

La Crocifissione del duomo di Gallese: un dipinto inedito di Domenico De Angelis

La cattedrale¹ di Gallese, dedicata a Santa Maria Assunta, conserva al suo interno pregevoli opere d'arte, legate alle vicende storiche dell'edificio ed ai relativi arredi, mutati nel corso dei secoli.²

La struttura attuale è di stile neoclassico, dato che il duomo fu totalmente ricostruito alla fine del '700.³ La consacrazione, invece, fu effettuata l'8 dicembre 1819, diversi anni dopo il termine ipotizzato: imprevisti problemi finanziari, infatti, non avevano permesso la chiusura dei lavori e la conclusione delle rifiniture.⁴

Tra le opere di completamento, era compresa anche l'opportunità di provvedere gli altari di nuovi quadri, necessari per corredare gli spazi liturgici e coerenti con lo stile dell'epoca.⁵ La misura delle superfici destinate ad accogliere le pale d'altare era considerevole e, pertanto, le opere pittoriche realizzate furono dei veri e propri *telari*.

Questi dipinti si affiancarono, in



alcuni casi, a quelli precedenti, sopravvissuti alla voracità della storia

Domenico De Angelis, *Crocifissione*. Gallese, duomo.

e presenti in cattedrale al momento dell'ultima ricostruzione.⁶

Altre opere d'arte, testimoniate nel duomo e citate nelle fonti storiche, sono oggi scomparse o poste in luoghi diversi.⁷

Tra le tele realizzate per la nuova cattedrale e ancora *in situ*, particolare importanza riveste la *Crocifissione* (Fig. 1), collocata nella Cappella del SS. mo Crocifisso, sopra l'altare omonimo, l'ultimo a sinistra prima della Cappella delle Reliquie.⁸

L'opera fa parte del ciclo pittorico commissionato alla fine del '700 per completare l'apparato figurativo della chiesa citata:⁹ attribuita nel passato a Domenico Corvi,¹⁰ non era però caratterizzata da riscontro documentario.

La presente ricerca, condotta prevalentemente nell'Archivio Storico Comunale di Gallese, ha permesso di assegnare con certezza il dipinto alla produzione migliore di Domenico De Angelis, tra gli artisti

¹ La dignità episcopale della chiesa gallese risale almeno all'826, quando Donato, *Gallensis Episcopus*, fu presente al Concilio Romano di quell'anno (F. UGHELLI, *Italia Sacra sive de Episcopis Italiae*, Venezia, 1722, X, col. 109; L. DUCHESNE, *Le sedi episcopali nell'antico Ducato di Roma*, ASRSP, XV [1892], p. 491). Nello stesso secolo Gallese annovera, tra i pontefici, due concittadini: Marino I (882-884) e Romano I (898). Alcuni storici, ma il loro parere non è supportato da fonti univoche, fanno risalire la presenza del primo vescovo di Gallese ai secoli precedenti [all'anno 465, J. D. MANSI, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio...*, Florentiae, 1762, VII, 967 (*Florentio Galesino*); al VI secolo, F. LANZONI, *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII (an. 604)*, Faenza, 1927, p. 546; all'VIII secolo, G. CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, Venezia, 1847, VI, p. 64]. Agli inizi del XIII secolo la diocesi di Gallese risulta unita a quella di Civita Castellana, legame che permarrà nei secoli, esclusa una breve parentesi di autonomia nella seconda metà del XVI secolo. Il privilegio di conservare il titolo di cattedrale fu, poi, confermato da papa Pio VII il 20 dicembre 1805.

² La precedente cattedrale doveva risalire probabilmente al XIII secolo, da-

zione confermata dalle memorie locali (mss. *Colocci, Nardoni...*), che la definiscono di stile *gotico*, e da alcune immagini parziali, che la riproducono in sintonia con il periodo ipotizzato. Questa struttura aveva sostituito, a sua volta, il duomo originario, da riferirsi almeno al IX secolo, tenendo conto delle notizie relative ai primi vescovi gallese.

