

ALESSANDRA RODOLFO

Storica dell'arte, ha collaborato con varie università, con il Servizio per la Conservazione del Patrimonio Artistico del Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica Italiana, con la Soprintendenza di Roma e con la Regione Lazio. Dal 2004 lavora presso i Musei Vaticani dove attualmente è curatore del Reparto per l'Arte dei secoli XVII e XVIII e del Reparto Arazzi e Tessuti. Ha al suo attivo la curatela di varie mostre, interventi a convegni, la direzione di diversi restauri e numerose pubblicazioni scientifiche incentrate sulle Collezioni vaticane.

ANDREA MERLOTTI

Storico, lavora alla Reggia di Venaria dal 2001 e dal 2008 vi dirige il Centro studi del Consorzio delle Residenze Reali Sabaude. Collabora regolarmente con diversi centri studi europei sulla civiltà dell'antico regime e dal 2015 è nel comitato scientifico del Centre de recherche du Château de Versailles. Dottore di ricerca in Storia sociale dell'Europa, è autore di numerosi libri e studi sulla storia degli stati sabaudi e delle corti italiane. È stato curatore di diverse mostre, alla Venaria e altrove. Scrive sul "Sole 24 ore" e tiene una rubrica sul "Giornale dell'arte".

ALL'OMBRA DI LEONARDO

ARAZZI E CERIMONIE ALLA CORTE DEI PAPI

Nel 1533 il re di Francia Francesco I donò a papa Clemente VII un arazzo raffigurante l'*Ultima cena* di Leonardo. Un'opera di qualità così alta da far supporre che il suo cartone fosse stato realizzato sotto la supervisione dello stesso Leonardo. Da allora, per secoli i papi utilizzarono l'arazzo per svolgere alla sua ombra alcune delle principali cerimonie religiose, fra cui la Lavanda dei piedi che si teneva ogni anno il Giovedì Santo. In queste occasioni, il pontefice usava anche uno splendido baldacchino, disegnato dagli allievi di Raffaello che avevano lavorato insieme al maestro urbinato nelle Stanze e nelle Logge Vaticane, ambienti tra i più prestigiosi del Palazzo Vaticano. Il volume racconta la storia di queste due magnifiche opere e delle cerimonie che le videro protagoniste.

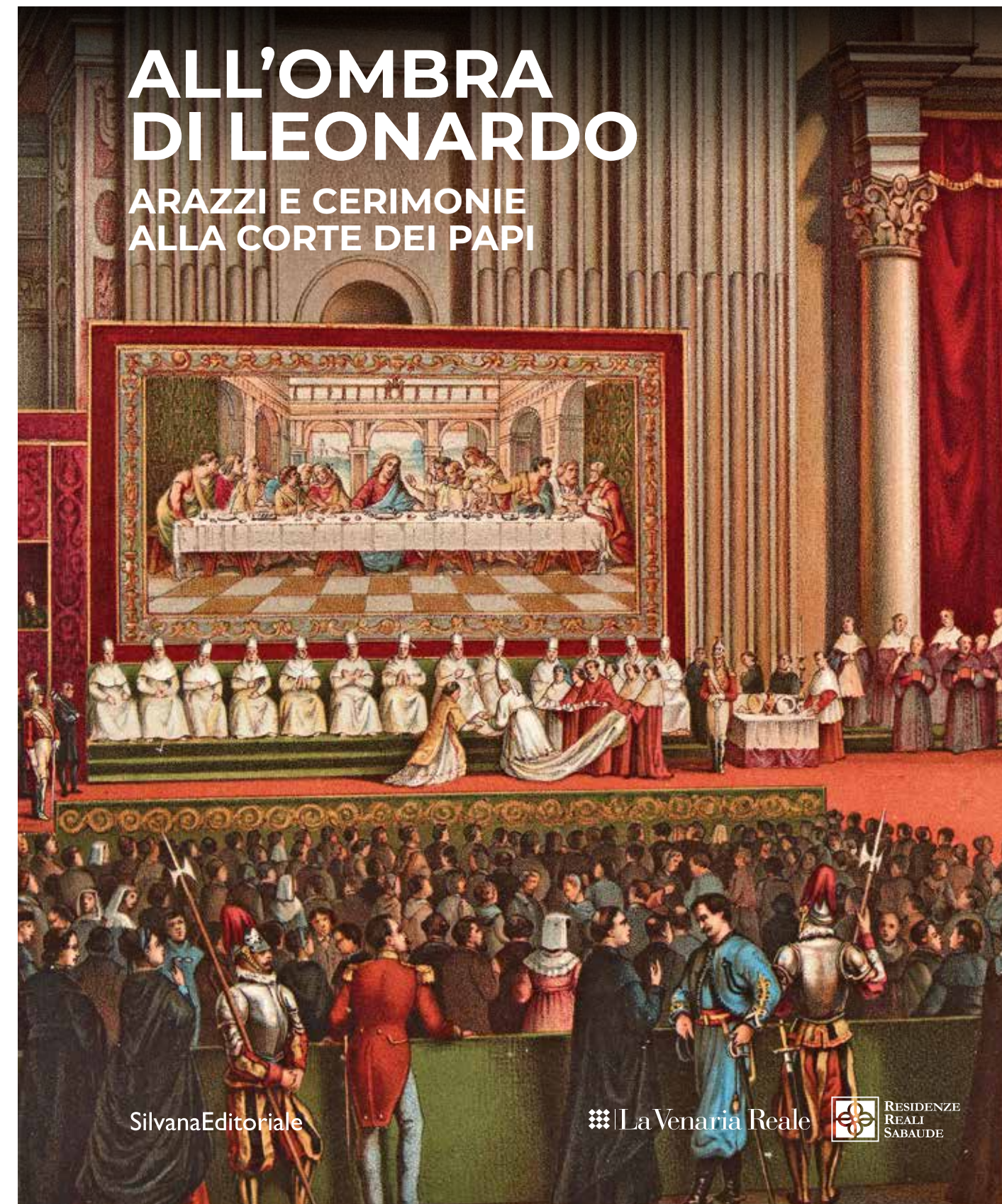


www.lavenaria.it
www.silvanaeditoriale.it



ALL'OMBRA
DI LEONARDO

ARAZZI E CERIMONIE
ALLA CORTE DEI PAPI



ALL'OMBRA DI LEONARDO

ARAZZI E CERIMONIE ALLA CORTE DEI PAPI

SilvanaEditoriale

La Venaria Reale



RESIDENZE
REALI
SABAUDE

ALL'OMBRA DI LEONARDO

**ARAZZI E CERIMONIE
ALLA CORTE DEI PAPI**

a cura di

Alessandra Rodolfo e Andrea Merlotti

ALL'OMBRA DI LEONARDO

ARAZZI E CERIMONIE ALLA CORTE DEI PAPI

Reggia di Venaria, Sale delle Arti
21 marzo - 18 giugno 2023

Organizzazione a cura del Consorzio delle Residenze Reali Sabaude



Con la partecipazione dei Musei Vaticani



A cura di

Alessandra Rodolfo
Andrea Merlotti

Progettazione allestimento integrato
Studio Architettura Lorenzo Greppi

Collaboratori
Francesca De Gaudio, Anna Salvatori

Progettazione grafica
Grafica Museale di Francesca Bellini
delle Stelle & Chiara Ronconi

Realizzazione della mostra

Organizzazione generale
Francesco Bosso, Giulia Zanasì

Organizzazione e logistica
Patrizia Raineri, Lara Macaluso

Comunicazione e stampa
Andrea Scaringella, Matteo Fagiano,
Maria Clementina Falletti,
Carla La Gatta, Stefania Mina,
Chiara Tapperò

Promozione
Renato Balestrino, Silvia Schiappa

Conservazione
Maurizio Reggi, Donatella Zanardo,
Paolo Armand

Servizi educativi
Silvia Varetto, Anna Giuliano

Conversazioni ed eventi culturali
Andrea Merlotti, Clara Gorìa

Relazioni esterne
Tomaso Ricardi di Netro

*Amministrazione, contratti
e contabilità*
Elia Bonanno, Salvatore Buonaiuto,
Germana Romano, Francesca
Cassano, Francesca Costarelli,
Valentina Darida, Verana Naretto,
Desirée Padula, Erika Paggiò,
Federica Pintus

Fruizione e gestione biglietteria
Federica Pulimeno

*Coordinamento sicurezza
e direzione opere edili*
Mariangela Mocchiola, Carlo Riontino

Coordinamento lavori elettrici
Alberto Miele

Gestione impianti
Fabio Soffredini, Davide Gagliardi,
Francesco Martorelli

Realizzazione allestimento
Tosetto Allestimenti, Jesolo (VE)

Illuminazione arazzi
Rimani srl, Torino

Video
Aurora Meccanica, Torino

Trasporti
Apice, Milano

Assicurazioni
MAG JLT

Restauro
Valeria Borgianni, Favria (TO)
Simona Nobili, Marino (RM)

Traduzioni
Studio Melchior, Torino

*Assistenza al montaggio e
monitoraggio delle opere in mostra*
Fondazione Centro per la
Conservazione e il Restauro dei Beni
Culturali "La Venaria Reale"

Servizio di gestione
Cns-Coopculture
AllSystem - Rear Società Cooperativa
RTI Miorelli Service - Rear Società
Cooperativa

Prestatori

Città del Vaticano, Musei Vaticani
Città del Vaticano, Ufficio delle
Celebrazioni Liturgiche del Sommo
Pontefice
Milano, Castello Sforzesco - Civica
Raccolta delle Stampe "Achille
Bertarelli"
Roma, Museo di Roma
Roma, Segretariato Generale della
Presidenza della Repubblica
Torino, Musei Reali - Palazzo Reale
Trento, Museo Diocesano Tridentino

Un particolare ringraziamento a
monsignor Diego Ravelli,
suor Maria Priscilla Laureti,
Barbara Jatta, Roberto Romano,
Sandro Brachetti, Andrea Carignani,
Rosanna Di Pinto,
Chiara Fornaciari di Passano,
Micol Forti, Luigi Giordano,
Marco Maggi, Marta Monopoli,
Chiara Pavan, Filippo Petrignani,
Daniela Valci

Alessia Alberti, Fabio Benedettucci,
Alessandra Berardinetti,
Arabella Cifani, Francesco Colalucci,
Elisa Errico, Sergio Guarino,
Enrica Pagella, Maria Luisa Ricci,
Adriano Sozza, Gian Maria Zaccon

Catalogo

a cura di

Alessandra Rodolfo
Andrea Merlotti

Coordinamento editoriale e redazionale

Donatella Zanardo
Paolo Armand

Autori dei testi

Luca Caravella
Domizio Cattoi
Paolo Cozzo
Federico De Martino
Michela Gianfranceschi
Pietro C. Marani
Andrea Marini di Subiaco
Andrea Merlotti
Chiara Rocciolo
Alessandra Rodolfo
Lorenza Santa
Maria Taboga

Consorzio delle Residenze Reali Sabaude

Presidente
Michele Briamonte

Consiglio di amministrazione

Laura Fornara, Antonella Frontani,
Rita Marchiori, Marta Santolin,
Stefano Trucco

Collegio dei revisori dei conti

Presidente: Giuseppe Mesiano
Stefano Moggi, Fabrizio Morra

Organismo di vigilanza

Presidente: Giovanni Lageard
Luca Asvisio, Alessandra Rossi

Direttore generale

Guido Curto

Staff della direzione

Sviluppo Residenze Reali Sabaude

Renato Balestrino
Andrea Scaringella
Tomaso Ricardi di Netro

Centro Studi e Ricerca

Andrea Merlotti
Clara Gorla
Paolo Armand
Donatella Zanardo

Ufficio Stampa

Andrea Scaringella
Matteo Fagiano
Carla La Gatta

Salute e Sicurezza

Mariangela Mocchiola
Carlo Riontino

Risorse umane

Maurizio Reggi
Luca Naccarato
Chiara Urso

*Area Affari generali,
Amministrazione, Finanza
e Controllo*
Eliana Bonanno

Settore Affari generali, Segreteria, Archivio e Protocollo

Silvia Penna
Alberto Blazina
Paolo Palumbo

Settore Gare e Acquisti

Salvatore Buonaiuto
Francesca Cassano
Francesca Costarelli
Valentina Darida
Erika Paggiore

Settore Budget, Contabilità e Controllo

di gestione
Germana Romano
Verana Naretto
Desirée Padula
Chiara Urso

Settore Fundraising e PNRR

Francesca Cassano

Area Programmazione e Valorizzazione

Francesco Bosso

Settore Fruizione, Eventi e Servizi logistici

Carlo Riontino
Federica Pulimeno
Silvia Penna
Gustavo Barone Lumaga
Enrico Frutaz

Settore Attività commerciali, Promozione e Marketing

Renato Balestrino
Viviana Cariola
Alessandra Del Soldato
Paola Francabandiera
Federica Pintus
Sabrina Repetto
Silvia Schiappa

Settore Organizzazione Mostre

Giulia Zanasi
Francesca Cassano
Patrizia Raineri
Lara Macaluso

Settore Servizi educativi

Silvia Varetto
Anna Giuliano

Settore Comunicazione

Andrea Scaringella

Ufficio Web e Social Media, Media Planning, Buying e Immagine

Matteo Fagiano
Maria Clementina Falletti
Carla La Gatta
Stefania Mina
Chiara Tappero

Area Conservazione e Manutenzione

Maurizio Reggi

Settore Conservazione Beni mobili

Donatella Zanardo
Paolo Armand

Settore Conservazione e Manutenzione architettonica

Diego Bernardi
Mariangela Mocchiola

Settore Conservazione e Manutenzione Giardini

Alessia Bellone
Diego Bernardi
Flavio Barbin
Enrico Balocco
Daniele Grosso
Davide Grosso
Fabio Valla
Giardinieri stagionali

Settore ICT e Gestione Impianti

Davide Gagliardi
Francesco Martorelli
Alberto Miele
Fabio Soffredini

Il Consorzio delle Residenze Reali Sabaude è costituito da



Le Residenze Reali Sabaude sono dichiarate Patrimonio mondiale dell'Umanità dall'UNESCO



I Musei Vaticani hanno accolto con piacere il progetto espositivo “All’ombra di Leonardo. Arazzi e cerimonie alla corte dei papi” poiché esso rappresenta molto bene l’essenza della loro missione: preservare per condividere quel patrimonio di storia, di arte che da secoli i pontefici hanno collezionato in nome della Fede cristiana.

Le due anime dei Musei Vaticani trovano in questo interessante evento il loro compimento. Per la mostra sono state infatti scelte due tra le più antiche e pregiate opere dei Musei Vaticani: degli arazzi, un raffinatissimo prodotto della creatività artistica del XVI secolo, l’*Ultima cena* leonardesca e il *Baldacchino di Clemente VII*. Arazzi restaurati sapientemente dalle mani dei tecnici restauratori vaticani e condivisi con il grande pubblico attraverso l’esposizione nelle sale dei Musei Vaticani ed in iniziative come questa odierna.

La mostra è altresì un bel modo di raccontare al grande pubblico il cerimoniale pontificio, la sua complessità e le valenze liturgiche che per secoli sono state adottate nella Curia romana che utilizzò i due straordinari manufatti nei riti più importanti della cristianità.

La loro storia affonda le sue radici nel lontano XVI secolo, quando giunsero a Roma. Il prezioso arazzo leonardesco dell’*Ultima cena*, replica del famoso *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie, quale importante dono di Francesco I re di Francia a papa Clemente VII e il raffinato *Baldacchino di Clemente VII*, pregiato prodotto tessile realizzato a Bruxelles dal rinomato arazziere Pieter van Aelst già autore dei celebri arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina.

Dal loro arrivo nei Palazzi Vaticani i due splendidi panni furono per secoli utilizzati al servizio del cerimoniale pontificio, contribuendo a diffondere quel linguaggio antico, esternazione tangibile delle Verità della Fede.

Un ricco catalogo ed una bella mostra – voluta proprio nel periodo quaresimale e pasquale ed allestita con passione nella Reggia di Venaria dai due curatori Alessandra Rodolfo e Andrea Merlotti – che permettono di focalizzare l’attenzione su un antichissimo codice di comunicazione, sedimentato nei secoli, che ha fatto scuola nel mondo come mostra l’acquisizione di tali funzioni nelle diverse corti europee.

BARBARA JATTA

direttore dei Musei Vaticani

Da oltre un quindicennio la Reggia di Venaria compie con le sue mostre e con le ricerche del suo Centro studi un viaggio nella storia delle corti e delle reggie europee. Con l’esposizione “All’ombra di Leonardo” essa giunge a Roma, nel cuore di tale storia. Come dimenticare che la stessa parola *palatium* deriva dalla residenza imperiale del colle Palatino? e che quella di Roma per tutto il Medioevo è stata “la” corte? Il modello, insieme a quella dell’Impero, cui tutti guardavano?

Le cerimonie papali sono state per secoli un punto di riferimento per le corti europee. Anche se col tempo l’importanza politica dello Stato Pontificio aveva dovuto cedere il passo a quella degli stati moderni, l’importanza del sommo pontefice come capo della Chiesa non era mai stata messa in discussione. Sono numerosi i viaggiatori – anche protestanti – che vi assistettero durante i soggiorni romani e ne lasciarono impressionate descrizioni nei loro scritti.

