinistra, l'uomo pure inginocchiato, vestito di blu, e visto di tergo, dovrebbe essere il Cireneo: la drammaticità è accentuata proprio dallo sfaccettarsi delle tre diverse posizioni dei personaggi. La formella è lacunosa a destra e in alto a sinistra, e presenta vaste cadute di colore.



FIG. 5: Stazione IX "Gesù cade la terza volta" oppure III "Gesù cade sotto la croce"
Anche questa formella presenta ampie lacune – un'ampia superficie in alto a destra e alcune parti a sinistra –. La composizione doveva essere fortemente drammatica e impetuosa, poichè ancora si possono leggere forti contrasti di membra che si contrappongono, formando sezioni triangolari, da Cristo in basso, accasciato appoggiando le braccia parallelamente a terra, e individuando così un triangolo scaleno, per poi continuare con la croce inclinata sopra di lui ed infine nel groviglio di membra che armeggiano presso la croce stessa, che pertanto costituisce il fulcro di tutta la scena.



FIG. 6: Stazione X "Cristo incontra alcune donne"
Anche questa formella è lacunosa, nella parte in alto a sinistra, e presenta una spaccatura al centro, che la taglia in due. Ciò che è ancora chiaramente leggibile, e appezzabile, è la figura della donna in primo piano, che occupa gran parte della composizione, con un vivace puttino in grembo, entrambe resi con forte plasticità.



FIG. 7: Stazione XI "Gesù è inchiodato alla croce"
Benchè della formella sia rimasta soltanto una fascia a destra e in basso, possiamo leggere ancora tutto il senso di drammaticità della scena, giocata su contrasti compositivi, che accentuano la veemenza dei movimenti e la plasticità delle figure. In primo piano, adagiato trasversalmente a terra sulla croce, Cristo ha già una mano inchiodata, mentre un boia inveisce col braccio alzato per inchiodare l'altra mano; intanto un altro carnefice è intento a sistemargli le gambe legandogliele: proprio questo apparente ridurre la crocifissione ad un'operazione logistica, ne accentua il significato altamente drammatico, creando un fortissimo impatto sul fedele.



FIG. 8: Stazione XIII "Gesù è deposto dalla croce"
La lacuna a destra ha decurtato proprio la figura della Madonna, purtroppo, che avrebbe completato questa scena, che è probabilmente la migliore, sul piano stilistico, del ciclo, per la perizia mostrata dall'artista nell'organizzare la composizione in maniera tale da raggiungere l'acme della drammaticità. Il corpo del Cristo è penosamente accasciato a formare una linea zigzagante, che unisce la parte destra, dominata dalla figura maestosa della Madonna, e la parte sinistra, dove si dispongono a ventaglio la Maddalena piangente e piegata sul corpo di Cristo, e Maria di Cleofe in piedi, a chiudere lo spazio, completato sul fondo dalla scala usata durante l'operazione della deposizione. Anche i colori, in questa scena insolitamente vari – il bianco del perizoma di Cristo e dei teli usati per deporlo, il rosso e il blu delle vesti della Madonna, il giallo dorato della veste della Maddalena, il rosso e il verde delle vesti di Maria di Cleofe –, contribuiscono a creare un ritmo appropriato al dramma rappresentato.



FIG. 9: Stazione XIV "Seppellimento di Cristo"
La formella presenta spaccature, che la dividono in quattro parti. La composizione è strutturata in modo'classico': Cristo sta per essere adagiato nel sepolcro e il suo corpo forma un'onda, che dà ritmo a tutta la scena; attorno a lui Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea lo sorreggono, sullo sfondo le donne piangenti e al centro la Madonna, che è rappresentata enfaticamente con le braccia divaricate, quasi a voler contenere tra le sue braccia tutto il dolore del mondo.

---

1) ALBRECHT DURER (Norimberga 1471-1528) eseguì un ciclo di xilografie intitolate la 'Grande Passione' (di cui 7 fogli nel 1498 e quattro nel 1510), a cui seguì nel 1511 il ciclo della 'Piccola Passione', inciso in 36 legni.

2) C. MEZZANA, *Temi antichi e nuovi per le figurazioni del tempio*, in AA.VV., Atti della IV settimana d'arte sacra per il clero, Roma, Città del Vaticano, 5-10 ottobre 1936, pp. 93-94.

3) G. PETTINATI sac. SSP, *S. Leonardo da Porto Maurizio*, in I santi canonizzati del giorno, vol. XI, Udine, Segno, novembre 1991, pp. 303-309.

4) Cfr. F. DE LUCA - E. MOSCETTI, *Restauro delle edicole della Via Crucis del Convento di S. Michele in Montecelio*, Comune di Montecelio - Rotary club di Gudonia Montecelio, Montecelio 1999.

5) A. BERNASCONI, *Notizie storiche di Palombara Sabina*, 1905, p. 41.

6) E. SILVI, *Il convento di S. Francesco in Palombara Sabina*, in *Il Mondo Cattolico*, gennaio-aprile1962, p. 26.

7) Per un commento sulle formelle cfr. M. BUTTAFOCO, *Palombara Sabina. Edicole con scene di Via Crucis*, in *Patrimonio Artistico e Monumentale dei Monti Sabini, Tiburtini, Cornicolani e Prenestini*, Città di Castello 1995, pp. 353-354, la quale data decisamente al XIX secolo la loro esecuzione, sulla base di una valutazione stilistica, probabilmente inficiata dall'allora pessimo stato di conservazione del complesso, ora restituito ad una più serena possibilità di valutazione critica, grazie al recente restauro.

8) Cfr. perizia n. 24 del 15-10-1987, redatto dalla dott.ssa Costamagna, direttore dei lavori; restauratore Prunas Maria Elisabetta; sovrintendente Evelina Borea e poi D. Bernini. La fine dei lavori porta la data del 20-7-1988. L'ottimo restauro effettuato ha permesso il recupero della lettura iconografica, per quanto possibile, delle formelle rimaste, ma soprattutto una lettura stilistica, grazie all'eliminazione di ogni superfetazione. Si riporta qui di seguito la relazione sulle operazioni eseguite e colgo l'occasione per l'agevole accesso ai documenti offertomi dal Soprintendente Claudio Strinati: «Rimozione di pannelli dalle edicole, previa esecuzione delle adeguate controforme. Fissaggio della superficie, pulitura meccanica e a solventi, rimozione delle precedenti ridipinture e stuccature, delle scolature di cementi e dei vecchi collanti. Consolidamento del corpo ceramico altamente degradato, incollaggio delle fratture, integrazione delle parti mancanti e protezione finale, fissaggio su supporti a nido d'ape di alluminio e vetro resina a corpo».

9) Le formelle effettivamente restaurate sono state nove e non otto, evidentemente perchè solo in corso d'opera si è potuta verificare la possibilità di recuperare un ulteriore elemento che in un primo momento non sembrava tale.

10) La collocazione nella chiesa di S. Maria del Gonfalone è poi effettivamente avvenuta dopo il restauro, ed ora le formelle sono ivi visibili.