³ La cattedrale *gotica* fu demolita nei primi mesi del 1780 e l'edificazione della nuova iniziò il 15 giugno dello stesso anno. Progettista dell'opera fu l'architetto romano Pietro Camporese, con il quale collaborarono i figli Giulio e Giuseppe, mentre capomastro fu Antonio Valenti.

⁴ La consegna ufficiale della costruzione neoclassica è posta all'anno 1796, per una spesa totale di 84 mila scudi, ma le cronache e le fonti archivistiche testimoniano che i lavori perdurarono per molti anni ancora.

⁵ Gli altari laterali erano sei, ai quali si aggiungevano due piccole cappelle in fondo alle navate minori.

⁶ Delle opere pittoriche precedenti è opportuno ricordare la tavola degli inizi del XVI secolo posta nel primo altare di sinistra, raffigurante *L'adorazione dei Magi*, alla quale fa da cornice un affresco della fine del XVIII secolo con i santi *Stefano, Fiamiano e Sebastiano*. Un'altra tempera su tavo-

la degli inizi del XV secolo, raffigurante la *Madonna col Bambino*, è stata spostata per motivi di sicurezza e sostituita da una copia (Cfr. F. SANTARELLI, *La Media Valle del Tevere. Riva destra. Repertorio dei dipinti del Quattrocento e Cinquecento*, Roma, 1999, pp. 116, tav. 75).

⁷ Per valore storico e artistico si distingue il dipinto su tavola riprodotto nella *Madonna con il Bambino, tra angeli e santi*, della seconda metà del secolo XV, conservato nel Museo Diocesano di Orte (Cfr. I. FALDI - L. MORTARI, *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*, Viterbo, 1954, p. 71, tav. 63; I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma, 1970, p. 28; L. MORTARI, *Museo Diocesano di Orte*, Viterbo, 1994, p. 22, tav. 11).

⁸ Il dipinto, realizzato ad olio su tela, è centinato e misura 6,03 m x 2,97 m. Nella stessa cappella, definita anche di *Cristo crocifisso*, sopra il grado dell'altare, è posta una piccola tela raffigurante il *Sacro cuore di Maria*, copia eseguita nel 1899 da Guerrino Guardabassi, di Roma, con una bella cornice dorata di Luigi Cervelli; in basso, a sinistra, è collocata la statua della *Madonna Addolorata*, della metà del '900.

⁹ Nel coro della cattedrale di Gallese è visibile il grande dipinto (678 x 353 cm) raffigurante *L'Assunzione di*

Maria, eseguito da Cristoforo Unterperger tra il 1788 ed il 1790 circa. Gli altri quattro dipinti coevi, posti sul secondo altare a sinistra e nei tre altari della navata destra, raffigurano, nell'ordine, *L'ultima cena*, *San Giovanni Battista*, *La consegna del Rosario* ed *Il martirio di S. Aniceto Papa*. Tali opere, giunte in loco nel 1816, sono state sempre attribuite a Vincenzo Berrettini (Cfr. L. FERRARA GRASSI, *Una nota per Vincenzo Berrettini*, "Studi Romani", XXIV [1976], 3, pp. 382-385; Lilliana BARROERO, *Prospero Mallerini: appunti per un pittore sconosciuto*, "Prospettiva", 33-36, Aprile 1983-Gennaio 1984, pp. 334-339) ed anche notizie d'archivio confermerebbero tale attribuzione (ACG = Archivio Storico del Comune di Gallese, *Consigli 1800-1820*, Lettera del 16 luglio 1816, *Vincenzo Berrettini*). Vincenzo Berrettini aveva eseguito l'ornato della Stanza di Giove e Calliope a Villa Borghese, dove aveva lavorato con Domenico De Angelis, su incarico di Marcantonio IV Borghese. E' probabile, quindi, che i due pittori ricevettero l'incarico per le opere di Gallese in tale contesto romano.

¹⁰ SBAS Roma, Scheda 12/262009, 1993.