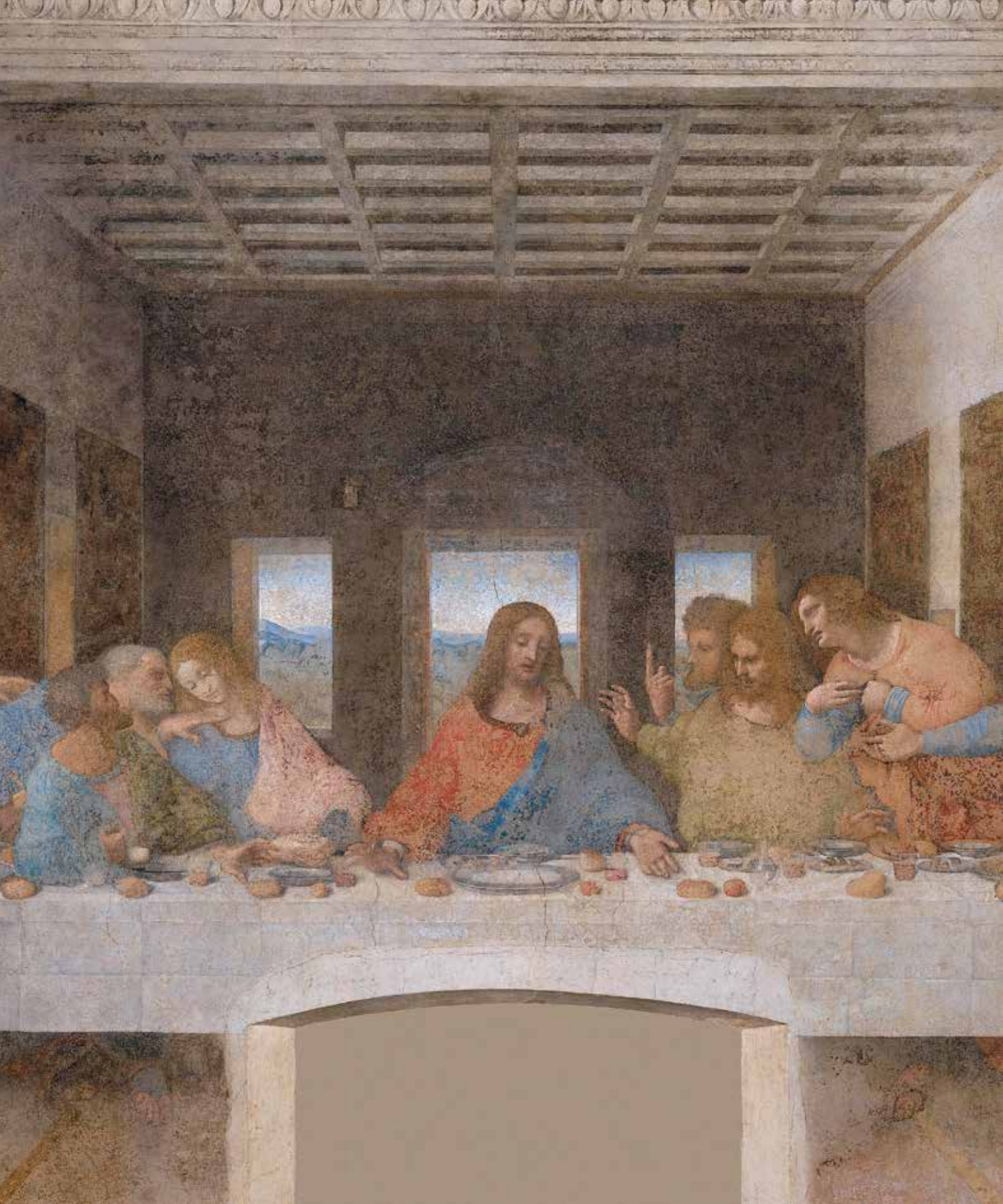
Alla loro stupita meraviglia concorrevano certo gli spazi in cui si svolgevano le cerimonie, ma anche le opere che vi venivano allestite. È questo il caso dello splendido *Baldacchino* disegnato per Clemente VII dagli allievi di Raffaello (1525-1530) e dell’arazzo dell’*Ultima cena* leonardesca (1516-1533), regalato allo stesso pontefice dal re di Francia.

Per realizzare questa mostra la Reggia di Venaria ha potuto contare sull’importante collaborazione dei Musei Vaticani, senza i quali essa semplicemente non sarebbe stata possibile, e sull’ormai decennale collaborazione del Palazzo del Quirinale. Un segno ulteriore di come Venaria sia oggi il libro in cui si racconta la storia di una parte tanto importante del patrimonio storico italiano.

GUIDO CURTO

direttore generale

del Consorzio delle Residenze Reali Sabaude



Sommario

- 10 Introduzione
Alessandra Rodolfo, Andrea Merlotti
- 12 Le cerimonie sacre nella Chiesa di età moderna: fra teologia, liturgia e politica
Paolo Cozzo
- 24 “La Settimana più santa di tutto l’Anno”: ritualità e devozione nel cerimoniale papale
Alessandra Rodolfo
- 48 Le cerimonie del *Mandatum* nelle monarchie europee (XVI-XXI secolo)
Andrea Merlotti
- 68 Un *Cenacolo* per Carlo Felice
Andrea Merlotti
- 70 Orditi e trame preziose: gli arazzi dell’*Ultima cena* e del *Baldacchino di Clemente VII*
Alessandra Rodolfo
- 94 Il “miracoloso” *Cenacolo* di Leonardo
Pietro C. Marani
- 108 “Perché come ho fatto io, facciate anche voi”. Motivi ricorrenti nella scena della Lavanda dei piedi
Michela Gianfranceschi
- 124 La tradizione della medaglia della Lavanda. Un obolo per i poveri divenuto raffinato e ricercato oggetto da collezione
Andrea Marini di Subiaco
- 136 Le medaglie della Lavanda di Pio IX fino alla Breccia di Porta Pia
Andrea Marini di Subiaco
- 138 Le medaglie della Lavanda devozionali
Andrea Marini di Subiaco
- 140 *Feria V in Coena Domini*: tradizione ed evoluzione del cerimoniale papale del Giovedì Santo nelle carte dei *Magistri Caeremoniarum*
Chiara Rocciolo
- 157 **Catalogo delle opere**
- 192 Bibliografia generale

Introduzione

ALESSANDRA RODOLFO, ANDREA MERLOTTI

Nel 1533 il re di Francia Francesco I donò a papa Clemente VII de' Medici, un pregiato arazzo raffigurante l'*Ultima cena* di Leonardo. L'opera era stata realizzata tra il 1516 e il 1533 per Luisa di Savoia e suo figlio Francesco I, grande estimatore di Leonardo al punto da invitarlo presso la sua corte dove l'artista giunse nel 1516 e rimase fino alla morte nel 1519. Oggetto di desiderio, l'*Ultima cena* milanese è trasposta nel panno in un'esatta copia, tanto da far supporre che il cartone sia stato realizzato sotto la supervisione dello stesso Leonardo. A variare, però, è lo sfondo. Non quello metafisico e senza tempo del dipinto murale di Santa Maria delle Grazie, ma l'interno di una corte. Anzi, della corte di Francia, come mostra lo stemma del re. Ed ancora alla Francia rimanda la bordura che intorno all'arazzo dispiega orgogliosamente i simboli dei Valois che si alternano a quelli dei Savoia: salamandre e nodi d'amore.

Nato per la corte di Francia, l'arazzo era destinato a condurre la sua esistenza in quella dei papi. Se in un primo momento, infatti, l'arazzo era stato solo un dono prezioso per suggellare l'alleanza tra Francia e Papato contro l'imperatore Carlo V che nel 1527 aveva messo Roma a ferro e fuoco, in breve esso divenne protagonista di una delle più suggestive cerimonie papali: la Lavanda dei piedi. Ogni anno, durante la Settimana Santa, infatti, l'arazzo era esposto nella maestosa Sala Ducale del Palazzo Vaticano dove alla sua ombra si svolgeva il rito solenne della Lavanda. Proprio sotto l'arazzo, infatti, il pontefice, imitando il gesto fatto da Gesù durante l'Ultima cena, lavava i piedi a tredici poveri (il tredicesimo rappresentava Cristo stesso). All'importante rituale seguiva un banchetto, servito dallo stesso papa.

Anche se le cerimonie dei monarchi non mancavano certo di sfarzo, non

eguagliavano quella dei papi. Alla sua magnificenza contribuiva, infatti, non solo l'arazzo leonardesco, ma anche lo splendido baldacchino papale, disegnato dai talentuosi allievi di Raffaello Perino del Vaga e Giovanni da Udine.

La mostra "All'ombra di Leonardo" vuole raccontare non solo la storia dell'arazzo leonardesco, raffinato prodotto tessile e importante simbolo ma anche l'importanza dei riti, esternazione visibile del sacro, momenti importanti della vita della Chiesa che si propagarono dalla Francia a tutte le altre corti d'Europa. Tutti i monarchi cattolici (e non solo loro), infatti, ripetevano a imitazione del pontefice le stesse cerimonie nelle proprie regge. L'emulazione arrivò a un punto tale che diversi sovrani vollero che nelle sale in cui si teneva la Lavanda fossero posti arazzi o quadri raffiguranti l'Ultima cena. A Torino, Carlo Felice di Savoia volle porre una copia del *Cenacolo* di Leonardo al Palazzo Reale di Torino per avvicinarsi il più possibile a quella cerimonia pontificia che aveva avuto l'onore di vedere a Roma.

Nata da una collaborazione fra Musei Vaticani e Reggia di Venaria, "All'ombra di Leonardo" è quindi un viaggio nella storia del cerimoniale pontificio e delle corti, che restituisce a Roma e al pontefice quel ruolo centrale e primario che ebbero per secoli quale riferimenti imprescindibili per le cerimonie sacre, ma non solo.

Ringraziamo sentitamente il direttore dei Musei Vaticani Barbara Jatta e il direttore del Consorzio delle Residenze Reali Sabaude Guido Curto per la fiducia accordata al progetto e il continuo e costante supporto all'impresa.

Le cerimonie sacre nella Chiesa di età moderna: fra teologia, liturgia e politica

PAOLO COZZO

Tutt'altro che semplice è lo sforzo di individuare le radici semantiche del termine "cerimonia", dal momento che "anche agli antichi latini l'etimo è rimasto sconosciuto"¹. A fine Seicento il vescovo di Bisceglie Pompeo Sarnelli (un erudito pugliese vissuto fra XVII e XVIII secolo²) dedicò alla questione "della etimologia della parola cerimonia" una delle sue quaranta *Lettere ecclesiastiche*³. Dopo aver passato in rassegna diverse ipotesi, illustrandone le ragioni e le insigni *auctoritates* – da Valerio Massimo a Macrobio, da Agostino a Tommaso d'Aquino – sulle quali erano fondate, il dotto ecclesiastico barese giunse alla conclusione che l'origine del termine andasse messa in relazione con Cere (*Cære*), nome dell'antica città etrusca dove i Romani, mandati per "apprendere la disciplina delle cose sagre" vi avrebbero imparato "la disciplina adunque della religione"⁴. In realtà questa ipotesi non riscosse maggior credito rispetto ad altre, che facevano derivare il termine da *cerus* ("come *sanctimonia* da *sanctus*")⁵, o "da *car, ker* il cuore, e da *moneo*, avvertire, far conoscere", o da "*quasi Caereris munia*, oblazioni di Cerere, accompagnate da grandi cerimonie ai covoni, alle biade e al altre primizie della terra che si offerivano a quella Dea"⁶. Non è certo questa la sede per entrare nell'"assai lunga e inconcludente"⁷ questione dell'etimologia del termine cerimonia, anche se quell'annoso dibattito è tutt'altro che superfluo per la ricostruzione del significato storicamente assunto da ciò che nel vocabolario dell'Accademia della Crusca (1623) era definito "culto esteriore intorno alle cose attenenti a religione"⁸. Com'è stato infatti osservato, escludere dal novero delle ipotesi plausibili quella – pure a lungo circolante – che rimanda al verbo *careo* (mancare), comporta anche evitare l'equivoco "di pensare alla cerimonia come alla mancanza di qualcosa" e dunque "come formalismo, superficie e sclerosi, come

Fig. 1.
Bayot, Benoist,
A. de Balayos lith
(V. Marchi inv.), *Fête
Dieu. Procession
du Saint-Sacrement sur
la Place de Saint-Pierre*,
litografia, in H. Fisquet,
Histoire liturgique,
Abel Pilon, Paris 1871,
tav. XI. Milano, Castello
Sforzesco - Civica
Raccolta delle Stampe
"Achille Bertarelli", vol.
BB 188



pura esteriorità denotante una mancanza di profondità, di sostanza interiore e di vita"⁹: la cerimonia rappresenterebbe dunque il tentativo di sostituire la sostanza con la forma, lo sforzo di riempire il vuoto di contenuto con la ridondanza del rito¹⁰. È in questi termini che avevano ragionato, fra gli altri, anche i riformatori del XVI secolo, convinti inoltre che le cerimonie, dando – al pari delle messe e



Fig. 2. Bayot fig, Benoist lith (V. Marchi inv.), *Benediction des rameaux à la Chapelle de la Vierge a Saint Pierre*, litografia, in H. Fisquet, *Histoire liturgique*, Abel Pilon, Paris 1871, tav. I. Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", vol. BB 188

delle feste sacre – “ordine e ritmo ai giorni della settimana e al calendario dell’anno”, avessero fornito alla Chiesa un efficace armamentario attraverso il quale esercitare “un forte controllo sulla vita dei fedeli”¹¹. Se Melantone “dannava sì solennemente le cerimonie della Chiesa romana”¹² e Zwingli, nel considerarle una concessione alla stupidità umana¹³, teorizzava la necessità della loro abolizione¹⁴, le posizioni di Lutero (per il quale le cerimonie erano assimilabili alle opere: “non nelle cerimonie e nei riti ecclesiastici consisteva la giustizia dell’uomo davanti a Dio”¹⁵), di Calvino e degli anglicani in materia risultarono più complesse e sfumate. Di ciò si era accorta anche l’erudizione ottocentesca, secondo la quale se era vero che i protestanti avevano “proscritto quasi tutte le cerimonie” (a partire da quelle legate ai sacramenti), era altrettanto vero che “le tre loro sette principali” avevano assunto posizioni diversificate in merito. Così, mentre i calvinisti “rifiutarono quasi interamente i sacramenti, ritenendo soltanto il battesimo e la cena, spogli però di ogni rito solenne”, e i luterani “ne conservarono un maggior numero, e di più ne avrebbe conservato Lutero se non avesse dovuto cedere al desiderio de’ suoi compagni nella riforma”, gli anglicani “furono i più moderati, e però i calvinisti rinfacciarono loro di sentire ancora alcun che di papismo”¹⁶. Al di là di indispensabili precisazioni e contestualizzazioni, necessarie per cogliere le profonde ragioni di queste sfumature di giudizio e varietà di posizioni nel mondo protestante e riformato¹⁷ – ma non solo in esso: anche Erasmo da Rotter-



Fig. 3. Pralon chromolith (V. Marchi inv.), *Le Pape porté sur la Sédia*, litografia, in H. Fisquet, *Histoire liturgique*, Abel Pilon, Paris 1871, tav. VIII. Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", vol. BB 188

dam venne criticato per aver “posto in derisione i voti religiosi, le cerimonie sacre e similanti riti di Santa Chiesa”¹⁸ – non pare dunque azzardato affermare sin da ora che in esso le cerimonie divennero “oggetto di disprezzo o rimozione” come espressione di “ciò che, essendo inessenziale, si realizza in modo formale, oggettivo, collettivo ed esteriorizzato, il che viene contrapposto a ciò che, ritenuto essenziale, si realizza in modo informale, soggettivo, personale, interiorizzato”¹⁹. Prima di verificare quali furono gli effetti di questa posizione nel processo di rottura della *res publica christiana* prodottosi nel Cinquecento, resta allora da precisare meglio quale significato venne attribuito, nel corso dei secoli, alle cerimonie sacre. Se l’etimologia più accreditata del termine sembra quella che riporta a “cosa fatta” (dal sanscrito *kar* = fare e *môn* = la cosa²⁰) non stupisce che nel tempo si sia consolidata la tendenza a definire le cerimonie come il “complesso di diverse azioni, formalità e maniere d’agire” utili a “rendere una cosa più magnifica e più solenne”²¹. In ambito liturgico la cerimonia risulta perciò “un gesto, un’azione, un movimento o un complesso di essi, istituito dalla competente autorità per accompagnare la preghiera o l’esercizio pubblico del culto divino”²², la cui finalità sarebbe dunque “rendere degno il culto tributato a Dio con lo splendore dei sacri riti e attrarre gli uomini alle cose celesti sollevandone lo spirito, favorendone la pietà”²³. Adottando quest’ottica, la riflessione teologica non ha esitato a ritenere le cerimonie (il cui significato va trovato in “tout ce qui



Fig. 4. Pralon lith (V. Marchi inv.), *Adoration de la croix à la Chapelle Sistine (le Vendredi Saint)*, litografia, in H. Fisquet, *Histoire liturgique*, Abel Pilon, Paris 1871, tav. V. Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", vol. BB 188

a été ajouté au rite essentiel du sacrifice et des sacrements²⁴) “antiche quanto il cristianesimo” (risalendo alcune di esse ai “tempi patriarcali”)²⁵, se è vero che lo stesso Gesù “istituì la cerimonia della sensibile insufflazione”²⁶ e che “dès l’origine, l’Église a institué des cérémonies”²⁷. Secondo la lettura data dalla teologia cattolica, fu infatti la Chiesa a istituire le cerimonie (le quali “vengono da Dio, sia che le abbia istituite egli stesso direttamente, sia che sieno state istituite dagli apostoli, ripieni del suo spirito e della sua autorità, e dai loro successori”²⁸), a promuoverne l’evoluzione nel corso dei secoli, a regolarne le declinazioni locali (diocesane e nazionali), a precisarne forme e contenuti, a interpretarne i significati a seconda delle circostanze. È in questa prospettiva che può essere letta la distinzione fra cerimonie essenziali (che “appartengono alla essenza medesima del sacrificio e dei sacramenti, e per questa ragione non possono essere variate”²⁹) e accessorie (che, riguardando “la decenza, la comodità e la maestà del servizio divino, possono anche cambiarsi dalla Chiesa a seconda dei tempi e della circostanze”³⁰). Essenziali o accessorie, le cerimonie rispondono a precise finalità e rivestono specifiche utilità. Fra quelle individuate da Tommaso d’Aquino (e poi confermate dal Concilio tridentino) vi erano eccitare la devozione e il rispetto dei fedeli verso i sacramenti, istruire i fedeli attraverso segni sensibili, ostacolare la potenza del demonio e rimuovere gli ostacoli all’efficacia dei sacramenti³¹.

Il fatto che il *Doctor angelicus*, al pari di altri insigni teologi, avesse prestato at-



Fig. 5. Pralon chromolith (V. Marchi inv.), *Messe pontificale à Saint Pierre. L’élévation*, litografia, in H. Fisquet, *Histoire liturgique*, Abel Pilon, Paris 1871, tav. VII. Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", vol. BB 188

tenzione alle cerimonie è segno dell’importanza da esse acquisita nel corso dei secoli nella Chiesa. La quale si mostrò consapevole che esse non solo “elevano lo spirito ed il cuore alla contemplazione delle cose spirituali, confortano e nutrono la pietà dei fedeli, ravvivano la loro carità e la fede”, ma soprattutto “li distinguono dagli infedeli e dagli eretici”³². Furono infatti “certi spiriti contaminati dall’eresia e dall’empietà” ad affermare che Dio si compiace solamente dell’“interno loro culto”, mentre la Chiesa insegna che a Dio è caro il culto “esterno eziandio”, che si manifesta in “materiali sostanze” attraverso le quali i fedeli vengono “innalzati alla considerazione delle cose celesti”³³. Le cerimonie erano perciò assimilabili a “una professione di fede, una lezione di morale ed un vincolo di società”: la loro propensione ad unire “a piè degli altari” fedeli di diversa estrazione e condizione, produceva “immensi vantaggi” di cui la Chiesa era fautrice e dispensatrice.