La *Crocifissione* del duomo di Gallese



più noti nell'ambito della pittura romana della fine del XVIII secolo.¹¹

L'attribuzione è stata possibile grazie alla consultazione del "carteggio Gargani",¹² un fondo archivistico del Comune di Gallese, da poco sistemato e riferibile alle somme lasciate dal benefattore Teofilo Gargani per mantenere agli studi alcuni giovani gallese. Il beneficio fu, invece, utilizzato per terminare i lavori della nuova cattedrale e, nei documenti relativi, sono indicate le somme prelevate per pagare i lavori.¹³

La pittura fu iniziata con Dome-

nico De Angelis, per l'intera fattura del dipinto in esame, era di 375 scudi, una somma che lascia trasparire la qualità della tavola ed il prestigio del quale già godeva l'autore, al quale fu indicato anche il tema da trattare, con dovizia di particolari.

La pittura fu iniziata nell'estate del 1787 e si presume che la data di consegna non fosse prevista a lungo termine, vista la necessità di dotare gli altari della cattedrale delle opportune raffigurazioni pittoriche.

L'edificazione del duomo, però, come si è già evidenziato, durò più del previsto, tanto che, nel 1791, la struttura risultava ancora in costruzione.¹⁴ Nel 1793, anche il Vescovo Lorenzo De Dominicis, durante la sua terza visita pastorale, non poté accedere alla cattedrale e dovette celebrare la messa solenne nella vicina Chiesa di Sant'Agostino.¹⁵

Il dipinto in esame, di conseguenza, non era stato ancora collocato al suo posto. Domenico De Angelis, tuttavia, aveva rispettato la consegna ricevuta in relazione ai termini ed ai contenuti della raffigurazione, dimostrando impegno ed interesse per il soggetto religioso, trattato raramente nell'età giovanile e affrontato, con maggior fre-

quenza, nel periodo della maturità artistica.¹⁶

La scena è ambientata in Giudea, sul Golgota, all'ora del tramonto, con effetti di bagliori nel buio, coerenti con la narrazione evangelica. L'azione fissata sul dipinto è posta attorno all'ora nona, quando *si stessero le tenebre su tutta la Terra*.¹⁷

Gesù è crocifisso, senza *suppedaneo* e con la corona di spine in testa, vivo, con le braccia poco pendenti, non legate al peso corporeo, e le gambe leggermente flesse. È inchiodato alla croce latina, alla cui sommità compare il cartiglio con la consueta scritta INRI;¹⁸ il torso è nudo, come le braccia e le gambe, con l'unica eccezione del mosso perizoma, trattenuto al bacino da una corda (Fig. 2).

Il volto di Cristo è senza barba, secondo la tradizione ellenistica e le figurazioni di ascendenza orientale; i capelli, castani, lasciano libero il collo, conferendo all'atteggiamento echi della statuaria classica, rintracciabili anche nelle restanti parti del corpo. La resa anatomica è accurata, senza esaltare il crudo realismo della rappresentazione.

Le forme sono altrettanto equilibrate e addolcite dal ritmo lineare misurato, flessuoso. L'enfasi, di

¹¹ Domenico De Angelis era nato a Ponzano Romano il 15 febbraio 1735 (Per questa notizia ed altre precisazioni relative alla vita ed all'opera dell'artista cfr. il testo di A. M. RAMIERI, *Ponzano attraverso i secoli. Storia Arte Natura*, Comune di Ponzano Romano, 2000, ricco di riferimenti documentari e bibliografici). Nel 1750, il De Angelis si trasferisce a Roma, presso il fratello Giuseppe, e frequenta la bottega del pittore Marco Benefial, del quale risulterà uno dei migliori allievi. Si iscrive ai corsi dell'Accademia del Nudo, in Campidoglio, risultando vincitore del primo premio nel 1757. Domenico De Angelis risulta, quindi, ben inserito nell'ambiente artistico romano: nel 1769 sposa Teresa, figlia del paesaggista Paolo Anesi. L'eleganza dei modi e la tecnica raffinata gli procurano importanti incarichi dalla nobiltà romana. Nel 1771, su

ordine del principe Marcantonio Borghese, affresca, a piano terra del Palazzo omonimo, la *Lotta tra Ercole e Apollo per il tripode di Delfi*, con a fianco le due raffigurazioni di *Apollo vincitore del pitone* e di *Ercole e l'Idra*. Eletto nel 1774 accademico di merito dell'Accademia di S. Luca, dona alla stessa istituzione il dipinto della *Maddalena*.

¹² ACG, Cartella Gargani, Specchio spese: *27 giugno 1787. Scudi 50 pagati al sig. Domenico De Angelis pittore, in conto di s. 375, prezzo così concordato di un quadro rappresentante Gesù in croce, con li due ladroni, la Madonna SS.ma, S. Giovanni e Maria a piedi della Croce, turba e soldati, alto palmi 26 largo palmi 13 da farsi a tutte, e singole sue spese, per servizio della nova chiesa collegiata, a tenore dell'obbligazione et ordine,*

¹³ Il compositore gallese Teofilo Gargani, in alcuni documenti ricordato come Gargari, dal 1601 al 1626 fece parte del Collegio dei Cantori Pontifici, come contralto. Nel 1616 furono pubblicate alcune sue musiche, inserite poi nel repertorio della Cappella Pontificia, della quale fu eletto anche *Maestro pro tempore*. Dopo il 1626, anno della sua giubilazione, frequentò assiduamente Gallese, la cui comunità fu da lui nominata erede universale di tutti i suoi beni. Morì a Roma il 27 luglio 1648 e, tra l'altro, lasciò, per disposizione testamentaria, un beneficio sufficiente a mantenere agli studi superiori sei giovani gallese. Fu proprio questo lascito ad essere utilizzato per erigere la nuova cattedrale.

¹⁴ ADCC, Serie G 20, Interno G 41, c.100.

¹⁵ ADCC, Serie G 21, Int. G 42, c.75.

¹⁶ Gli altri dipinti del De Angelis con temi religiosi, allo stato attuale delle ricerche, sono: *La Maddalena*, 1775, Roma, Accademia di S. Luca; *La Madonna del Rosario con S. Domenico e S. Caterina da Siena*, Ponzano Romano, Chiesa di S. Nicola, dopo il 1777; *L'Assunzione della Vergine*, 1785, nella Chiesa di Santa Maria Assunta, a Montalto di Castro, in provincia di Viterbo; *Un miracolo di fra Pacifico da San Severino*, del 1787, dipinto presentato a Papa Pio VI e non ancora identificato.

¹⁷ Matteo 27,45.

¹⁸ Matteo 27,37: *Al di sopra del capo posero scritta la causa della sua condanna: 'Questi è Gesù, il Re dei Giudei'*. L'iscrizione era in latino, in greco ed in ebraico (Luca, 23,38; Giovanni 19,20).

ascendenza manieristica, ed il vigore barocco della svolazzante fascia, conservano tuttavia la bellezza classica ed il rigore formale della tradizione michelangiotesca. E' l'arte neoclassica italiana, in sintesi, capace di legare la bellezza antica, pagana, all'anima cristiana.

A fianco del Cristo sono raffigurati i due ladroni crocifissi, una presenza divenuta pressoché costante nell'iconografia cristiana dopo il X secolo. I loro corpi nudi, coperti dal solo *subligaculum*, sono legati a rozze croci commisse, in una tensione drammatica molto accentuata, capace di rendere maggiore, per contrasto, il senso di serenità che traspare dal volto di Cristo.

La raffigurazione, pertanto, si presenta come strettamente attinente alla narrazione evangelica. Gesù, dopo essere stato flagellato, fu infatti portato sul luogo dell'esecuzione con il *patibulum* sulle spalle. Giunto sulla sommità del monte, fu inchiodato all'asse trasversale della croce e innalzato sulla stessa, dopo che erano stati fissati con un chiodo anche i piedi.¹⁹

Sul corpo di Cristo non compare il segno del colpo di lancia al costato, dato che la vicenda evangelica è fissata nella fase intermedia dell'evento sacrificale, prima che la furia omicida dei carnefici abbia potuto alterare la composta figura del Salvatore e rendere tragico un evento ancora così solenne.