Da qui l’impegno da essa profuso per rivendicare la competenza sulle cerimonie sacre (prime fra tutte quelle rientranti nell’ambito liturgico), sin dal periodo post-niceno (a lungo considerato come un’“epoca aurea”) quando i differenziati usi locali furono assimilati all’interno di grandi “famiglie liturgiche” destinate col tempo ad essere uniformate “secondo un quadro geografico che spesso ricalcava quello politico-ecclesiastico”³⁴. L’emergere della primazia di Roma all’interno dell’orbe cristiano occidentale, oltre a comportare l’affermazione del latino come unica lingua liturgica, agevolò anche l’imposizione della tradizione romana nella

sfera cerimoniale. Essa venne favorita dall'autorità carolingia per motivi e con obiettivi politici, che finirono per coincidere con quelli del papato, volti – specie dopo la riforma gregoriana dell'XI secolo – alla centralizzazione e all'uniformazione anche nella prospettiva di “un controllo più stringente sui comportamenti religiosi e morali dei fedeli”³⁵. Questa tendenza, di cui è testimonianza il secolare sviluppo del *Pontificale romanum*, si consolidò nel corso del medioevo, portando ad una sostanziale egemonia del modello romano che venne ulteriormente esaltata nella prima età moderna. Fu infatti il Concilio di Trento (1545-1563) a riaffermare “nel quadro di un'insistente polemica antiprotestante, tesi e comportamenti attestati nel cattolicesimo occidentale degli ultimi secoli”³⁶. Sulla scia delle decisioni assunte dai padri conciliari, nella curia romana venne istituita una congregazione cardinalizia espressamente dedicata alle questioni del rituale e del cerimoniale (la *Congregatio pro sacris ritibus et caeremoniis*, creata da Sisto V nel 1588³⁷). Parallelamente, la curia lavorò alla revisione del calendario liturgico (modulato sulle festività celebrate a Roma dall'XI secolo) e dei libri liturgici (*Missale*, *Breviarium*, *Martirologium*, *Pontificale*, *Rituale*). Tali interventi, che impegnarono la curia per diversi decenni (la versione definitiva del *Rituale romanum* venne pubblicata da Paolo V nel 1614), furono condotti nella prospettiva della difesa e della esaltazione dei dogmi cattolici, ma anche del complessivo ridimensionamento di “alcuni aspetti non essenziali che potevano dare adito alle critiche protestanti”, e del sistematico rafforzamento del centralismo romano e dell'uniformità del rito latino³⁸. All'omologazione al modello romano sfuggirono solo poche tradizioni (come quelle ambrosiana e mozarabica) dotate di antiche origini, forte radicamento territoriale, consolidato prestigio ecclesiale, mentre furono sopiti sul nascere i tentativi di dare avvio a nuovi rituali ritenuti più adatti a valorizzare le peculiarità locali. Le poche esperienze diocesane sopravvissute al processo di omologazione messo in atto dalla Sede Apostolica dovettero comunque adattarsi al modello romano, alla cui osservanza provvedeva la nuova Congregazione dei Riti, alla quale fu presto affiancata la Congregazione del Cerimoniale³⁹. Essa venne istituita da Sisto V per “invigilare all'esatto adempimento della sagra liturgia”, e più specificamente per “dirigere e decidere” su questioni riguardanti “la formalità, le preminenze fra i cardinali prelati ed altri”, nonché “il cerimoniale appartenente agli ambasciatori e rappresentanti de' sovrani presso la Santa Sede” e le “sagre cerimonie nelle cappelle e funzioni pontificie”⁴⁰. Se dunque la Congregazione del Cerimoniale rispondeva innanzitutto alle esigenze della “città rituale”⁴¹ – quell'Urbe che fra XVI e XVII secolo sommò alla natura di *theatrum mundi* la funzione di “capital of a triumphant and universalist Catholicism”⁴² – per la Chiesa posttridentina, alle prese con le sfide lanciatele dal mondo moderno, si fece sempre più pressante il bisogno di regolare e discipli-

Fig. 6. Benoist, Duruy, A. de Balayos lith (V. Marchi inv.), *Jour de l'Ascension. Chapelle Papale à Saint-Jean de Latran*, litografia, in H. Fisquet, *Histoire liturgique*, Abel Pilon, Paris 1871, tav. X. Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, vol. BB 188



nare anche al di fuori della “patria comune di tutto il popolo cristiano”⁴³ la sfera cerimoniale. Com'era stato ribadito a Trento, erano da ritenere “superstiziosi” (e dunque da “sopprimere”), tutti “gli usi e le cerimonie che si praticano di autorità privata senza essere appoggiate a qualche legge di Dio e della Chiesa”. Questa cautela – motivata anche dalla necessità di sottrarre argomenti polemici ai protestanti – non deve stupire considerando che le cerimonie “possono fungere da produttori di senso, canalizzatori e sublimatori nei momenti di crisi, di cambiamento o di passaggio”⁴⁴. Momenti rappresentati, innanzitutto, dalla Riforma, che la Chiesa romana aveva cercato di contrastare adottando una strategia passante anche attraverso l'esaltazione di quegli elementi (dal culto della Vergine e dei santi alla venerazione delle loro immagini e reliquie, dalla frequente pratica sacramentale alla funzione mediatrice del clero) sui quali si erano concentrati gli strali dei riformatori. In questa prospettiva, le cerimonie sacre, al pari dei riti liturgico-sacramentali e dei riti della pietà e della religiosità “popolare” (rosari, novene, processioni, pellegrinaggi ecc.)⁴⁵ divennero marcatori di appartenenza al cattolicesimo e, conseguentemente, di implicita estraneità (quando non di aperto contrasto) al protestantesimo. La questione assunse particolare rilevanza nella “società dei principi” di età moderna. Qui, dopo la frantumazione della *res publica christiana*, la permanenza nell'orizzonte della Chiesa romana o l'adesione alle confessioni riformate era frutto di una scelta, motivata dalla coscienza

za religiosa e dal calcolo politico, che si esprimeva anche nel mantenimento o nell'abbandono, nella prosecuzione o nel ripudio di quelle cerimonie sacre di cui le corti erano col tempo divenute scenario privilegiato.

Si pensi, per fare solo un esempio significativo anche in relazione all'abbondanza di testimonianze iconografiche, alla cerimonia della Lavanda dei piedi, praticata il Giovedì Santo nelle corti europee, a partire da quella pontificia. Al *Mandatum* (nome derivante dall'*incipit* della prima antifona che accompagnava il rituale) la Chiesa attribuisce ancora oggi "duplice valenza: imitativa di quello che Gesù fece nel Cenacolo lavando i piedi agli apostoli ed espressiva del dono di sé significato da questo gesto servile"⁴⁶. In passato alla cerimonia (nota anche come *pedilavium*, *pediluvium*, lavapedio o lavabo) veniva dato ampio risalto nelle corti anche nella prospettiva di celebrare l'umiltà del sovrano – si trattava infatti del "service le plus vil", come aveva ricordato il teologo e vescovo Jacques Bénigne Bossuet, precettore del Delfino di Francia⁴⁷ – attraverso un gesto penitenziale dalle forti suggestioni cristomimetiche. Non stupisce dunque trovare testimonianza di questa pratica da Versailles a Vienna⁴⁸, da Madrid⁴⁹ a Torino⁵⁰ e in pressoché tutte le corti dell'Europa cattolica. In ambito sabauda, ad esempio, la lavanda del Giovedì Santo è attestata sin dal XIV secolo⁵¹. Oltre a lavare i piedi a tredici poveri precedentemente selezionati dall'elemosiniere, il sovrano e la sua famiglia – spesso a piedi nudi e a capo scoperto, come nel caso di Emanuele Filiberto nel 1572 – servivano loro con ogni riverenza il pasto e li congedavano dal palazzo con offerte in cibo e denaro⁵². Questa cerimonia, sia pur con alcune varianti – nel secondo Seicento, ai tempi della reggenza di Maria Giovanna Battista, il cibo dato ai poveri non era consumato sul posto ma consegnato loro in una borsa insieme all'elemosina⁵³ – rimase in vigore nella corte di Savoia fino alla metà del XIX secolo (fu infatti abolita nel 1849 da Vittorio Emanuele II⁵⁴, il cui padre, Carlo Alberto, l'aveva invece sempre praticata con molto riguardo⁵⁵), mentre nella corte viennese la cerimonia del *Fusswaschung* nel *Gründonnerstag* sopravvisse sino al primo Novecento, accompagnando il crepuscolo dell'impero asburgico⁵⁶. Della cerimonia del *Mandatum* si interessò ripetutamente anche l'erudizione ecclesiastica, specialmente in merito al numero di persone alle quali doveva essere impartito il *pedilavium*. Dal momento che alla consuetudine di lavare i piedi a dodici soggetti (che nella maggior parte delle corti erano poveri, ma potevano anche essere – come nella corte francese – fanciulli, oppure – come in quella papale – chierici e religiosi), giustificata dal richiamo memoriale al numero degli apostoli di Gesù, si affiancò – per poi divenire predominante⁵⁷ – quella che beneficiava del lavabo tredici persone, non mancarono dubbi e interrogativi su questa mutazione. Non rimase insomma isolata la voce di quel principe danese che, trovandosi nel 1709 in visita a Firenze e assistendo ai preparativi della cerimonia

della Lavanda del Giovedì Santo nella cattedrale, domandava "cur tredicim?"⁵⁸. A quella domanda aveva cercato di dare risposta Giovanni Battista Frescobaldi (cappellano del granduca Cosimo III e priore di San Lorenzo), componendo in quello stesso anno un apposito trattato la cui fortuna è testimoniata dalle diverse edizioni che vennero pubblicate negli anni successivi⁵⁹. La ragione addotta da Frescobaldi (ossia che il tredicesimo soggetto "rappresentasse il padrone della casa ove si fece la cena", al quale Gesù avrebbe pure lavato i piedi⁶⁰) venne però contestata dal teologo domenicano Francesco Orlandi⁶¹ e da Pompeo Sarnelli. L'erudito pugliese della questione si era già occupato in una delle *Lettere ecclesiastiche*, fornendo una diversa spiegazione: il tredicesimo soggetto rappresentava "il mistero della Maddalena, che lavò ed unse i piedi del Salvatore"⁶². La memoria di questo rito era stata mantenuta *ab antiquo* dai canonici delle cattedrali, che lavavano perciò "in persona della Chiesa" i piedi a tredici poveri rappresentanti i dodici apostoli e Gesù. Questa pratica si andò col tempo sovrapponendo alla tradizionale lavanda "che faceva il vescovo a' piedi de' canonici, esprimendo ciocché fece Cristo a' suoi discepoli". L'esito di tale sovrapposizione fu l'accorpamento dei due rituali, motivato dalla convinzione che "una lavanda stessa amendue esprimesse, con fare che il vescovo medesimo lavasse i piedi a tredici: al primo rappresentando la Chiesa che, come Maddalena, unge i piedi a Christo; agli altri dodici esprimendo lo stesso Christo lavante i piedi a' discepoli"⁶³. Sarnelli tornò sul tema nel 1711 (forse stimolato dalla vivacità del dibattito animato dalla coeva pubblicazione dei trattati di Frescobaldi e di Orlandi), dedicando alla "Sacra lavanda de' piedi di tredici poveri che si celebra nel Giovedì Santo" un'intera opera⁶⁴. In essa, oltre ad ampliare la tesi già illustrata nelle *Lettere ecclesiastiche* un quarto di secolo prima, Sarnelli ne citava anche altre per spiegare la presenza dei tredici: da quella che ricordava l'apostolo Mattia, chiamato a sostituire Giuda Iscariota, a quella che richiamava san Paolo per il suo fondamentale ruolo apostolico, a quella che evocava la prodigiosa apparizione di un angelo, unitosi ai dodici poveri ai quali Gregorio Magno era solito offrire un pio banchetto. Al di là della fortuna di questo dibattito erudito (al quale partecipò anche Prospero Lambertini, che nel 1740, poco prima di ascendere al soglio pontificio come Benedetto XIV, vi dedicò alcune pagine del suo trattato sulle feste⁶⁵), resta il fatto che la cerimonia del lavapedio si impose nelle corti europee come uno di quei "marcatori" di identità cattolica a cui prima si è fatto cenno. In questi termini può essere letta la decisione di Sigismondo III Vasa (principe cattolico che sul finire del XVI secolo regnò, per una manciata di anni, congiuntamente sui troni di Svezia e Polonia) di celebrare nel Giovedì Santo del 1594 la Lavanda dei piedi a dodici poveri nella corte di Stoccolma⁶⁶. Un altro sovrano svedese (il luterano Gustavo III) fu invece testimone della cerimonia

del *pedilavium* e degli altri riti della Settimana Santa nel 1784, quando visitò Roma in incognito. Da quell'esperienza nel cuore della cattolicità il sovrano scandinavo trasse forti impressioni, le quali lo avrebbero indotto alla riflessione che “i protestanti aveano il torto nel criticare la pompa delle suddette sacre funzioni, poiché essendo la religione necessaria ai popoli era ben fatto di circondarla con tutto ciò che può renderla agli occhi umani rispettabile ed augusta”⁶⁷. Si tratta di una conclusione assai diversa da quella a cui era giunto Lutero dopo il suo viaggio a Roma, nel quale ebbe modo di percorrere in prima persona “le vie della salvezza nella prassi devozionale” del suo tempo⁶⁸. Ciò conferma, come già osservato, che il mondo protestante non si mostrò monolitico nel rifiuto delle cerimonie sacre. Lo si può ulteriormente notare, restando sul tema del lavapedio nelle corti, guardando alla realtà inglese, dove anche dopo lo scisma da Roma e l’instaurazione della Chiesa d’Inghilterra, il *Royal Maundy* rimase un appuntamento di forte rilevanza religiosa e politica⁶⁹, al punto da sopravvivere – sia pur attraverso sostanziali modifiche, specialmente dopo l’avvento della casa d’Orange nel 1689⁷⁰ – fino ai nostri giorni⁷¹. L’impressione è che, al di là delle chiusure e dei rifiuti imposti dall’appartenenza confessionale dopo la rottura della *res publica christiana*, al di là delle prese di distanza dal “ritualismo” alimentate da quel “desiderio di razionalizzazione volto a spogliare ciò che è sostanziale da ciò che è accidentale o sentimentale”⁷², le cerimonie sacre abbiano continuato ad esercitare il loro ascendente in spazi ampi e tempi lunghi. Al di là di critiche e censure, al netto di riflessioni e di riconfigurazioni susseguitesi nel corso dei secoli, non pare essere mai svanita la suggestione che vedeva “le cerimonie della Chiesa” come “geroglifici de’ secreti del Cielo”⁷³, capaci perciò di svelare ogni “discorso”, anche il più complesso e misterioso, “per renderlo più vivo, animato ed espressivo”⁷⁴.

1 Battaglia 1962, p. 1000.

2 Sulla cui figura si veda Leone 2017.

3 Sarnelli 1696, pp. 5-9.

4 Ivi, p. 8.

5 *Nuova enciclopedia popolare italiana* 1865, p. 824.

6 Moroni 1841-1861, XL, p. 89.

7 Richard, Giraud 1843, p. 333.

8 *Vocabolario degli Accademici della Crusca* 1623, p. 170.

9 Rivière 1998, p. 11.

10 È opportuno ricordare che i termini rito e cerimonia, spesso usati nel linguaggio comune

come sinonimi, definiscono differenti realtà. “Nei testi liturgici ‘rito’ designa l’ordinamento complessivo della liturgia, mentre “cerimonia” indica la prassi delle azioni liturgiche” (Lewis 1997, pp. 464-473, in part. p. 464). Tale distinzione era risultata evidente anche alla Congregazione dei Riti, “essendo [la cerimonia] la sostanza ossia la cosa, e [il rito] il modo di praticarla” (Saporiti 1766, p. 25).

11 Coggi 2004, p. 23.

12 Bergier 1840, p. 295.

13 Kunzler 2003, p. 63.

14 Ronchi 2005, p. 68.

15 Prospero 2017, p. 125.

16 *Nuova enciclopedia popolare italiana* 1865, pp. 825-826.

17 Una lettura comparativa è proposta in Zachman 2006, pp. 204-206.

18 È il passo di un giudizio su Erasmo del cardinale Francesco Albizzi citato in Caravale 2022, p. 75.

19 Nicolotti 2022, p. 19.

20 Rivière 1998, p. 11.

21 Moroni 1841-1861, XL, p. 89.

22 Dante 1949.

23 *Ibidem*.

24 Compaing 1923, coll. 2140.

25 *Nuova enciclopedia popolare italiana* 1865, p. 825.

26 Moroni 1841-1861, XL, p. 90.

27 Compaing 1923, col. 2140.

28 Valli 1858, p. 16.

29 *Ibidem*.

30 Ivi, pp. 16-17.

31 Dal Sasso, Coggi 1989, p. 175.

32 Moroni 1841-1861, XL, p. 91.

33 Morozzo 1827, p. 8.

34 Nicolotti 2015, pp. 401-402.

35 Paiano 2005, p. 745.

36 Ivi, p. 752.

37 Pattenden 2019, p. 48.

38 Paiano 2005, p. 753.

39 Gotor 2004, p. 35.

40 Moroni 1841-1861, XVI, p. 168.

41 Visceglia 2002.

42 Schraven 2019, p. 247.

43 L’espressione, tratta da una bolla pontificia del 1565 (cit. in Formica 2019, p. 74), è stata evocata anche da Vauchez, Giardina 2000 (p. 100) secondo i quali il mito che “rappresentava Roma come patria comune degli europei fu senza dubbio il più efficace e duraturo”.

44 Nicolotti 2022, p. 18.

45 Maggiani 1984, p. 1228.

46 *In missa in cena Domini* 2022.

47 Bossuet 1730, pp. 345-346.

48 Duindam 2004, pp. 194-198.

49 Hortal Muñoz 2022, pp. 223-224.

50 Merlotti 2021, p. 84.

51 Gentile 2008, p. 246.

52 Cozzo 2006, pp. 224, 269, 281.

53 Cozzo 2013, p. 153.

54 Merlotti 2015, p. 157.

55 Gentile 2013, pp. 134-135.

56 Hamann 1990, pp. 65-66.

57 Nella corte sabauda, ad esempio, la presenza di tredici poveri diventa prevalente sul finire del XIV secolo (Gentile 2008, p. 246). Assai più fluida appare la situazione nelle corti francese ed imperiale, dove ancora nel XVII secolo si assiste a frequenti fluttuazioni fra dodici e tredici (Duindam 2004, p. 194, nota 48).

58 Ringrazio A. Merlotti per la segnalazione di questo episodio, di cui fu protagonista il re di Danimarca Federico IV.

59 Frescobaldi 1709. Nell’edizione del 1710, a p. 2 viene esplicitamente menzionata la “interrogatio longe lateque sparsa” del re di Danimarca che avrebbe indotto l’autore a scrivere il trattato.

60 Moroni 1841-1861, VIII, p. 298.

61 Orlandi 1710.

62 Sarnelli 1686, p. 100.

63 *Ibidem*.

64 Sarnelli 1711.

65 Lambertini 1740, pp. 152-155.

66 Duindam 2016, p. 263.

67 Beccatini 1841, p. 114.

68 Rehberg 2019.

69 Wright 1990.

70 Il calvinista Guglielmo III d’Orange fu l’ultimo sovrano inglese a praticare in prima persona il *pedilavium* (Barclay 2013, p. 254).

71 Nel 2022 il *Royal Maundy Service* è stato celebrato nella cappella di San Giorgio del castello di Windsor dal principe di Galles, Carlo, in rappresentanza della regina Elisabetta II. Nel corso della cerimonia il principe ereditario ha distribuito novantasei monete (numero coincidente con gli anni della sovrana) a novantasei uomini e novantasei donne “in recognition of their contribution to community and to the Church” (*Royal Maundy* 2022).

72 Nicolotti 2022, p. 19.

73 È un passo tratto da un’opera di Giovanni Pietro de’ Crescenzi Romani citato da Visceglia 2002, p. 122.