In lontananza, sullo sfondo a sinistra, si intravedono le mura e la città di Gerusalemme.

Ai piedi della croce, in primo piano, si nota la Vergine nell'atto di accasciarsi a terra (Fig. 3), consolata dalla sorella Maria di Cleofa e sorretta da Salòme.²⁰ Il magnifico volto di questa, visto in controtuce e di profilo, ha lo stesso intenso pathos di un'altra opera del De Angelis, la *Maddalena* dell'Accademia di San Luca, che lascia trasparire anticipazioni di chiaro romanticismo.²¹

La Vergine, nell'abbandono del dolore, presenta le braccia in una suggestiva posizione "a tenaglia", quasi ad avvolgere gli astanti nella richiesta di partecipazione alla tragedia in atto. Tale conformazione trova precisi riscontri nell'arte rinascimentale ed arricchisce il classicismo del dipinto di un'ulteriore valenza compositiva.²²

S. Giovanni, a sinistra, in un gesto di notevole effetto scenografico,²³ manifesta il proprio dolore con forte drammaticità, mentre Maria di Magdala, avvinta ai piedi della croce, fissa con intensa rassegnazione il corpo del Cristo.²⁴ La Maddalena abbraccia la croce con un gesto molto teatrale, caratteristica riscontrabile anche nell'atteggiamento del Salvatore, raffigurato con lo sguardo rivolto in alto.²⁵ Sulla destra Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, membro del Sinedrio, concordano le azioni per poter prelevare il corpo di Cristo dopo la morte e, dietro loro, alcuni cavalieri e fanti sembrano contendersi, come narra la tradizione, la tunica del Messia.



Sulla sinistra, dietro l'immagine di San Giovanni, il centurione ed alcuni soldati in uniforme romana sono attoniti, ma pronti a compiere quanto la vicenda evangelica tramanda: la lancia che recano, infatti, lascia presagire la successiva ferita inferta sul costato di Cristo.

I Vangeli testimoniano anche la presenza dei "gran Sacerdoti, gli Scribi e gli Anziani",²⁶ ma il pittore non ha ritenuto utile coinvolgerli nel dramma sacro, avendo privilegiato il momento successivo alle loro frasi di scherno.

Le figure in primo piano appaiono più nette, a differenza di quelle poste immediatamente dietro, che risultano meno definite ed avvolte in un forte chiarore.²⁷ La loro gestualità, pur di notevole efficacia, è sempre trattenuta dalla misura classica e risulta accortamente controllata nelle posizioni dei corpi e nei movimenti delle mani.²⁸

Nel dipinto di Gallese, in sostanza, si ripete la graduazione della scena in più piani paralleli al fondo, schema preferito dal De Angelis e già adoperato in altre opere: figure grandi in primo piano, scene di massa nel piano inter-

¹⁹ Matteo 27, 33-56; Marco 15, 23-41; Luca 23, 33-49; Giovanni 19, 17-34.

²⁰ Maria di Cleofa, sorella della Vergine, era madre di Giacomo il Minore e di Giuseppe, mentre Salòme, moglie di Zebedeo, era madre degli apostoli Giacomo il Maggiore e Giovanni.

²¹ La presenza di spunti romantici nell'inclinazione neoclassica del pittore è stata già proposta da Italo FalDI nel 1974: I. FALDI, *La Galleria: dipinti di figura dal Rinascimento al Neoclassicismo*, in "L'Accademia Nazionale di

S. Luca", Roma, 1974, pp. 79-170.

²² Un atteggiamento della Vergine molto simile è riscontrabile in Rogier van der Weyden, *Deposizione*, 1435 ca., Madrid, Prado. La tragicità del dolore materno trova riferimenti in Raffaello, *Il trasporto di Cristo*, 1507, Roma, Galleria Borghese.

²³ L'immagine di San Giovanni, che si slancia verso la croce con il braccio destro avanti ed il braccio sinistro indietro, è ripresa da quella di Afrodite, dipinta dallo stesso Domenico De Angelis nel *Giudizio di Paride* (Villa

Borghese, 1779-1783).

²⁴ La figura della *Maddalena* era stata già trattata dal pittore nell'immagine omonima, del 1775, opera donata all'Accademia di San Luca. Nel dipinto di Gallese la donna è vista frontalmente, nell'atto di abbracciare la croce e i capelli, sciolti, presentano la stessa vaporosità e consistenza della tela precedentemente ricordata.

²⁵ I due atteggiamenti sono vicini all'accademismo di Guido Reni, essendo entrambi riscontrabili nel suo *Crocifisso dei Cappuccini*, 1616 ca., Bolo-

gna, Pinacoteca Nazionale.

²⁶ Matteo, 27, 41.

²⁷ Lo stesso effetto è visibile nell'affresco con la *Lotta tra Ercole e Apollo*, eseguito da Domenico De Angelis nel 1771, su una volta a piano terra del Palazzo Borghese.

²⁸ L'aspetto scenografico, pur con le dovute e logiche differenze, ricorda quello del colloquio gestuale tra *Galatea e Aci*, dipinto dal De Angelis in uno degli ovali della Sala degli Imperatori a Villa Borghese, tra il 1775 ed il 1776.

medio e sfondo lungo, con montagne e pianure.²⁹

La tela, in sintesi, non esalta tanto la tragicità della Passione, quanto il tema del dolore, espresso dagli astanti, mentre su tutto aleggia la speranza, intuibile dalla posa del Cristo, umano ma con lo sguardo rivolto al Signore, in un atteggiamento di accettazione e fiducia nella Resurrezione.

E', probabilmente, il momento appena precedente la morte, quando Gesù si rivolse a Dio con la tragica invocazione, *Eli, Eli, lemà sabactani?*,³⁰ e con la successiva accettazione del proprio destino.³¹

All'apparenza sembra essere un *Christus triumphans*, ma la certezza della vittoria finale è controllata dalla serenità del volto, in un'accezione tipicamente neoclassica, più vicina al *Christus patiens* della tradizione italiana che non alla tragicità nordica.³² Il corpo non esprime sofferenza e l'espressione del viso appare ieratica, solenne, nell'esaltazione della propria divinità, superiore alla morte.

La composizione dell'opera è accurata e densa di significati: la figura del Cristo occupa quasi per intero la parte superiore del dipinto ed il braccio destro di San Giovanni, che attraversa la croce al centro della tela, rappresenta un forte elemento di cesura, funzionale all'equilibrio della scena. Il Cristo, in effetti, costituisce la "parte divina" della raffigurazione, alla quale fa da

contrappunto, in posizione reclinata e passiva, il corpo del ladrone posto alla sua sinistra. La figura dell'altro crocifisso, infine, rappresenta l'elemento laterale di chiusura dell'opera a sinistra di chi guarda.

Le dominanti cromatiche caratterizzano la tela di decise connotazioni visive e lasciano intuire precisi riferimenti: il prevalere del rosso e dell'oro, infatti, risulta chiaramente allusivo al sacrificio ed alla regalità, proponendosi come elemento chiarificatore della gloria eterna.

Il dipinto di Gallese appare, pertanto, ricco delle valenze che connotano le grandi opere e, in questa veste, si pone come riferimento emblematico dello stile di Domenico De Angelis.

L'artista si manifesta anche in questo lavoro come illustre rappresentante del neoclassicismo romano: la dolcezza del tratto e la sobrietà delle luci rivelano l'influenza dei bolognesi del '600, in genere, ed in particolare dei Carracci, noti al De Angelis attraverso l'opera del maestro Benefial. L'aspetto stilistico, misurato e sereno, pur nella chiara influenza raffaelliana, appare più vicino all'opera di Pompeo Batoni, specialmente nei punti in cui all'eleganza delle forme si unisce una visibile gestualità.