74 Moroni 1841-1861, XI, p. 91.

“La Settimana più santa di tutto l’Anno”: ritualità e devozione nel cerimoniale papale

ALESSANDRA RODOLFO

Le cerimonie della Settimana Santa a Roma, “la Settimana più santa di tutto l’Anno”¹, ebbero sempre una forte attrazione sul popolo romano e sui visitatori stranieri che giungevano nell’Urbe per partecipare con commozione e curiosità ai suggestivi riti che si svolgevano in quel tempo. “In ogni età sono concorsi da tutte le parti del Mondo i Forestieri ad osservare questi augusti, e venerandi riti; e massime negli ultimi era venuto in moda di passare a tale oggetto la Settimana Santa in questa Città”². Consacrata alla memoria della passione, morte e risurrezione di Cristo, “periodo in cui si celebrano i più grandi misteri di nostra s. Religione”, la Settimana Santa, per la sua essenza e importanza”, ricorda il Sarnelli

fu paragonata con quella nella quale fu creato il mondo, ma però [sic] maggiore di quella, perché maggiori furono le opere fatte dal figliuolo di Dio a pro dell’uomo. Allora creò il cielo e la terra, ora fa creazioni di cielo e di terra maggiori. Nella 1ª settimana creò un mondo terreno, in questa crea un mondo celeste [...]. Nella 1ª creò gli uomini terreni, nella 2ª li fece celesti. [...] Nella 1ª li collocò nella terra, acciocché calcassero erbe e fiori e praticassero animali, in questa 2ª li sollevò in alto, perché calcassero le stelle, e praticassero co’ i serafini e cogli spiriti celesti.³

È il momento per la Chiesa di abbandonarsi al pianto, alla mortificazione e alla tristezza, che subito, però, nel Sabato Santo dimentica e tralascia per intonare solennemente l’inno angelico *Gloria in excelsis Deo*.

A Roma, là dove risiede il supremo capo della Chiesa, dove è la Sede Apostolica, i riti erano magnifici e solenni tanto che fedeli da tutto il mondo accorrevano

per vedere e partecipare alle funzioni di quei giorni “celebrate con gravità e raccoglimento ecclesiastico, di cui debbono penetrarsi gli assistenti e gli spettatori, acciò entrino nello spirito della Chiesa, per ricavarne frutto importante alla salute delle loro anime”⁴. Cerimonie e funzioni che con i loro commoventi rituali si scolpivano nel cuore e nella mente elevando gli spiriti anche dei più restii.

Il conte d’Espinchal, profugo dell’aristocrazia francese, giunto a Roma dopo la presa della Bastiglia, racconta affascinato la benedizione del pontefice dalla Loggia delle Benedizioni nel Giovedì Santo:

Una delle più auguste e solenni cerimonie che io abbia mai viste, la gran piazza di San Pietro e l’ampia e lunga strada che vi immette di fronte sono gremite di popolo: un’innunerevole quantità di vetture è ammassata in dense file a destra e sinistra della piazza: in fondo ad essa stanno schierate le magnifiche cavallerie pontificie. E di gente sono coperte e affollate le terrazze del maestoso colonnato che il genio del Bernini ha eretto superbo e magnifico intorno alla piazza. Lo spettacolo ha una grandiosità indicibile, meravigliosa. La folla è immensa e da essa si leva un mormorio grande e rumoroso che si acquieta quando giunge il papa ad impartire la benedizione proclamata ad alta voce e seguita da tuoni del cannone di Castel S. Angelo, altri cannoni dalle vicine colline e tutte le campane della città suonano a festa. Veramente tutto ciò costituisce un insieme che è il più imponente, il più magnifico, il più religioso che si possa mai vedere.⁵

Nei primi dell’Ottocento Stendhal, venuto a Roma per ammirare le bellezze della Città Eterna, rimane colpito dalla Settimana Santa e scrive a un amico:



Fig. 1.
Sala Ducale, Palazzo
Apostolico Vaticano,
Città del Vaticano

Le cerimonie della S.S. furono magnifiche. Non si ricorda di avere visto a Roma una simile folla. Molti forestieri sono obbligati ad andare a dormire ad Albano. A Roma una piccola e modesta cameretta viene pagata un luigio d'oro al giorno. In quanto al pranzo è un problema difficile da risolvere. Le osterie sono ingombrate fino alle dieci del mattino in modo che la porta vi è ostruita.⁶

Una gran folla di persone riempiva chiese e basiliche, fortunati coloro che riuscivano ad ottenere i biglietti per assistere alle cerimonie da un posto riservato. Charles Dickens nel 1845 racconta che una signora straniera, la quale era riuscita a occupare un buon posto, fu dapprima inutilmente punta con uno spillone per farla muovere e poi, poiché le impediva la vista, afferrata da una robusta matrona e tolta di peso dal posto che occupava⁷.

Se molte sono le testimonianze letterarie che narrano il fascino degli eventi, solo rari dipinti e qualche incisione, forse memorie di viaggio, testimoni del tempo e della storia della Chiesa, raccontano per immagini quello che riportano fonti e documenti. Pochissimi sono, d'altronde, i dipinti che raffigurano gli interni del Palazzo Vaticano quasi ci fosse una sorta di "divieto" a rappresentare ciò che accadeva entro le mura dell'edificio.

La città diventava una sorta di palcoscenico in cui costruire, comunicare e mostrare tramite riti e cerimonie l'autorità spirituale e il primato del pontefice sull'orbe cattolico. Rigidi e specifici cerimoniali⁸, regolati da ferree norme, avevano come teatro Roma e le sue chiese ma soprattutto la basilica di San Pietro e il Palazzo Apostolico Vaticano, luoghi privilegiati dalla presenza del sommo pontefice che, in quanto capo visibile della Chiesa, "ben a ragione doveva egli medesimo celebrare, ed assistere con ogni maestà, circondato dal più venerabile consesso di tutti gli ordini della ecclesiastica gerarchia, quanto la Chiesa in questo tempo fa per il suo divino sposo e Signore"⁹.

Ambienti decorati e opere d'arte, reali o effimere, concorrevano a impreziosire e sottolineare la solennità e il significato dei sacri eventi, come nel caso della suggestiva cerimonia della Lavanda dei piedi che avveniva il Giovedì Santo nella splendida Sala Ducale, all'ombra del prezioso arazzo raffigurante il Cenacolo leonardesco (fig. 1).

Il Giovedì Santo o *Feria V in Coena Domini*, giorno in cui si rinnova la memoria dell'Ultima cena del Signore nella quale fu istituito il sacramento dell'Eucarestia, prevedeva funzioni e riti che si svolgevano nel corso della giornata nel nucleo più antico del palazzo fra la Cappella Sistina, la Cappella Paolina, la Sala Regia e la Sala Ducale, luoghi di rappresentanza e preghiera tra i più prestigiosi del palazzo¹⁰.

"Questa giornata", scriveva nel 1867 Lodovico Celler nel giornale il "Giro del



Fig. 2.
Manifattura Medicea,
Paliotto di Clemente VIII, 1592-1593, arazzo,
102 x 375 cm. Città
del Vaticano, Musei
Vaticani, Sala degli
Indirizzi di Pio IX,
inv. 62780

mondo”, “è così piena di cose, ne ho vedute tante, che sono costretto a procedere per paragrafi per non ismarrirmi e non dimenticare nulla della serie di cerimonie che mi sfilarono sotto gli occhi”¹¹.

Anticamente a inizio giornata si celebravano tre messe, quella per la Riconciliazione dei Penitenti, che nel Mercoledì delle ceneri erano stati espulsi dalla Chiesa, quella per la benedizione degli olii santi, e una terza a ricordo dell’istituzione dell’Eucarestia. Con il tempo si passò ad un’unica messa in cui vennero a confluire le diverse funzioni. Officiata in genere dal cardinale decano del Sacro Collegio, prevedeva la copertura della croce dell’altare con un velo bianco e l’utilizzo come paliotto d’altare del prezioso arazzo in seta e filati metallici, dall’evidente valenza eucaristica, raffigurante *Cristo morto sostenuto da due angeli*, la *Discesa al Limbo* e l’*Apparizione di Cristo a Maria* (fig. 2). Al paliotto erano associati i vari paramenti sacri, tra cui il magnifico piviale, parte di una stessa *parure* donata da Cosimo de’ Medici a papa Clemente VIII Aldobrandini, tessuta nella manifattura medicea nel 1595 sotto la direzione di Guasparri Papini su cartoni di Alessandro Allori¹².

Terminata la messa che si svolgeva nella Cappella Sistina, una processione composta di cardinali disposti a due a due con candele e mitre in mano, accompagnava, attraversando la grandiosa Sala Regia, il Santissimo Sacramento sito sotto un baldacchino, nell’altro sacello papale, la Cappella Paolina (fig. 3), luogo nel quale, fino al Seicento, avveniva l’elezione del pontefice e dove Michelangelo tra il 1542 e il 1550 aveva realizzato per papa Paolo III la sua ultima fatica pittorica¹³.

Ruggieri descrive la solenne cerimonia svoltasi durante l’Anno Santo del 1650 quando il sepolcro della Paolina “fu uno dei più superbi e vaghi che mai si sia veduto”¹⁴.

La Sala Regia era decorata da quadri, intorno alla sala vi erano collocate su piedistalli molte statue tocche d’argento che tenevano in mano grandi ceri accesi, sul cornicione ardevano “infiniti” lumi. Un finto colonnato terminava

Fig. 3.
Ph Benoist lith
(V. Marchi inv.),
Procession du Saint Sacrement de la Chapelle Pauline à la Chapelle Sixtine (le Jeudi Saint), litografia,
in H. Fisquet, *Histoire liturgique*, Abel Pilon,
Paris 1871, tav. II.
Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”,
vol. BB 188



presso la porta della cappella dove vi era un bel portico finto d’argento con molti lumi accesi, nel cui vano pendeva un triregno papale circondato da nuvole.

“Il Santissimo Sepolcro nella Paolina non poteva essere né più maestoso né più proporzionato alla qualità del luogo, né più corrispondente alla grandezza e magnificenza di un Papa”¹⁵. La famosa Macchina delle Quarantore¹⁶, straordinario e maestoso apparato effimero, occupava parte della cappella con una fastosa decorazione.

Fingeva un lungo sfondato di ricche, e ben ordinate colonne tocche tutte d’oro, e d’argento strillante d’ordine dorico, con la sua volta della medesima materia, che dall’infinità di lumi, che nascondeva, riceveva un’anima così chiara, e risplendente, che pareva di stare anzi in un luogo illuminato dal Sole, in una cappella chiusa del tutto dall’aure del giorno.¹⁷

Alle due pareti del sacello c’erano poi altri due finti colonnati dorati e argentati adornati di lumi e grossi ceri. Tutta la cappella era “tempestate di lumi” e ornata di molte sculture con ceri in mano e “arrichita di diversi ricchissimi, e ingegnosi arabeschi finti d’oro, e d’argento, di segno del Padre Gio. Maria da Bi-

tonto Agostiniano celebre architetto e ingegnere”¹⁸. Secondo il padre gesuita Giovan Battista Memmi, “il non men celebre che virtuoso Cavalier Bernino fu il primo, che a lumi ciechi e coperti, ergesse questo sacro teatro [delle Quarantore], indi a sua imitazione proseguì di poi con leggiadria, e vaghezza di nobilissimi disegni Pietro da Cortona”¹⁹, notizia confermata da un *Avviso di Roma* del 1628 che ricorda, in occasione delle Quarantore in Paolina, un bellissimo apparato rappresentante la gloria del Paradiso “risplendentissimo senza vedersi alcuno lume poiché vi stavano raccolte dietro alle nuvole più di 2 mila lampade accese inventione del Cavalier Bernino”²⁰. Rimane un ricordo di questa effimera costruzione barocchissima²¹, esposta non solo il Giovedì Santo ma anche durante l’Avvento, nella bella acquaforte di Francesco Piranesi (fig. 4) che ne testimonia l’aspetto nel 1838, quando, benché grandiosa, appare più dimessa rispetto all’apparato seicentesco descritto da Ruggieri.

Quindi da una porta contigua alla cap-

pella il pontefice, in sedia gestatoria con flabelli, passava nella Loggia delle Benedizioni, apparsa di damaschi e coperta da una grande tenda, da dove impartiva la solenne triplice benedizione che concedeva l’indulgenza plenaria agli astanti.

Fino al pontificato di Clemente XIV il rito prevedeva, inoltre, la pubblicazione della bolla *In Coena Domini* – documento promulgato da papa Gregorio XIII nel 1583 e successivamente confermato da altri papi – con la quale il pontefice fulminava la scomunica per vari delitti tra cui quello di eresia. Ad essa seguiva il lancio di una candela di cera gialla verso la piazza affollata di fedeli.

Terminata la benedizione iniziava la preparazione alla cerimonia della Lavanda dei piedi che anticamente si svolgeva nella Sala Ducale del Palazzo Vaticano, per passare in seguito, a causa del grande concorso di popolo, ad aver



Fig. 4. Francesco Piranesi su disegno di Louis-Jean Desprez, *Il Santo Padre in adorazione del Santissimo Sacramento nella Cappella Paolina del Palazzo Vaticano*, 1838, acquaforte, 763 x 504 mm. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-CL2422_19783

luogo nel transetto destro della basilica di San Pietro presso l’altare dei Santi Processo e Martiniano.

L’antico e ampio ambiente, così chiamato perché in esso si teneva pubblico concistoro per il solenne ricevimento di principi e duchi che nel cerimoniale romano si chiamano di maggior potenza²², è ubicato nel cuore del Palazzo Vaticano, vicino alla Sala Regia e alla Cappella Sistina, nel nucleo più antico dell’edificio. Costituito in origine da due sale (*secunda e tertia*) unite insieme per volere di papa Alessandro VII su progetto di Bernini – che ideò un grandioso drappo sostenuto da putti eseguito in stucco da Antonio Raggi nel 1656-1657, magnifico espediente teatrale atto a mascherare l’asimmetria dei due corpi – dispiega sulle pareti e nelle volte una fitta decorazione palinsesto di varie epoche. In questo straordinario luogo per anni i pontefici hanno ripetuto con devozione il gesto – narrato nel Vangelo di Giovanni – che Gesù compì nel cenacolo lavando i piedi agli apostoli. La ripetizione di un atto così umile, che intendeva spronare la comunità al servizio dei bisognosi, aveva una valenza non solo imitativa ma anche “espressiva del dono di sé significato da questo gesto servile. Non a caso [il rito] era chiamato *Mandatum*, dall’*incipit* della prima antifona che l’accompagnava: ‘Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem, sicut dilexi vos, dicit Dominus’ (Gv 13,14)”²³. Fonti e documenti raccontano con dovizia di particolari il cerimoniale previsto per la Lavanda che il pontefice faceva a tredici sacerdoti²⁴ scelti secondo appositi criteri.

La cerimonia, diffusa nei monasteri ma anche tra i sovrani²⁵, aveva in realtà una forte valenza politica in quanto simbolo di lavaggio interiore e spirituale gestito dal pontefice, ma anche perché i sacerdoti erano nominati dagli ambasciatori delle principali potenze europee e dai funzionari della corte pontificia di grado più elevato.

Erano, infatti, gli ambasciatori dell’Impero, della Francia, della Spagna, del Portogallo, di Venezia, il cardinale protettore di Polonia, il cardinale di Stato, il cardinale camerlengo, monsignor maggiordomo e il capitano degli Svizzeri – il corpo di guardia del pontefice – a selezionare ognuno un candidato mentre gli altri tre venivano nominati dal cardinale prefetto di Propaganda Fide, essendone uno sempre di nazione armena. Si trattava in genere di ecclesiastici in situazioni di povertà. In questo giorno – ricorda un anonimo cerimoniere settecentesco²⁶ – non si parlava che di poveri, i quali arrivavano il mercoledì mattina nella chiesa di Santa Marta dove venivano lavati dallo “stufarolo” e istruiti dal rettore della Chiesa sulla funzione alla quale avrebbero partecipato. Il giorno successivo ritornavano nello stesso luogo dove venivano abbigliati con l’abito di panno bianco, consistente in calzoncini con calzettoni, veste lunga, cappuccio, berretta, fascia da cingersi, e scarpe (fig. 5). Dopo avere assistito

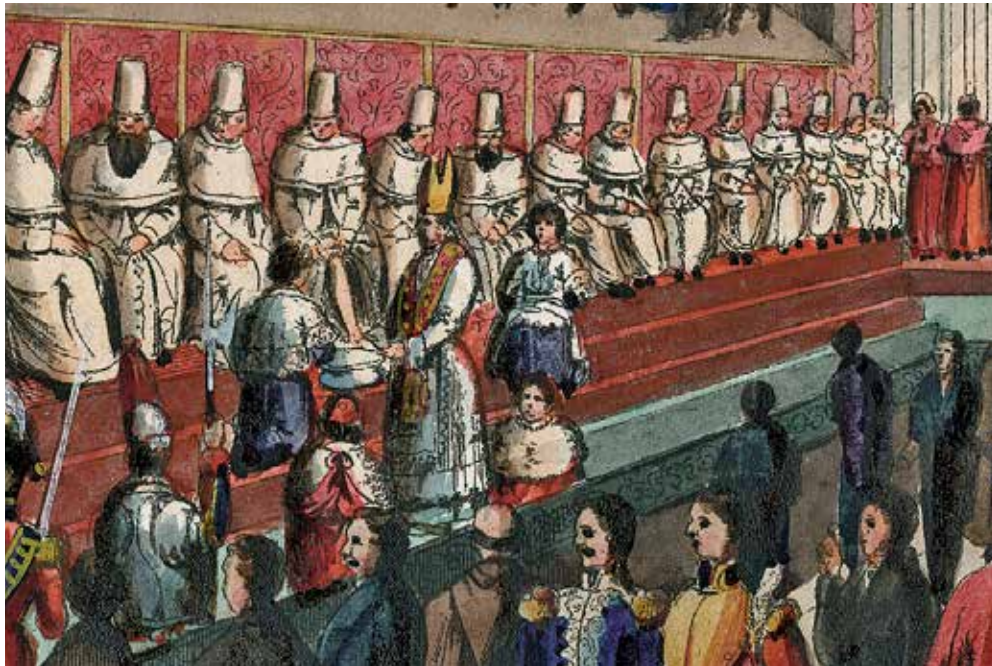


Fig. 5. Pietro de Carolis (tratto da), *Il Sommo Pontefice facendo la Lavanda agli Apostoli nel Giovedì Santo*, particolare, seconda metà del XIX secolo, litografia a colori, 220 × 268 mm. Roma, collezione privata

alla messa ed essersi comunicati veniva loro offerta una piccola refezione – un mostacciolo, una scatola di cotognata, una ciambella papalina e un poco di confettura e canditi con una foglietta di vino – affinché rompessero il digiuno dato che erano “morti di fame” e non “languiscano, e stando digiuni tanto tempo, non siano sorpresi da qualche deliquio o capogiro di testa e succeda nella funzione qualche inconveniente”²⁷. Mentre il papa impartiva la benedizione i tredici sacerdoti venivano condotti nella Sala Ducale, dove prendevano posto, “il più degno” di quelli più vicino al trono papale.

Nel frattempo il pontefice, terminata la benedizione, si recava nella Sala dei Paramenti, adiacente alla Ducale, dove deponeva sul letto paramentale (**fig. 6**) ossia il letto cerimoniale utilizzato per adagiarvi i paramenti sacri in occasione della vestizione del pontefice²⁸, gli abiti bianchi, il formale e la mitra dorata per assumere stola e manto paonazzo, formale di perle e mitra argentata, quindi si recava nella Sala Ducale preparata per il rito della Lavanda.

Ricorda Moroni l'*aula tertia* della Sala Ducale²⁹ addobbata con damaschi rossi trinati di oro. Sul fondo si ergeva il trono del papa sotto il maestoso baldacchino di Clemente VII (cat. 2) mentre la parete era decorata dal “superbissimo” arazzo dell'*Ultima cena* (cat. 1), fedele copia del *Cenacolo* leonardesco di Santa Maria delle Grazie, bordato da una cornice di velluto cremisi. Al disotto dell'arazzo un palco munito di gradini era montato per accogliere i tredici ecclesiastici ai quali il pontefice avrebbe lavato i piedi. Di fronte veniva eretto un

Fig. 6. Manifattura di Pieter van Aelst (Bruxelles), *Cielo del letto dei paramenti di Leone X con Dio Padre e i simboli degli Evangelisti*, 1521 circa, arazzo, 425 × 347 cm. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE 26806



secondo palco a due piani per sovrani, dame e “distinti signori” che alla cerimonia volevano partecipare. Un folto pubblico assisteva all'evento tanto che, racconta ancora l'anonimo cerimoniere settecentesco

la gran calca della gente, non dà luogo alli Parafrenieri, che portano [il pontefice] sulle spalle in sedia gestatoria affrettino il passo, et li sig[no]ri card[ina]lli che prece-

dono il Papa con tutta l'assistenza della Guardia vestita di ferro, a gran fatica, posso arrivare al loro luogo già di sopra detto. Li Poveri vescovi, e Prelati p[er] andare alli loro posti giù p[er] li gradini del soglio, e in piano, se patiscono di male di milza con spinte, et urti certamente guariscono prima di arravarvi quest'anno un povero Vescovo Armeno, nella gran calca vi lasciò mezza barba.³⁰

Il consiglio a chi volesse assistere alla cerimonia era di munirsi di biglietti. Alle signore venivano un tempo distribuiti dal maggiordomo del papa, nel suo ufficio o nel Palazzo Vaticano, ma “convien cercarli per mezzo del proprio ambasciatore o di qualche nota persona, la quale si faccia mallevatrice di chi li richiede”.³¹

Generalmente ai sovrani e ai personaggi eminenti era riservato un coretto di fronte ai tredici sacerdoti, simbolicamente chiamati “apostoli”, alle principesse e alle dame anche un ambiente posto al di sopra della parete dell'arazzo che si apriva con alcune finestre munite di gelosie – oggi murate ma ancora visibili in alcuni dipinti settecenteschi illustranti la cerimonia come quelli del Museo Diocesano Tridentino di Villa Lagarina (cat. 5a) e del Museo di Roma (cat. 6a) – che si affacciavano sulla sala da cui potevano assistere, non viste, alla cerimonia. Il posto assegnato rifletteva l'importanza e il credito dello spettatore.

Una volta giunto in Ducale il pontefice si spogliava del piviale e indossava un grembiale di 5 palmi di tela battista arricciata, ornato con 18 palmi di merletto, che gli veniva legato alla cintola dal cardinale diacono assistente, quindi saliva sul palco degli apostoli, isolato dal pubblico tramite uno steccato, per cominciare la lavanda.

Su banchi elevati, ricoperti di arazzi, si sedevano i tredici apostoli, vestiti di lana fina bianca, con “berrettone a guisa di cappuccio”, che scendeva sul collo e sulle spalle, con il piede destro nudo. Il papa procedeva alla lavanda con l'acqua versata da un bacile di argento dorato da uno scudiere, continuava asciugando con la salvietta e baciando il piede del sacerdote. Su un vassoio erano posti tredici asciugatoi e tredici mazzetti di fiori freschi che venivano consegnati ai tredici sacerdoti unitamente a una borsa in velluto contenente una medaglia d'oro e una d'argento³² raffiguranti da un verso la Lavanda dei piedi di Cristo e dall'altra l'effigie del regnante pontefice. La cerimonia era allietata da alcune antifone relative al racconto evangelico, un coro di musicisti cantava tre stanze dell'inno *Congregavit nos in unum Christi amor*, intercalate dal verso originale del canto gregoriano *Ubi caritas est vera*, a sottolineare il clima di fraternità e amore che conteneva e diffondeva il pio atto.

Tutto veniva predisposto e organizzato secondo un perfetto cerimoniale che

Fig. 7.
Sala Clementina,
Appartamento papale
di rappresentanza,
Palazzo Apostolico
Vaticano, Città del
Vaticano



prevedeva perfino lo scolo dell'acqua utilizzata per l'abluzione che veniva gettata in un canale di latta che terminava in una conca di rame, entrambi nascosti sotto l'arazzo dell'*Ultima cena*³³.

Terminata la Lavanda il papa ritornava al soglio pontificale, sotto il baldacchino decorato dal dossale di Clemente VII affiancato da altri due arazzi più piccoli che insieme coprivano tutta la parete. Per terra era posto un grandissimo tappeto mentre le due porte ai fianchi del baldacchino erano tamponate da portiere di damasco cremisi trinate d'oro. Il pontefice si lavava le mani con l'acqua portatagli in ginocchio dal principe assistente al soglio, o dal più degno laico, con le spalle ricoperte di velo e, dopo avere recitato il Padre Nostro e le preghiere prescritte, ritornava alla Sala dei Paramenti.

La Sala Ducale veniva adornata degli arazzi, dei damaschi e dei tappeti il giorno precedente dalla Floreria³⁴ e custodita con tale prezioso apparato da tre o quattro guardie svizzere che facevano la guardia tutta la notte. Non appena terminata la cerimonia la Floreria provvedeva a smontare gli addobbi per riportarli nel Guardaroba papale.

Contrariamente al racconto evangelico che narra l'Ultima cena a cui segue la Lavanda dei piedi, il rito prevedeva lo svolgimento della Lavanda prima dei successivi pranzi offerti ai tredici apostoli e ai cardinali.

Anche il banchetto era uno spettacolo da ammirare. Nell'Ottocento, quando



Fig. 8. Benoist lith, Bayot fig (V. Marchi inv.), *Cène des treize apôtres (le Jeudi Saint)*, litografia, in H. Fisquet, *Histoire liturgique*, Abel Pilon, Paris 1871, tav. IV. Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", vol. BB 188

ormai per il grosso afflusso di pubblico la Lavanda si faceva in San Pietro – come illustrato dal disegno acquerellato di Vincenzo Marchi (cat. 9) e da alcune litografie ottocentesche (cat. 11a) – così scriveva Celler:

La Cena e la Lavanda dei piedi si fanno a mezz'ora di intervallo, ma la distanza da percorrere è grande, e la folla impedisce assolutamente di trasferirsi con discreta prestezza da un punto all'altro. Io non credo che un viaggiatore possa vedere insieme colla Cena anche la Lavanda dei piedi, se pure non fa parte, per un titolo qualunque del corteggio pontificio.³⁵

Il banchetto offerto dal pontefice ai tredici sacerdoti si faceva anticamente – come ricorda il Sestini nel 1634³⁶ – nella Sala di Costantino, una delle stanze dell'appartamento dipinto da Raffaello e bottega per Giulio II e Leone X, oggi noto come Stanze di Raffaello. In seguito il convito fu spostato nella Sala del Concistoro Segreto dell'Appartamento Pontificio nel Palazzo di Sisto V, successivamente nella sala dello stesso appartamento dal bel soffitto dorato dell'epoca di Clemente VIII, infine, per la gran folla di spettatori che solevano assistervi, nella ampia Sala Clementina (fig. 7) nel medesimo appartamento³⁷.

La mensa per i tredici apostoli veniva servita dal pontefice in persona. La sala



Fig. 9. Pierre Paul Sevin, *Banchetto con trionfi del Giovedì Santo*, 1668, penna e inchiostro acquerellato, 245 x 330 mm. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH THC 3609

era allestita per l'occasione con una tavola isolata da uno steccato ed elevata per essere vista dal gran concorso di pubblico. Giunto il momento del pasto, in memoria dell'Ultima cena, il papa, in veste di lana bianca munito di zinale con merletto, serviva gli ospiti dando loro da bere e una o più vivande che gli erano porte da vari prelati in ginocchio. Quindi lasciava la stanza impartendo la benedizione. Durante il pasto un predicatore apostolico sermoneggiava.

La tavola era decorata da trionfi appositamente realizzati, vere e proprie sculture in zucchero, raffiguranti personaggi o momenti collegati alla cerimonia realizzati da intagliatori e ricoperte di zucchero che poteva essere bianco, colorato o dorato (fig. 8). Appositi libretti venivano stampati a spiegazione delle iconografie dei trionfi. Tra i più famosi nel Settecento quelli del sacerdote Antinoro Bernardini, "parroco di San Nicola in carcere che da molti anni di ordine di S.S. ha saputo con pubblico applauso disporre misteriosamente di Pasqua e di Natale li Misterj delle Mense che si fanno nel Pal. Apost."³⁸.

Al pari di vere e proprie opere d'arte, i trionfi venivano ideati e disegnati anche da artisti noti, realizzate da intagliatori e orefici. Tre disegni conservati presso il Museo Nazionale di Stoccolma di mano del pittore francese Pierre Paul Sevin, che fu a Roma tra il 1666 e il 1671, raffigurano i banchetti arrangiati in quegli anni (1667-1669) in occasione del Giovedì Santo. Direttamente collegabile al



Fig. 10. Sala del Concistoro (Gallerione), Appartamento papale di rappresentanza, Palazzo Apostolico Vaticano, Città del Vaticano

pontefice Clemente IX Rospigliosi è il disegno che raffigura al centro della tavola il trionfo con lo stemma papale sostenuto da due angeli e coronato dai simboli delle chiavi e la tiara (fig. 9). Davanti allo stemma la raffigurazione dell'Ultima cena era contornata da altri trionfi illustranti vari episodi evangelici inerenti la Passione di Cristo mentre nell'angolo a sinistra compariva proprio la Lavanda dei piedi fatta da Cristo a Pietro. Ai due lati altre sculture in zucchero decorative bordavano e arricchivano la tavola. Nel 1824 un conto intestato a Lorenzo Marcucci intagliatore³⁹ rivela alcuni soggetti eseguiti per la Tavola degli Apostoli di quell'anno: un trionfo grande (di 1 m circa di altezza per 50 cm di larghezza) raffigurante l'episodio del Figliol Prodigo composto da tre figure e alberi con base dorata, altri trionfi con due figure raffiguranti la Fortezza e la Prudenza innestate su conchiglie e alberi "di pastinaggio finto" e basi dorate e ancora tredici trionfetti più piccoli – da donare terminato il pranzo ai commensali – rappresentanti vasi con alberi muniti di rami, foglie e fiori Il compenso fu di 80 scudi compreso il trasporto dalla bottega e il montaggio sulla tavola. Altri mandati di pagamento ci informano sul rifornimento di cibarie per la stessa tavola⁴⁰. Compagno spigole, cefali, palombi, tarantello per crostini, uova fresche, gamberi, ranocchie per fare il brodo, tartufi, pagnottelle, carciofi, anguille carpionate, mandorle, mele per la marmellata, alici e capperi, radici di cicoria, confetti di vari tipi – di cannella, di mandorle e di anice – mo-

Fig. 11. Anonimo italiano, *Banchetto dei cardinali del Giovedì Santo*, particolare, 1716 circa, olio su tela, 121 x 171 cm. Villa Lagarina, Museo Diocesano Tridentino, inv. 8583



staccioli, frutta candita, pinoccate, pistacchi, spezie, frutta e verdura diverse, cioccolata. Tutto ciò che avanzava dalla mensa veniva dato, insieme all'abito e ai doni delle medaglie e dei fiori, ai tredici sacerdoti.

Nel 1839, nel 1840 e nel 1841, il regnante Pontefice, per appagare le vive brame degli innumerevoli forestieri, desiderosi di vedere questo convito, lo fece imbandire nell'atrio superiore della basilica, nello stesso ripiano della loggia delle benedizioni, addobbato con damaschi rossi con trine e frange d'oro, e con parecchi palchi eretti pei sovrani, per le dame, e pei distinti signori.⁴¹

Parallelamente al convito degli apostoli si svolgeva nell'appartamento pontificio, nella grande sala detta Gallerione (fig. 10), un altro e più magnifico banchetto, organizzato a spese della Camera Apostolica, per i cardinali e il principe assistente al soglio (fig. 11) che aveva l'onore di essere accolto alla stessa tavola ma in una sedia più bassa⁴². Per imbandire la credenza che veniva preparata nella stanza contigua gli alti prelati portavano gli argenti della loro stessa credenza. Tali argenti venivano messi in bella mostra in una delle sale dette "dei Foconi" in cui sulla volta, all'interno di una lussureggiante decorazione in stucco, papa Gregorio XIII, verso la fine del Cinquecento, fece sintomaticamente raffigurare dieci episodi della vita di san Gregorio,



Fig. 12. Bottega di Lorenzo Sabatini, *Mensa di san Gregorio Magno*, affresco. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala dei Foconi

eseguiti su disegni di Cesare Nebbia⁴³, fra cui l'episodio della mensa di Gregorio Magno (fig. 12) con diretta allusione alla funzione della sala. Gregorio e sua madre, santa Silvia, quotidianamente ripetevano l'atto caritatevole di imbandire la mensa per dodici poveri. Un giorno durante uno dei due pasti si sedette un tredicesimo povero, un angelo che poi sparì improvvisamente, quell'angelo da alcuni identificato nel tredicesimo apostolo del rito della Lavanda. Del legame fra il Banchetto degli apostoli e quello di san Gregorio Magno è testimonianza il dipinto del Museo Diocesano di Villa Lagarina dove alla mensa dei sacerdoti compare tra gli ospiti proprio un angelo. Il maestro di camera e il coppiere avevano il compito di assistere e coordinare il servizio della tavola addobbata di splendidi trionfi ed ornati simbolici raffiguranti soggetti tratti dalle Sacre Scritture, che al termine del pasto venivano loro donati. I bussolanti in abito paonazzo trinciavano e servivano le vivande. Per l'occasione il nunzio di Napoli usava inviare mostaccioli e marmellata di frutta e vasi d'uva mentre il tesoriere della provincia di Ferrara doveva mandare gli storioni pescati ogni anno nel Po. Dopo il banchetto si svolgeva la predica da parte di un oratore collocato su un pulpito, ascoltata talvolta dallo stesso pontefice seduto nella bussola che si apriva sulla sala. Vicino al pulpito era, inoltre, montata una tribuna con gelosie per le donne che volevano assistere al convito.

In contemporanea si svolgevano in varie zone del palazzo altri banchetti per i di-

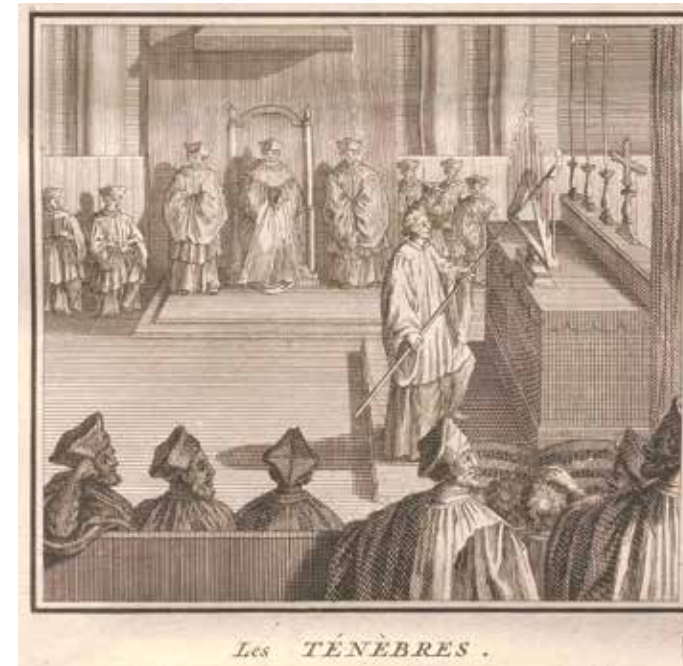


Fig. 13. Bernard V. Picard, *Les Ténébrès*, particolare, 1724, incisione, da *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picard: avec une explication historique & quelques dissertations curieuses*, t. II, J.F. Bernard, Amsterdam 1783

to ed un lamento, e vi si osserva un cert'ordine alquanto simile a quello che si pratica nell'essequie de' morti perché ancora in questo vengono come celebrati i funerali del Redentore⁴⁶.

Il suggestivo e simbolico rito, che giocava sull'alternanza di luce con riferimento a Cristo e tenebre simboleggianti la cecità degli uomini, si incentrava su uno speciale candeliere di forma triangolare, denominato "saetta" o "triangolo", dal chiaro significato trinitario (fig. 13). Munito di quindici candele – sette per ogni lato dipinte di giallo più la quindicesima sita all'apice di colore bianco –, era posto nel presbiterio *in cornu epistolae*. All'oggetto era affidato il compito di guidare la progressiva oscurità che culminava quando, spente tutte le quattordici candele – raffiguranti, secondo una lettura ampiamente condivisa, i dodici apostoli e le tre Marie –, rimaneva ad ardere la sola candela bianca, simbolo di Cristo.

Gioacchino Belli, acuto testimone del suo tempo, racconta con una certa ironia come tutti gli inglesi che alloggiano in piazza di Spagna (dov'era "l'Albergo Londra") non hanno altro da dire, non fanno altro che celebrare, non smettono di confessare il piacere che provano quando sentono il *Miserere* cantato nella basilica di San Pietro durante la Settimana Santa – nelle sere di mercoledì, giovedì e venerdì –, un *Miserere* per sole voci eseguito dai cantori della Cappella Sistina⁴⁷.

La presenza alle diverse cerimonie della Settimana Santa di un folto pubblico,

versi personaggi coinvolti nelle cerimonie. L'impegnativa giornata del Giovedì Santo terminava, infine con il Mattutino delle tenebre⁴⁴ dove, nella Cappella Sistina spoglia di orpelli e con "panni negri" posti a coprire pale d'altare, crocifissi, statue, coro, cantoria e palchi dei musicisti e degli spettatori, si svolgeva il suggestivo ufficio volto a esprimere in modo anche visivo il dolore della Chiesa e dei fedeli tutti per la passione e morte di Cristo. Parte integrante della cerimonia erano gli emozionanti canti di mestizia e penitenza che prevedevano, oltre al *Benedictus* e al *Miserere*, i responsori e le *Lamentazioni di Geremia*. Moroni riporta che "la prima lamentazione in canto figurato a quattro voci fu del Palestrina"⁴⁵. "Tutto l'ufficio è un compian-

che comprendeva principi e regnanti, era un impegno e spesso una preoccupazione per i cerimonieri che dovevano predisporre l'accoglienza degli importanti dignitari. Descrizioni dei maestri di cerimonie e rendiconti di spese ci informano sui diversi protocolli, utilizzati a seconda dei momenti e dei personaggi, atti a rispettare le gerarchie di potere. Un compito arduo dato che molte e frequenti erano le lamentele sulla distribuzione delle postazioni.