La pennellata sfumata e la leggerezza del tocco, evidenti nella *Crocifissione* di Gallese, si richiamano ai modi del tardo Mengs, a maggiore conferma della vicinanza

del De Angelis alle teorie neoclassiche. Il pittore romano, comunque, non offrì dell'aureo passato una lettura pedissequa, ma si mosse in spazi d'avanguardia, tramite la conoscenza stilistica e tematica degli artisti francesi presenti a Roma, in particolare di David.

Il dipinto in esame, come gli altri della cattedrale gallese, non determinò, tuttavia, l'eco che avrebbe meritato, risultando trascurato dalle fonti ottocentesche e ricordato soltanto dal 1921, quando venne compilato un sommario elenco delle opere presenti in cattedrale.³³

Della tela fu giocoforza interessarsi pochi decenni dopo, quando venne danneggiata dai cannoneggiamenti effettuati su Gallese dall'artiglieria tedesca, durante la Seconda Guerra Mondiale, tra il 9 e l'11 giugno del 1944.³⁴

Don Augusto Zaffarame, arcidiacono del duomo di Gallese, pur esprimendo un giudizio non troppo lusinghiero sulla pregevole opera, relazionò dei danni patiti dalla stessa ed avviò la pratica per farla sottoporre a restauro, azione che si protrasse per un lungo periodo.³⁵

L'intervento di ripristino, pur avendo attenuato la specificità del tratto ed il contrasto cromatico, ha restituito alla fruizione pubblica un'opera che può essere considerata, a ragione, una tra le migliori realizzazioni di Domenico De Angelis.

²⁹ Una simile impostazione si può notare, tra le altre, nelle *Nozze di Dioniso e Arianna*, scena affrescata nella volta del Gabinetto delle Maschere, nel Museo Pio - Clementino (1791-1792).

³⁰ Matteo, 27,46: "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?"

³¹ Luca, 23,46: "E Gesù gridando a gran voce, disse: 'Padre, nelle tue mani rimetto lo spirito mio!'. Detto questo spirò".

³² In merito alla rappresentazione classicistica dei corpi di Cristo e dei due ladroni, c'è da osservare che

Domenico De Angelis aveva conseguito nel 1757 il primo premio nei Corsi dell'Accademia del Nudo istituita in Campidoglio, proponendo uno studio dal vero di un modello maschile (Archivio dell'Accademia di San Luca, vol. 33 bis, f. 4r, disegno B 048, 40.5 x 52.5 cm). Il soggetto faceva riferimento al *Galata morente* del Museo Capitolino, lasciando trasparire l'interesse dell'artista per la scultura classica. Lo stesso ascendente si riscontra nella figura di Ercole, compresa nel già ricordato affresco con la *Lotta tra Ercole e Apollo*.

³³ APG (= Archivio Parrocchiale di Gallese), *Inventario...*, 1921: "Immagine su tela. Crocifissione. Ai piedi della croce la Vergine e le Maddalene. Sec. XVIII".

³⁴ APG, Carte sciolte, *Relazione Zaffarame* (Notizie cattedrale) del 22.10.1944: "Cappella del Crocifisso - Quadro dell'Addolorata parimenti bucarellato da schegge, in minore proporzione". La gravità dei danni è rapportata all'altro dipinto dell'*Ultima cena*, danneggiato in misura maggiore. Durante la stessa azione bellica, consistente nella caduta di

"due bombe di grosso calibro", subirono danni anche l'Altare del SS.mo Rosario, il pulpito, l'organo, il pavimento, i finestroni e 18 banchi della stessa cattedrale. Don Augusto Zaffarame, nella stessa Relazione, definiva la *Crocifissione* "quadro di mediocre pittore".

³⁵ Il 29 ottobre 1952, Luisa Mortari, in una scheda della SBAS, annotava che il dipinto giaceva "arrotolato nei depositi della chiesa" e che "necessitava di restauro".

* Foto: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma e del Lazio.