Nel 1774 l'arrivo del duca di Cumberland, fratello del re d'Inghilterra, con la sua consorte creò numerosi problemi al pontefice. Fu, infatti, necessario stabilire un diverso cerimoniale rispetto agli altri due fratelli a causa del suo matrimonio contratto con una "semplice" dama inglese non approvata dal sovrano⁴⁸. Il duca assistette così alla Benedizione dalla loggia della camera del custode dell'Archivio Segreto mentre per la Lavanda dei piedi fu per lui lasciata libera la bussola dove erano ospitate le dame. In occasione della processione del Giovedì Santo, nella Sala Regia, il nobiluomo presenziò dalla Spezieria, ma non si inginocchiò al passaggio della Santissimo Sacramento con un atto definito dal cerimoniere "indecente". Per evitare questo inconveniente – annota il cerimoniere – fu deciso di collocare un coretto nella Cappella Sistina con le "graticcie" in modo che "non avesse a succedere alla pubblica veduta di tanto popolo un atto tanto irreligioso, ed inconveniente"⁴⁹.

Per Maria Walburga di Baviera, vedova dell'elettore di Sassonia, che sfortunatamente arrivò contemporaneamente al duca di Cumberland, essendo l'uno "Eretico, o sia Protestante, e questa Cattolica molto esemplare", fu necessario adottare uno speciale protocollo⁵⁰ al fine di evitare di farla trovare vicino al duca. Per la sovrana venne così realizzato nella Cappella Sistina uno speciale coretto con sue graticce e con genuflessorio all'interno. Ma, scrive il cerimoniere, "Li festaroli avevano ricoperto anche il di sopra del coretto con dei taffetani cremisi che lo chiudevano interamente, ma questi li feci io rimuovere a motivo che recavano un grande incomodo per il caldo che entro vi soffrivano⁵¹". Altri palchi furono parimenti realizzati per la sovrana "al fine che ella potesse con agio assistere alla Lavanda e al Pranzo dei sacerdoti" mentre in occasione del pranzo dei cardinali fu allestita "la bussola postevi le solite graticcie, per poter vedere, e vi fu fatta una alzatura con un predellone di legno [...] sopra del quale furono similmente collocati alcuni sgabelli per comodo di sedere".

A imitazione del pontefice, poi, cardinali, sovrani o nobili, personaggi accorsi dalle loro terre per partecipare alla Settimana Santa, ripetevano a emulazione di Cristo e del pontefice il rito della Lavanda e del pranzo nell'ospizio della Santissima Trinità dei Pellegrini⁵², come raccontano le fonti e testimonia un disegno raffigurante il giovane principe elettore di Baviera – giunto nel 1716 all'età

Fig. 14. Anonimo, *Il Principe Carlo Alberto serve a tavola i Pellegrini nell'ospedale della Santissima Trinità a Roma*, dal *Diario del viaggio del principe Carlo Alberto in Italia, 1715-1716*, disegno. Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum, inv. Bibl. 2368



di diciotto anni a Roma "in incognito" sotto il nome di conte di Trausnitz⁵³ –, colto nell'atto di servire i pellegrini dell'ospizio (fig. 14). Nell'antico ricovero, in realtà, il servizio della lavanda, gestito dall'omonima confraternita fondata nel 1548 da san Filippo Neri, avveniva quotidianamente. A ogni pellegrino che veniva accolto erano, infatti, lavati i piedi con un gesto che, oltre alla forte carica simbolica, aveva una sua utilità pratica in quanto serviva anche ad eliminare la sporcizia e medicare le piaghe dei piedi dei pellegrini, affidate alle cure di un barbiere sempre presente sul posto. Il 29 dicembre 1599 il cardinale Pietro Aldobrandini che si era recato a fare visita alla Santissima Trinità "a vedere per tutto ogni cosa", rimase "sodisfattissimo nel vedere tanta Nobiltà servire con tanto amore e carità"⁵⁴.

Durante il Giubileo del 1600 alla Lavanda intervennero non solo molti cardinali oratoriani ma lo stesso pontefice Clemente VIII per ben due volte. Il Diario del Giubileo racconta lo svolgimento della cerimonia:

L'offitio di lavar li piedi, la cura loro è di poi che li Pellegrini sono scritti, et accettati, chiamar, e capar quelli che sono venuti la sera prima, e metterli tutti da banda per condurli poi tutti a tempo, à lavarli i piedi, et veder che vi sia sempre acqua calda, e fredda, con diverse erbe odorifere, che à ques'effetto da un canto sta la caldara



Fig. 15.
Donato da Formello
o Giorgio Vasari (?),
Lavanda dei piedi,
affresco. Città del
Vaticano, Palazzo
Apostolico Vaticano,
Scala del Maresciallo

murata d'acqua calda che viene da cavola che s'opre e serra, et dal altro un gran vaso di acqua fredda, e et far che vi siano i foconi accesi, con guanti di stamiglia per nettare et asciugatori caldi per asciuttare et quelli che trovano con qualche male, farli subito vedere al Barbiere ungere e medicare. Et questa non è minor carità che darli a bere, et a magnare, massime di più essendoli lavati da tante persone Nobili.⁵⁵

La pia pratica della lavanda, uno dei riti che caratterizzava maggiormente il cerimoniale di accoglienza dell'arciconfraternita, si svolgeva all'interno del complesso in un locale "molto bello e ben accomodato"⁵⁶ esistente fin dal Giubileo del 1550. L'ambiente era decorato da tele del pittore Avanzino Nucci oggi scomparse, eccetto due in collezione privata raffiguranti *David e Abigail* e *Abramo e tre angeli* che Marco Pupillo ipotizza parte di una serie dal significato non solo trinitario, con allusione alla confraternita, ma con evidenti riferimenti all'ospitalità e alla lavanda che in quel luogo si praticava.

D'altro canto il tema della Lavanda dei piedi compariva anche nello stesso Palazzo Vaticano dove, in una lunetta situata sopra l'entrata della Scala del Maresciallo ubicata vicino alla Sala Ducale, è effigiata ad opera, secondo Baglione, di Donato da Formello (fig. 15) ma forse di Giorgio Vasari⁵⁷, proprio la Lavanda dei piedi fatta a Pietro da Cristo, sintomaticamente munito di quello stesso "zinale" che indossava il pontefice durante la cerimonia della Lavan-



Fig. 16.
Taddeo Landini,
Lavanda dei piedi,
1578-1579, bassorilievo
in marmo. Roma,
Palazzo del Quirinale,
Salone dei Corazzieri

da e aiutato, proprio come avveniva in Ducale, da un giovane colto nell'atto di versare l'acqua da una brocca. Non sembra, dunque, un caso che l'affresco sia stato posto proprio lì, considerando quanto nel Palazzo Vaticano la decorazione degli ambienti rispettava spesso la loro funzione, funzione colta probabilmente nel 1818 da Francesco Cancellieri che, nell'edizione francese del suo volume sulle cerimonie della Settimana Santa⁵⁸, ornava il frontespizio proprio con un'incisione di Giovanni Petri dell'affresco vaticano. Tra l'altro a ben guardare anche la tavola apparecchiata sullo sfondo, oltre a un'allusione all'Ultima cena, potrebbe essere, data l'iconografia particolare che mostra due personaggi – che non sembrano gli apostoli – colti nell'atto di apparecchiare, un rimando al Banchetto degli apostoli a cui gli spettatori arrivavano, dopo la Lavanda, proprio passando per la scala.

Anche nella vicina basilica di San Pietro, chiesa madre della cristianità, all'entrata della Cappella Gregoriana – principale accesso alla basilica fino alla costruzione della navata – papa Gregorio XIII Boncompagni aveva fatto porre una *Lavanda dei piedi* in marmo realizzata dallo scultore Taddeo Landini⁵⁹ tra il 1578 e il 1579 (fig. 16), là dove Giovanni Baglione qualche anno dopo, tra il 1628 e il 1630, fu incaricato di dipingere un "sovrapposto" con il medesimo soggetto⁶⁰. Il tema della Lavanda, oltre al rimando sacramentale poiché momento di poco precedente all'Ultima cena, e dunque all'istituzione dell'Eucarestia, sottolineava lo *status* privilegiato di Pietro. È a lui, infatti, che per primo tra

gli apostoli Cristo lavò i piedi ed è ancora a Pietro, dubbioso sul ricevere tale atto servile, che Cristo spiegò l'importanza e il significato del gesto. L'episodio, dunque, oltre che una chiara connotazione sacramentale, assumeva un forte rapporto con la figura del pontefice, erede dell'apostolo. Che così fosse lo testimonia non solo la stessa presenza nella basilica del "sovrapporto" con la Lavanda – uno dei sei episodi neotestamentari relativi al primato di Pietro che un tempo ornavano le sovrapporte delle navi piccole della basilica proseguendo il ciclo petrino voluto da Clemente VIII⁶¹ – ma anche l'inclusione da parte di Gian Lorenzo Bernini tra i bassorilievi del trono bronzeo dell'altare della cattedra di Pietro del medesimo episodio.

A chi, il Giovedì Santo assisteva nella Cappella Gregoriana alla cerimonia della consacrazione dell'ostia in preparazione del Venerdì Santo, l'affresco di Baglione veniva così a ricordare non solo l'importanza della Lavanda come atto di imitazione, umiliazione e dono di sé da parte del pontefice ma anche il ruolo del papa come vicario di Cristo in terra. Allo stesso significato alludeva probabilmente la lunetta del Palazzo Apostolico che i visitatori, uscendo dalla Sala Ducale e passando per la Sala Regia dopo la cerimonia, potevano incontrare sopra la porta della Scala del Maresciallo.

Benché nel corso del tempo il cerimoniale della Lavanda abbia subito un'inevitabile semplificazione, il forte gesto, aperto da papa Francesco a uomini e donne, giovani e anziani, sani e malati, chierici, consacrati e laici, rimane ancora un momento sostanziale della liturgia cattolica in cui "Gesù ci mostra che il senso dell'essere Maestro e Signore è il servizio agli altri. Gesù regna nell'umiltà: da una mangiatoia e da una croce. Con le sue parole, la sua vita e la sua morte, il Maestro ci indica che le opere di misericordia aprono le porte del Regno eterno"⁶².

1 Cancellieri 1818a, p. III.

2 *Ibidem*.

3 Sarnelli 1716, t. IX, lett. 16, pp. 35-36.

4 Cancellieri 1818a, p. III.

5 Zanetti 1932, n. 6, p. 276.

6 Ivi, p. 278.

7 *Ibidem*.

8 Descritti, oltre che nei Diari dei Maestri di Cerimonie (si veda in questo volume il saggio di C. Rocciolo), da Francesco Cancellieri (di cui esistono varie edizioni; si rimanda qui alla quarta, corretta e accresciuta, Cancellieri 1818b) e da Gaetano Moroni (Moroni 1842).

9 Moroni 1842, pp. IX-X.

10 Sul Palazzo Apostolico si veda Redig De Campos 1967 e Pietrangeli 1992.

11 Celler 1867, p. 381

12 Ricorda Moroni (1842, p. 49) come il regnante pontefice Gregorio XVI, con gesto illuminato, vista la preziosità del parato liturgico decise di toglierlo all'uso per custodirlo all'interno di cornici a guisa di quadri nel Palazzo del Quirinale. Il parato, già nella sagrestia della Cappella Sistina, quindi nel Museo Sacro della Biblioteca Vaticana, è oggi esposto nella Sala degli Indirizzi di Pio IX dei Musei Vaticani. Sul parato si veda L. Meoni, in *Tapestry in the Baroque* 2007, cat. 32, con bibliografia precedente.

13 Per gli affreschi con la *Crocifissione di Pietro* e la *Conversione di Saulo* cfr. Zuccari 2016.

14 Ruggieri 1651, p. 78.

15 Ivi, p. 79.

16 La pratica liturgica delle Quarantore consisteva nella recita di una preghiera della durata di quaranta ore, che si interrompeva solo di notte. Si veda Weil 1974; Kuntz 2003, pp. 228-255; Kuntz 2009, pp. 61-82; Rangoni Gàl 2010.

17 Ruggieri 1651, p. 79.

18 *Ibidem*.

19 Memmi 1730, p. 43

20 *Avviso di Roma* 1628, in Hibbard 1965, p. 136.

21 In parte conservata presso i Musei Vaticani dove è attualmente in restauro.

22 Pistolesi 1838, p. 85.

23 Roche 2016.

24 Sul numero 13 molte sono le interpretazioni che identificano il tredicesimo sacerdote variamente con la Maddalena, san Paolo, il padrone di casa che ospitò l'Ultima cena, san Mattia o l'angelo che apparve alla mensa di san Gregorio Magno. Cfr. Cancellieri 1818a, pp. 83-86.

25 Si veda in questo volume il saggio di A. Merlotti.

26 *Funzioni che fa il papa* 1718.

27 Ivi, p. 98r.

28 Rodolfo 2010, pp. 211-240.

29 Solo una parte della sala (*aula tertia*) veniva addobbata mentre spoglia rimaneva l'*aula secunda* verso la Sala Regia.

30 Archivio cerimonieri pontifici (ACP), vol. 5, 105v.

31 Wiseman 1850, p. 9, nota 1.

32 Sulle medaglie si veda in questo volume il saggio di A. Marini.

33 ACP, vol. 5, c. 108r-v.

34 Ossia la Guardaroba pontificia. Sulla Florencia si veda Rodolfo 2014.

35 Celler 1867, p. 383.

36 Sestini 1671, p. 51.

37 Cancellieri 1818a, p. 36.

38 Ivi, p. 288.

39 Archivio Apostolico Vaticano (AAV), Palazzo Apostolico, Computisteria 1767, n. 92.

40 Ivi, n. 84. Lista della tavola dei XII Apostoli e nn. 85, 86, 87.

41 Moroni 1842, p. 76.

42 Consuetudine abolita nel 1840. Moroni 1842, p. 78.

43 Eitel Porter 1995, pp. 19-24; Di Marco 2012, pp. 37-55; Zuccari 2005, p. 4.

44 Che Moroni (1842, p. 84) ricorda non essere diverso da quello del Mercoledì Santo. *Cérémonies et coutumes religieuses* 1723, pp. 17-18.

45 Moroni 1842, p. 84.

46 Mazzinelli 1758, p. 102.

47 Belli 1952, III, p. 2436.

48 ACP, vol. 37, c. 252v.

49 Ivi, cc. 261v-262r.

50 Ivi, cc. 112r-126v.

51 Ivi, c. 131.

52 Moroni 1841-1861, L, pp. 29-32; Garofalo 1950; Pupillo 2001.

53 ACP, vol. 35, c. 347.

54 Pupillo 2001, pp. 40-41.

55 Ivi, pp. 30-31

56 Ivi, pp. 16, 97-123.

57 Aurigemma 2018, pp. 46-49. La studiosa dedica un intero paragrafo all'affresco da lei attribuito a Vasari e collegato alla Lavanda dei piedi nella Sala Ducale e alle storie di Pietro affrescate nella cordona di Bramante.

58 Cancellieri 1818b.

59 Trasferito nel 1615 da papa Paolo V nella Sala Regia del Palazzo del Quirinale dove fu collocato dall'architetto Carlo Maderno sopra l'entrata della porta della Cappella Paolina. Cfr. Hibbard 1965, pp. 182, 197 e Rice 1997, pp. 26, 125, 271.

60 Il "sovrapporto" è andato distrutto alla metà del Settecento per lasciare posto alla tomba di Benedetto XIV ma esistono due dipinti con lo stesso soggetto (conservati nella Pinacoteca Capitolina e nella Galleria d'arte antica di Palazzo Barberini a Roma) di mano dello stesso autore in probabile relazione con l'opera. Si vedano Rice 1997, pp. 271-273 e Gallo 2013, pp. 141-154.

61 Rice 1997, pp. 119-124.

62 Messaggio del santo padre Francesco ai partecipanti al Capitolo generale dell'Ordine di Malta, 17 gennaio 2023.

Le cerimonie del *Mandatum* nelle monarchie europee (XVI-XXI secolo)

ANDREA MERLOTTI

Fra Juan de la Regla

La gente aguarda para ver al Cesar
lavar los pies humilde a doze pobres.

Carlo V

De què se marauilla quien ha visto
en acto igual un Cesar como Christo?

(Diego Jiménez de Enciso [1585-1634],

La mayor Hazaña del Emperador Carlos Quinto)

In questo rapido scambio di battute fra Carlo V e il suo confessore, immaginato dallo scrittore spagnolo Diego Jiménez de Enciso, è espressa la principale ragione della fortuna delle cerimonie del *Mandatum* presso i sovrani europei¹. Le pratiche del Giovedì Santo erano, infatti, fra quelle in cui meglio si mostrava il ruolo d'imperatori, re e duchi come rappresentanti e immagini di Cristo.

Per comprendere l'importanza di tale rituale, è necessario partire dalla considerazione che in antico regime la sovranità trovava la sua principale legittimazione nella sacralità del monarca, considerato tale in quanto scelto da Dio. Se l'unico Signore del Mondo era Dio, i suoi vicari in terra erano i monarchi. "Sono i Principi dati da Dio, nelle cui mani stanno i loro cuori. Son posti nel mondo per vive immagini di esso, honorati con titoli angelici", scriveva Valeriano Castiglione alla metà del Seicento. "Le loro leggi sono dette sacrosante", prose-

Fig. 1.
Eustache Le Sueur,
*Louis IX lavant les
pieds des pauvres*,
1636-1644, olio su tela,
192 x 126 cm. Tours,
Musée des Beaux-Arts,
inv. 1793-1-3



guiva, ed “è debito pertanto inviolabile de’ popoli d’inchinarli et benedirli. Chi li maledice fa ingiuria a Dio, che li constitui suoi viceré”².

Nell’idea europea di sovranità v’era, quindi, un elemento cristomimetico, che, pur attenuandosi alla fine dell’età moderna (fra Sette e Ottocento), non venne mai totalmente meno.

Non deve, quindi, stupire che dal medioevo, sia nelle corti ortodosse sia in quelle cattoliche, i monarchi abbiano riconosciuto particolare importanza alle cerimonie in cui di fatto interpretavano il ruolo di Cristo. È il caso di quelle del *Mandatum*.

L’origine di tale espressione è nel Vangelo di Giovanni, là dove questi racconta che, dopo l’Ultima cena, Gesù aveva detto agli apostoli: “Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem, sicut dilexi vos, dicit Dominus”³. Queste parole erano legate sia alla cena e sia alla lavanda dei piedi e ne spiegavano il senso, costituendo il testo dell’antifona che veniva letta in quell’occasione. Per questa ragione, la cerimonia del Giovedì Santo, in cui i sovrani lavavano i piedi e servivano la cena a dodici (o tredici) poveri, era chiamata il *Mandatum*, da cui il francese *Mandé* e l’inglese *Maundy*.

La Riforma rese impossibile tale rito per i sovrani protestanti, ma con l’importante eccezione dell’Inghilterra, i cui re e regine la mantengono ancora oggi, pur con una pratica del tutto particolare.

Nonostante ogni corte avesse alcuni riti propri, nel complesso le cerimonie adottavano il modello pontificio. La differenza più evidente era che a compiere il *Mandatum* erano anche le sovrane e le loro corti. Lavanda e cena si sdoppiavano, quindi, in una della sovrana e della corte femminile ed in un’altra del sovrano e della corte maschile. Di norma esse si tenevano in luoghi e momenti diversi della mattina del Giovedì Santo, ma poteva anche succedere diversamente.

Le cerimonie del *Mandatum* e la santità regale

È arduo – se non impossibile – stabilire chi siano stati veramente i primi monarchi ad adottare le cerimonie del *Mandatum*. In ogni regno, però, esistono leggende fondative, quasi sempre riferite a sovrani oggetto di culti dinastici e – prima o poi – santificati o beatificati dalla Chiesa.

In Francia, per esempio, l’introduzione di tale pratica è riportata a Roberto II “il Pio”, secondo sovrano della dinastia capetingia, re dal 996 al 1031. Helgaud, abate di Fleury, nella *Vita Roberti* scrisse che

il lavait, à l'exemple du Seigneur, les pieds de ces douze pauvres, les essuyait avec ses cheveux, les faisait manger avec lui; et au *mandatum Domini*, donnait à chacun d'eux deux sous. La cérémonie se faisait en présence d'un clerc et d'un diacre qui lisait le



Fig. 2.
San Luigi lava i piedi ai poveri, in J. Pucelle, *Les Heures de Jeanne d'Evreux*, 1324-1328 circa, c. 148v. New York, The Metropolitan Museum of Art, coll. 54.12

chapitre de l'évangile de saint Jean, où est rapporté ce qui s'est dit et fait dans la cène du Seigneur.⁴

In queste parole sono presenti già, come vedremo, diversi elementi che saranno poi propri delle cerimonie dei secoli successivi. Le biografie di san Luigi IX raccontavano della sua abitudine di lavare i piedi ai poveri, ma non facevano riferimento al Giovedì Santo. Tuttavia – come notava Guillaume Du Peyrat nella sua fondamentale *Histoire ecclésiastique de la Cour* – non era pensabile che il re-santo della monarchia francese non avesse adempiuto a quella che era la principale cerimonia cristomimetica per qualsiasi sovrano⁵ (figg. 1, 2).

Anche in Spagna l’introduzione del *Mandatum* era riportata a un santo-monarca: Ferdinando III, re di Castiglia dal 1217 al 1252, canonizzato nel 1671⁶ (fig. 3). E così in Ungheria con santo Stefano, re dal 1000 al 1038, santo dal 1183⁷.

Non meno che ai re, la pratica del *Mandatum* fu presentata anche come un tratto tipico della santità della sovranità femminile. Gli esempi sono numerosi, ma i più celebri sono quelli di Elisabetta d’Ungheria e Margherita di Scozia.

La prima, langravia di Turingia dal 1221 al 1231, fu canonizzata già nel 1235, quattro anni dopo la morte. Pedro Ribadeneira nel *Flos sanctorum* racconta come non solo essa fosse solita praticare la lavanda dei piedi il Giovedì Santo, ma che in un caso tale rito fu anche occasione di un miracolo:

In vita sanò una [...] donna povera che aveva un piede quasi fracido, lavandole ella i piedi il Giovedì Santo [...], rasciugandoglieli e baciando molte volte il luogo della putredine [...]. Il medesimo avvenne ad un lebbroso, ad un’altra donna che pativa la gotta artetica e ad un’altra giovinetta cieca dalla natività, che tutti ricuperarono la sanità.⁸

In quanto a Margherita di Scozia, proclamata santa dopo Elisabetta (nel 1250), ma vissuta prima (fu regina dal 1070 circa sino al 1093), si racconta che ogni mattina lavasse i piedi a sei poveri insieme al marito Malcolm III⁹.



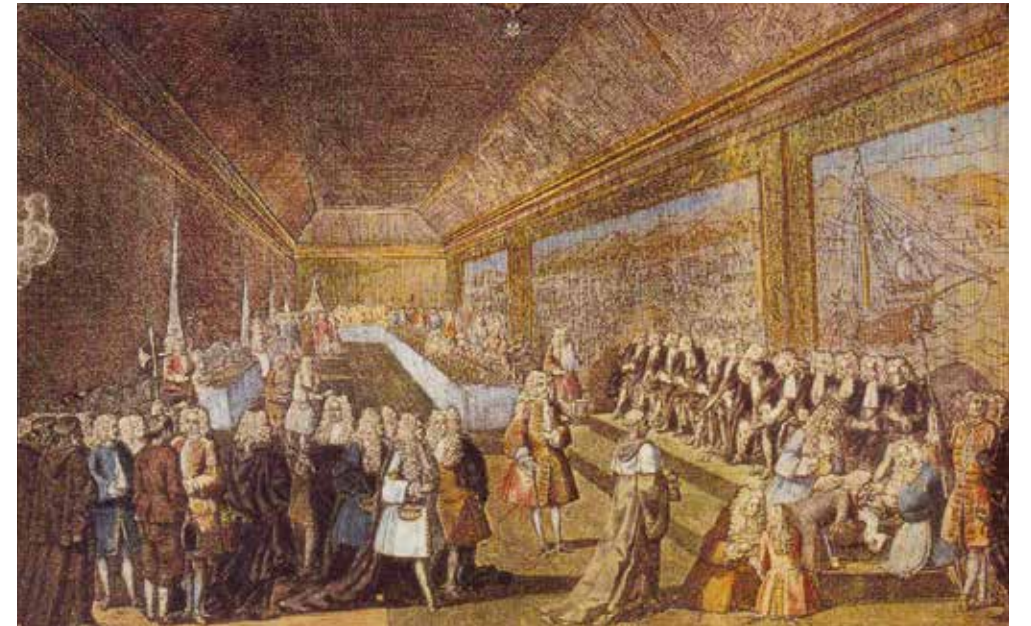
Fig. 3. Antonio Salvador Casanova y Estorach, *San Fernando, re di Spagna, serve la cena ai poveri*, 1886, olio su tela, 168 x 300 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P005611

Nulla di strano, quindi, che la religiosità delle sovrane (o il suo racconto) si esprimesse con atti simili a quelli delle due regine-sante – Elisabetta e Margherita – presto assunte a modello europeo. In Portogallo, per esempio, la pratica del “lava-pès” e della “ceia aos pobres” è presente fra le opere attribuite alla “Rainha santa” Isabella, sovrana fra 1282 e 1325 e canonizzata nel 1625. Nella *Lenda da Rainha* (la leggenda della regina) essa era ricordata esplicitamente, mentre in altre opere ci si limitava a dire che lavava i piedi delle lebbrose¹⁰. L'importanza della lavanda dei piedi emergeva anche in relazione a un'altra regina beatificata nel Seicento, Cunegonda di Polonia¹¹. Lo ricordava bene Ranuccio Pico (1568-1644), segretario dei duchi di Parma Ranuccio I e Odoardo, che le dedicò una biografia¹². Esempi simili furono quelli di Giovanna del Portogallo e dell'imperatrice Maria d'Asburgo¹³.

Per tutta l'epoca moderna furono numerose le opere che nel celebrare la santità d'un sovrano o d'un principe ricorrevano al racconto di tali pratiche verso i poveri. Il Panormita (Antonio Beccadelli), forse il più importante umanista attivo alla corte del re di Napoli Alfonso I (V), scriveva che “die quidem dominicæ cœnæ ad vesperum linteo præcinctus LX pauperibus mendicis sordidatis, humillimè ac submisse suis manibus pedes lavat, lotos atque extersos pronus deosculatur”¹⁴. Qualche decennio più tardi Marin Sanudo citò ancora la pratica del *Mandatum* per tessere le lodi di Alfonso II. Secondo lo scrittore veneziano, questi chiamava a corte un numero di poveri pari ai suoi anni, dividendoli in tavole da dodici. Egli ne serviva una, lavando i piedi e portando i cibi¹⁵.

All'altro capo della Penisola, anche nel racconto della santità del duca Amedeo

Fig. 4. Guillaume-François Debrie (attivo in Portogallo tra 1728 e 1755), *Re Giovanni V di Portogallo celebra la funzione della Lavanda dei piedi al palazzo reale di Ribeira, a Lisbona nel 1748*, 1748 circa, incisione



IX di Savoia (beato dal 1677) le pratiche del Giovedì Santo trovavano il loro spazio. L'abate Carlo Giuseppe Morozzo, futuro vescovo di Saluzzo, per esempio, scriveva che non solo “trattava dimesticamente co' poveri, serviva loro a tavola, lavava loro i piedi, gradiva la confidenza loro”, ma che

nel Giovedì Santo havea introdotto l'uso che mentr'egli e la duchessa, conformandosi al rito della Chiesa, affogavano il fasto umano nel catino dell'acqua, in cui lavavano i piedi a' poveri, i principi suoi figliuoli e le principesse sue figliuole havessero ciascheduno altri tredici bisognosi, in ossequio de' quali esercitassero i medesimi atti di cristiana umiltà.¹⁶

La santità dinastica, insomma, non poteva esser disgiunta dalla pratica del servizio ai poveri, espressa sul piano rituale dalle cerimonie del Giovedì Santo. Un elemento che valeva, ovviamente, anche per i sovrani del Cinque-Seicento. Ferdinando II, imperatore dal 1619 al 1637 e fierissimo sostenitore della riconquista alla fede cattolica degli spazi asburgici, fu presentato – soprattutto dalla Compagnia di Gesù – come modello del monarca controriformistico anche per la sua frequente pratica della lavanda ai poveri¹⁷.

A fronte di un così grande successo nelle pagine delle agiografie, fa riscontro una quasi totale assenza d'iconografia. Sino alla fine del Settecento, infatti, i sovrani non amarono farsi ritrarre mentre lavavano i piedi ai poveri o li servivano a tavola. Preferirono, invece, commissionare dipinti dedicati alle lavande

dei re-santi. Fra i tanti esempi possibili, ricordo qui solo quelli di Luigi XIII e Luigi XIV che commissionarono diverse raffigurazioni delle lavande dei piedi di san Luigi IX. Un'interessante eccezione è costituita dal re di Portogallo Giovanni V che volle farsi raffigurare mentre teneva la cerimonia del "Lava pés" (fig. 4).

Le cerimonie

Per l'intera età moderna, le cerimonie del *Mandatum* che si tenevano alla corte pontificia furono modello e punto di riferimento per le corti cattoliche¹⁸. Diversi fra i viaggiatori che si recavano nell'Urbe e che ebbero occasione di esservi nel periodo pasquale non mancarono di assistervi. Alcuni ne lasciarono descrizioni entusiastiche. Fra questi anche Carlo Goldoni, a Roma nella Pasqua del 1759, che nei suoi *Memoires* scrisse:

Tutti i piaceri da me goduti fino a quel tempo in Roma erano un nulla in confronto di quelli che provai nella Settimana Santa. In tali giorni [...] si conosce la Maestà del Pontefice e la grandezza della religione. Nulla infatti di più magnifico ed imponente che la celebrazione di una messa pontificale nella basilica [...]. Anche la cerimonia della Lavanda a me non comparve meno grandiosa, poiché vedesi dovunque lavar piedi a' poveri, i quali rappresentano gli apostoli, ma quella tiara a tre corone, quei berretti rossi e quella gran gerarchia di vescovi e patriarchi riempie di stupore e colpisce l'immaginazione.¹⁹

Quanto grande fosse ancora il fascino della cerimonia nel secolo dei Lumi si evince anche da un'altra interessante testimonianza, più o meno coeva. Nel 1762, a causa di alcuni lavori che si stavano compiendo al Palazzo Reale di Napoli, si pensò di annullare per quell'anno la cerimonia. La questione fu affrontata in una seduta del Consiglio di reggenza. Bernardo Tanucci racconta che allora egli prese la parola, per sostenere che "la cena e lavanda erano la funzione principale della nostra santa religione, [...] che il popolo per tale la prendeva, ed era assuefatto ad edificarsi colla funzione esemplare del re ed a concorrervi in tanto numero che non era facile evitare lo scandalo" se la si fosse annullata. Chiese, quindi, che, nonostante i costi, fosse trasferita in un'altra sede²⁰. Sebbene fosse quasi impossibile uguagliare la magnificenza della cerimonia papale, che tanto ancora colpiva Goldoni alla fine del Settecento, in tutte le maggiori corti si cercava di emularla. A Napoli, per esempio, nel 1760, "la gran sala" di Palazzo Reale "stava splendidamente guarnita et illuminata, con più magnifici e ricchi riposti, risplendendo nel mezzo il nobile trionfo rappresentante li Sacri Misteri, ed in ognuna delle dodici mense, assegnate ad altrettanti poveri, osservandosi dodici piatti ripieni di esquisiti cibi"²¹.

Significativo era il caso delle corti di Spagna e di Francia, considerato il loro ruolo politico fra Cinque e Settecento.

Una bella descrizione della cerimonia spagnola è offerta dal siciliano Vincenzo Turtureto, cappellano d'onore di Filippo IV, nel suo *Sacellum Regium*²². Turtureto raccontava che il re di Spagna, dopo la cerimonia del Giovedì Santo, si trasferiva "ad amplissima aulam, vicinam Regiis cubiculis" con cortigiani e ambasciatori. In essa un cappellano intonava il testo del Vangelo di Giovanni relativo al *Mandatum*. I versi evangelici ritmavano, così, i momenti della cerimonia. Alle parole "ante diem festum Paschae", il re deponeva spada e mantello. Giunto al verso "cum accepisset linteum, praecinxit se", il re si cingeva la vita con un grembiule di lino bianco con l'aiuto del nunzio e del primo cappellano. Al "coepit lavare pedes discipulorum" iniziava a lavare i piedi ai poveri. La cerimonia avveniva "con grande e religioso stupore di coloro che vi assistevano, i quali vedevano la maestà reale, che non ha eguali sulla terra, prostrarsi ai piedi di uomini miserabili"²³. Il re, poi, accompagnava i poveri alla mensa, dove li serviva²⁴.

La sensazione descritta dal cappellano siciliano può esser considerata alla stregua di un'iperbole barocca. E questo è forse vero se la si riferisce ai cortigiani, la cui quotidiana presenza a corte conferiva loro un marcato cinismo verso le azioni dei sovrani. Ma, per coloro che erano estranei all'ambiente curiale, l'immagine del re che lavava i piedi dei poveri e serviva loro la cena era potente.

Ciò era certo ben presente a Enrico IV di Francia, che non appena divenuto re la volle riprendere²⁵. Come è noto, infatti, per salire al trono francese egli aveva dovuto abbandonare il protestantesimo. A fronte dei molti che dubitavano della sincerità della sua scelta, egli aveva, quindi, tutto l'interesse a praticare cerimonie che attestassero la sua piena adesione alla fede cattolica. La conversione era avvenuta nel luglio 1593 nella basilica di Saint-Denis e la consacrazione regale era seguita a Chartres nel febbraio 1594. Entrato a Parigi il 22 marzo, le cerimonie di Pasqua furono per lui una delle prime occasioni di mostrare, se non di provare, alla corte – ed ai parigini – la propria devozione. Il 7 aprile, "Jeudi Absolu", come racconta Pierre de l'Estoile, "le Roy fit au Louvre la cérémonie accoutumée du lavement des pieds [...] [Il] alla dans l'Hostel Dieu visiter tous les pauvres et leur donna à chacun l'aumosne de sa propre main, sans en oublier un seul, et après les exhorta à l'amour de Dieu et de leur prochain et à patience. Chose belle à un Roy"²⁶. La decisione di riproporre la cerimonia si inseriva quindi in quella politica di risacralizzazione della figura del monarca che fu una delle linee guida di Enrico IV. Nel 1607, mentre si trovava a Fontainebleau con la corte, essendosi ammalato, volle che a sostituirlo

nella cerimonia fosse il figlio Luigi, che aveva allora poco meno di sei anni²⁷. Quando, nel 1643, questi – ormai divenuto Luigi XIII – si trovò in punto di morte, fece lo stesso, facendosi sostituire dal figlio Luigi (XIV), di appena quattro anni e mezzo²⁸.

Du Peyrat nella sua *Histoire ecclésiastique de la cour* ha lasciato una dettagliata descrizione di come i primi due re Borbone avevano organizzato le cerimonie del *Mandé*. Mentre, il mercoledì, il re e la corte assistevano all'*Officium tenebrarum*, il primo medico di corte, un elemosiniere, i chirurghi e i barbieri del re si recavano a esaminare un gruppo di giovani poveri, selezionandone tredici: “les plus agreables”, che non presentassero “aucunes fistules ou gales sur le corps, et notamment aux pieds”. Alle sei del mattino del Giovedì Santo, i ragazzi scelti per le cerimonie erano portati alla “Fourriere” dove erano resi presentabili (i barbieri tagliavano loro capelli e unghie), e profumati “afin que Sa Majeste n’en reçoive aucune mauvaise odeur”. Dopo avere fatto una breve colazione, i ragazzi erano vestiti con un abito rosso²⁹. Accompagnati dai genitori (o da altri parenti), erano poi condotti nella sala dove, seduti su un bancone, il re avrebbe loro lavato i piedi. Il bancone era posto “le dos tourné contre la table” dove il re avrebbe poi loro servito il pranzo. Iniziata la cerimonia, dopo il canto del *Miserere* e avere ricevuto l’assoluzione dal grande elemosiniere, il re si recava al bancone e, “prosterné a deux genoux”, iniziava a lavare e baciare i piedi dei ragazzi, assistito degli elemosinieri. I ragazzi, in realtà, denudavano solo il piede destro, mentre il sinistro restava coperto dalla calza. Terminata la lavanda, i ragazzi passavano dall’altro lato della tavola, dove erano serviti dal re. I piatti erano portati nella sala dal gran maestro (da cui dipendevano le cucine) “en grande cerimonie” ed erano consegnati ai principi reali, i quali, a loro volta, li passavano al re. Questi, allora, serviva i ragazzi. Ma essi non consumavano lì il pasto. Appena i piatti erano posati, infatti, un elemosiniere li raccoglieva e li consegnava agli accompagnatori dei ragazzi perché li portassero a casa. Du Peyrat informa persino su quali fossero cibi e bevande dati ai giovani: “treize plats de bois, les uns pleins de legumes, les autres de poisson” e “une petite cruche, pleine de vin”. Dono del re per ciascuno di loro era una borsa di cuoio (rossa come i loro abiti), con una piccola somma di denaro³⁰.

In tutta l’Europa cattolica i cerimoniali furono più o meno analoghi a quelli di Francia e Spagna³¹. Tutti, però, si rifacevano agli esempi della corte papale e a quello, altrettanto antico, della corte di Bisanzio, ben noto alle corti europee medievali, *in primis* a quella del Sacro Romano Impero.

Un discorso a parte va fatto per l’Inghilterra, l’unico paese protestante in cui la cerimonia abbia continuato a esistere dopo la Riforma, pur in forme diverse³².

Fig. 5.
J. Basire (inc.)
e S.H. Grimm (dis.),
Il “Sub-Almoner” di
Giorgio III distribuisce
il “Maundy money”
per conto del re, 1777,
incisione



Dai tempi di Giovanni Senzaterra sino a Enrico VIII, le varie dinastie inglesi avevano praticato le cerimonie del *Mandatum* come nelle grandi corti cattoliche del continente. Lo scisma anglicano non interruppe la tradizione. Essa fu mantenuta da Elisabetta I e poi dagli Stuart. Con la Riforma, comunque, si diffuse la consuetudine che, in caso di epidemia o di altri impedimenti, il sovrano si facesse sostituire da un alto cortigiano, di norma il Lord High Almoner, l’equivalente anglicano del grande elemosiniere. Carlo I non amava molto parteciparvi, mentre Carlo II e Giacomo II, che per anni erano stati esuli alla corte di Francia, lo praticarono con assiduità.

La situazione cambiò definitivamente con Guglielmo III d’Orange. Preso il potere con la *Glorious Revolution*, il nuovo sovrano era di fede calvinista (confessione che rifiutava radicalmente questo tipo di cerimonie) e smise di partecipare. Stessa scelta fu fatta dai successivi Hannover, sovrani dal 1714. Essi apportarono, inoltre, alcune importanti modifiche. La prima fu la decisione di Giorgio I di estendere la cerimonia ai poveri d’entrambi i sessi. Egli stabilì, inoltre, che il loro numero dovesse esser pari all’età del monarca. Giorgio II, inoltre, dal 1737 decise che l’High Almoner non lavasse più i piedi ai poveri, ma si limitasse a dare ai poveri il *Maundy money*. Il *Mandatum* restò quindi nelle cerimonie regali britanniche protestanti, ma senza il sovrano e senza cena e lavanda (fig. 5).

Se la pratica delle cerimonie – con l’eccezione dell’Inghilterra – era più o meno

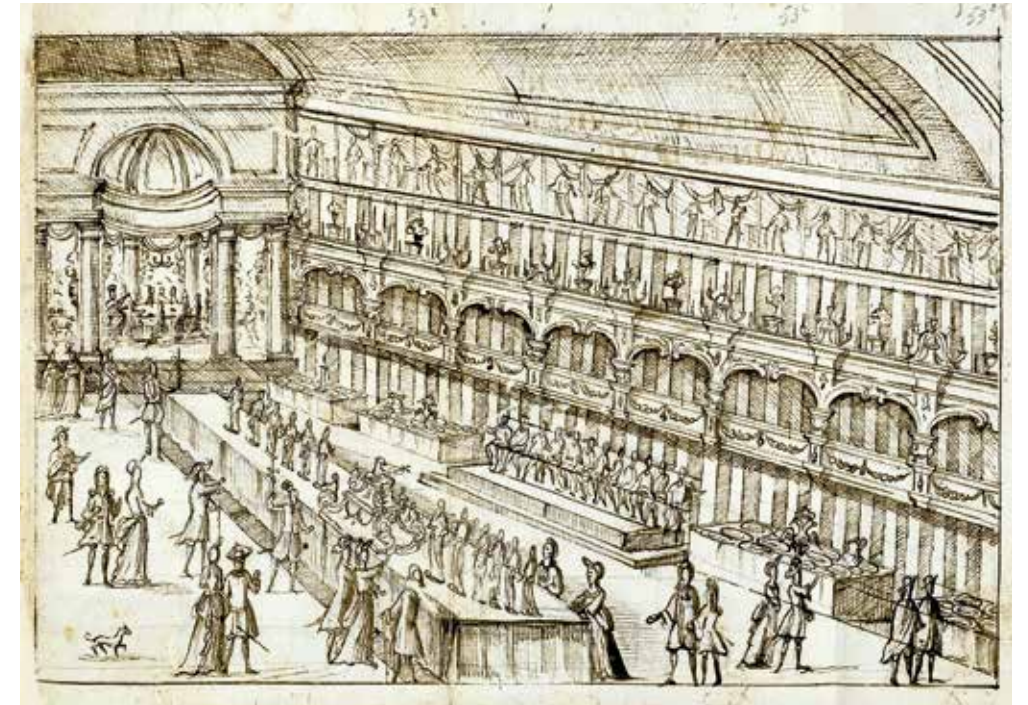


Figg. 6a-b.
Giovan Battista Minghi,
*I poveri e le povere alla
lavanda del granduca
di Toscana*, 1796.
Firenze, Archivio di
Stato, Imperiale e Real
Corte, 5448, cc. 34 e 35

la stessa in tutte le corti, vi era un elemento che divide le corti europee in due gruppi: l'età dei prescelti. Mentre alcune corti selezionavano poveri d'età avanzata, altre preferivano i giovani. Difficile dire che cosa fosse all'origine delle due scelte. Nel primo caso probabilmente entravano in gioco ragioni "simboliche" e caritative, per cui si riteneva che uomini anziani e canuti rappresentassero meglio gli apostoli (ma anche la parte più misera e bisognosa della popolazione). Nel secondo, pesavano forse considerazioni di carattere sanitario, trattandosi di persone che sarebbero state, anche se per breve tempo, a stretto contatto col sovrano: era molto più facile, infatti, trovare individui sani – ma anche privi di deformazioni – fra i giovani che non fra gli anziani. In ogni caso, giovani o anziani che fossero, si trattava di porre di fronte al re persone che non potessero approfittare della loro momentanea posizione per aggredirlo. La sicurezza, infatti, era sempre considerata quando si trattava di chi si avvicinava alla persona del sovrano.

In questo caso – come in molti altri – la scelta dell'imperatore e del re di Francia era opposta: anziani per il primo, giovani per il secondo³³. La pratica francese fu fatta propria dai Savoia e dai Borbone di Napoli e di Parma³⁴. Quella imperiale fu adottata dagli altri sovrani cattolici di area germanica e settentrionale (centroeuropea), come il duca di Baviera e il re di Polonia³⁵, e dagli Asburgo insediatisi in Italia, come i granduchi di Toscana³⁶ (figg. 6a-b). L'età dei

Fig. 7.
*Cena del Giovedì Santo
nel governo del viceré
Daun*, 1707, in C.A.
Sammarco, *Giornale
e sommario*. Napoli,
Biblioteca Nazionale,
ms, XIII B 87, c. 53r



poveri coinvolti nelle cerimonie imperiali era un elemento così particolare da esser riportato dalle gazzette di tutta Europa. La "Gazette de Cologne" nel 1766 raccontava, per esempio, che quell'anno "l'âge combiné" delle "douze pauvres vieilles femmes" cui aveva lavato i piedi Maria Teresa "montoient à 1015 ans et la plus âgée à 103"³⁷. Nel 1789 accadde, anzi, a questo proposito un fatto singolare. Così lo racconta una gazzetta del tempo:

Fra i dodici vecchi poi che erano stati scelti per la lavanda de piedi in corte, trovavasi un tal Giovanni Fotzler il quale nel giorno di Pasqua appunto compiva il suo centesimo anno. Sua Maestà l'Imperatore [Giuseppe II] s'intenerì alla vista di quel venerabil vecchio, e seguitando i moti di sua connatural clemenza, si compiacque di trattenersi col medesimo per qualche momento. Lo regalò in seguito privatamente ed ordinò al celebre pittor aulico Ficker di farne il ritratto che dalla Maestà Sua vien destinato per il suo particolar gabinetto.³⁸

A tutti i poveri – giovani o vecchi che fossero – a fine cerimonia erano consegnati diversi doni. I più frequenti erano cibo, denaro e vestiti. Spesso, però, vi si aggiungevano altri oggetti. A Firenze, per esempio, i granduchi lorenesi offrivano stoviglie in ceramica appositamente commissionate³⁹.

Le buone condizioni dei poveri erano solo uno degli elementi che davano

splendore alla cerimonia. Poiché si teneva una volta all'anno, non esistevano spazi costruiti appositamente per essa. In ogni corte esisteva però un luogo tradizionalmente deputato al suo svolgimento. Al Vaticano era la Sala Ducale, al Palacio Real de Madrid il Salón de Columnas, mentre a Versailles si teneva nella Grande salle des Gardes (attuale Salle du Sacre); nel Palazzo Reale di Napoli era la Sala dei Viceré e a Palazzo Pitti la Sala degli Stucchi. In tali occasioni, le sale venivano trasformate in cappelle (per questo era sufficiente porvi un altare mobile) e allestite con pitture o arazzi raffiguranti l'Ultima cena. Il modello era chiaramente l'arazzo leonardesco della Sala Ducale del Vaticano. Sappiamo che Carlo V intorno al 1525 affidò la realizzazione di un arazzo sullo stesso soggetto a Pieter de Pannemaker (che lavorò su un disegno di Bernard van Orley)⁴⁰. A Napoli nella Sala dei Viceré veniva invece portato un dipinto, sempre sullo stesso tema⁴¹ (fig. 7).

Nonostante tanto sfarzo – o, più probabilmente, proprio per questo – negli ultimi decenni del Settecento l'entusiasmo di Goldoni e dei gazzettieri non era certo condiviso da tutti. Nel 1768, Diderot – recensendo nella sua *Correspondance littéraire* i *Voyages d'un philosophe* del botanico Pierre Poivre⁴² – ebbe modo di trattare della cerimonia della Lavanda dei piedi da parte del re di Francia. Poivre descriveva con commozione (“attendrissement”) la cerimonia con cui l'imperatore della Cina ogni anno dava il via alla stagione dei raccolti, conducendo di persona il carro, lavorando la terra e invocando la protezione della divinità⁴³. All'illuminista non era sfuggita la possibilità di paragone che questa offriva. Ipotizzando che un filosofo cinese avesse visitato la Francia, avrebbe certo assistito alle cerimonie del *Mandatum* e ne avrebbe riportato un'impressione non meno forte di quella di Poivre per la cerimonia cinese⁴⁴. Tuttavia – commentava Diderot – il filosofo cinese sarebbe rimasto assai stupito di apprendere che quella cerimonia era solo, ormai, poco più d'un spettacolo “Quel serait l'étonnement de notre philosophe d'outre-mer”, si domandava Diderot,

si on lui apprenait que cette cérémonie n'est qu'une vaine formalité, consacrée par l'usage; que le prince qui l'observe n'a jamais fait une seule réflexion au profit de l'humanité à la suite de cette touchante cérémonie; qu'un philosophe qui s'aviserait de lui adresser pendant la cérémonie un discours pathétique et analogue au sujet, serait enfermé à la Bastille, dont le gouverneur ne lui laverait pas les pieds; que depuis tant de siècles tous les princes du rite romain remplissent tous les ans cette cérémonie sans qu'il en soit résulté aucun bien pour personne, excepté l'argent et les vivres qu'on distribue aux douze pauvres vieillards; que les assistants n'éprouvent pas plus d'émotion à ce spectacle que les acteurs?⁴⁵

Parole ben diverse – a solo un decennio di distanza – da quelle di Goldoni e Tanucci. Pensieri che lasciavano intravedere nuovi tempi all'orizzonte. D'altronde, anche dalle corti giungevano segnali che cerimonie e simboli millenari non erano più percepiti come un tempo. A Firenze, Pietro Leopoldo all'inizio degli anni ottanta abolì di fatto la cerimonia. “Presentemente non vi è più la cena e lavanda”, racconta una cronaca dell'epoca, “ed invece viene passata ai poveri tutto in contanti”⁴⁶. Con la Rivoluzione e Napoleone, la Lavanda dei piedi sarebbe scomparsa da quasi tutte le monarchie occidentali.

L'Ottocento

Quando il 3 maggio 1814 Luigi XVIII era rientrato a Parigi, dopo venticinque anni d'esilio, lentamente aveva riportato in vita almeno alcune delle antiche cerimonie del regno. Il 23 marzo, primo Giovedì Santo della restaurazione, il re di Francia avrebbe di nuovo lavato i piedi ai poveri come i suoi antenati avevano fatto per secoli. I preparativi erano già avanzati, quando giunse la notizia dello sbarco di Napoleone. La notte tra il 19 e il 20 marzo 1815, Luigi XVIII uscì dalle Tuileries, con l'intenzione di lasciare il Paese. Il viaggio durò diversi giorni. Il 22 il re era a Lille. L'anziano principe di Condé gli chiese se il giorno dopo, Giovedì Santo, non avrebbe voluto compiere la Lavanda. L'ultima era stata quella tenuta a Versailles nel 1790 da Luigi XVI e Maria Antonietta⁴⁷. In un momento come quello, il gesto avrebbe avuto un senso particolarmente forte, tanto più che Napoleone non aveva mai voluto tenerla. Il re, però, con dispiacere del principe e di molti che erano con loro, si rifiutò⁴⁸.

I “Cento giorni” e l'ingresso nello Stato della Chiesa delle truppe di Murat impedirono anche a Pio VII di tenere la Lavanda. Anzi, egli lasciò Roma il Mercoledì Santo, quando i preparativi della cerimonia erano ormai quasi terminati⁴⁹.

Fu solo il 14 aprile 1816, quindi, con un Napoleone ormai a Sant'Elena, che al Vaticano e alle Tuileries (nella Galleria di Diana) il papa e il re di Francia poterono riprendere l'antico rito. “Le auguste misteriose funzioni della nostra Religione Divina proprie dei decorsi memorandi giorni sono state nuovamente celebrate con nostra comune consolazione dal Regnante Sommo Pontefice”, annunciava il “Diario di Roma”⁵⁰.

Scene analoghe si verificarono anche nelle altre capitali italiane ed europee. Ma non in tutte. A Torino, infatti, Vittorio Emanuele I non ritenne opportuno riportare in vita la Lavanda. A farlo fu, invece, Carlo Felice nel 1822, rientrato in patria dopo i moti del '21. La “Gazzetta Piemontese” annunciava la notizia, raccontando che “la edificante cerimonia [...] per le disastrose



Fig. 8.
C. Longoni, *La sacra cerimonia della lavanda dei piedi in Milano*, particolare, in "Cosmorama pittorico", XI (1845), n. 11 (15 marzo), pp. 81-83. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria

avvenute vicende, non si era più fatta da ventiquattro anni⁵¹. Sino al 1830 nelle monarchie dell'Europa cattolica queste ed altre cerimonie ripresero nuova vita.

Nuove cesure furono le rivoluzioni del 1830 e del 1848. Luigi Filippo, infatti, salito al trono, abolì la corte di antico regime e con essa molte delle sue cerimonie⁵². L'ultima Lavanda del Regno di Francia fu quindi quella dell'8 aprile 1830 tenuta da Carlo X con l'assistenza del Delfino⁵³. Vent'anni dopo, nel 1850, anche il nuovo re di Sardegna, Vittorio Emanuele II, prossimo ad assumere la guida del Risorgimento, decise di non praticare più la cerimonia⁵⁴. Fra 1860 e 1861 essa scomparve insieme agli altri Stati della penisola, uniti nel Regno d'Italia. Giuseppe Rovani, nel celebre romanzo *Cent'anni*, apparso fra 1859 e 1865, scriveva: "In altra parte e in altro tempo era una gran gara per ottenere biglietti onde assistere alla lavanda dei piedi nella sala delle Cariatidi a corte"⁵⁵ (fig. 8). Ma ora lo scenario politico era cambiato.

Dopo il 1860 nel mondo cattolico il numero dei sovrani che praticavano lavanda e cena si contava sulle dita d'una mano. Ormai molti di loro non si presentavano più re "per grazia di Dio", o almeno non solo, ma anche "per volontà" d'una qualche nazione. Sempre meno contava, in questo mondo via via più laicizzato, la loro sacralità e le cerimonie che ne erano manifestazione.

Nel volgere di pochi anni, anzi, la cerimonia fu oggetto di diversi articoli sui giornali europei, che, a seconda delle loro inclinazioni politiche, la presentava-



Fig. 9.
Wilhelm Gause, *Lavanda dei piedi dell'imperatore d'Austria Francesco d'Autria Giuseppe nel 1885, nella Hofburg di Vienna*, particolare, da "Deutsche Illustrirte Zeitung", 1885, vol. 2, p. 320. Torino, collezione privata

no come un residuo del passato o come testimonianza d'una società ben ordinata, che alcuni rimpiangevano. A colpire erano soprattutto quelle dell'imperatore e del re di Spagna (fig. 9). Fra le conseguenze di questo interesse fu anche una nutrita produzione iconografica, che non aveva eguali nei secoli precedenti. Segno che, in fondo, la cerimonia era interpretata, almeno da alcuni, come una curiosità, una sopravvivenza del passato nell'Europa d'antico regime che si avviava alla sua fine. Una sopravvivenza, però, che manteneva ancora il suo fascino. Anche un giornale come "Les modes parisiennes" si sentiva in dovere nel 1864 di pubblicare un *reportage* sulla cerimonia viennese. "Rien de plus dissemblable de style que les cérémonies de la semaine sainte à Paris ou à Vienne", scriveva l'autrice.

Je me souviens d'avoir entendu le vendredi saint dans l'église de Saint Roch un magnifique concert, exécuté par un puissant orchestre qui charmait l'oreille et captivait l'imagination. A Vienne, dans la petite chapelle de la cour, pas une note de musique: on n'entendait que les sons qui s'échappaient des lèvres humaines, prononçant des paroles touchantes et de la plus éloquente inspiration. Il est hors de mon pouvoir de rendre la sensation produite par ces mots graves et solennels.⁵⁶

Non mancavano neppure i pettegolezzi. In particolare quelli sull'imperatrice Elisabetta, che – si diceva – non amasse questo rito, e spesso lasciasse la cor-



Fig. 10.
Samuel Begg,
*La regina di Spagna,
Vittoria Eugenia di
Battenberg, compie
la lavanda dei piedi,*
particolare, da
"The Illustrated London
News", 22 aprile 1911.
Torino, collezione privata

te nel periodo pasquale per evitare di svolgerlo⁵⁷. In ogni caso, gli imperatori d'Austria proseguirono a celebrarlo sino al 1918, anno della fine dell'impero. Lo stesso fecero i re di Spagna. Essi continuarono a praticarlo sino al 1931, poco prima di dover lasciare il Paese, per la nascita della Seconda Repubblica (fig. 10). Curiosamente, proprio mentre scompariva dopo un millennio dalle monarchie cattoliche, il *Mandatum* reale si rinnovava nell'unica monarchia protestante ove era rimasto: la Gran Bretagna. Fu, infatti, nel 1932 che, per la prima volta dopo oltre duecento anni, un sovrano inglese, Giorgio V, decise di assi-

stere al *Royal Maundy* e distribuire personalmente i doni. Anche Edoardo VIII e Giorgio VI – suoi figli e successori – fecero altrettanto, ma saltuariamente. La piena rinascita della presenza reale al *Royal Maundy* si deve, invece, alla regina Elisabetta II. Nei settant'anni del suo regno, infatti, essa ha partecipato quasi sempre alla cerimonia, rinunciandovi solo cinque volte, per cause di forza maggiore. L'ultima, nel 2022, fu sostituita dal figlio, di lì a poco divenuto re Carlo III.

Nel terzo decennio del XXI secolo il papa ed il re di Gran Bretagna – entrambi capi d'una chiesa – sono rimasti gli unici sovrani a praticare le cerimonie del *Mandatum*. Sebbene in modo diverso, entrambi hanno saputo rinnovarle in linea con i linguaggi della contemporaneità.

¹ Su quest'opera ed il suo autore cfr. Morabito 2006. Alla stessa Morabito si deve l'edizione critica della commedia (Morabito 2008).

² *Discorso sulle maldicenze contro i sovrani* (Castiglione 1634). Esso è stato edito in Continio 2018.

³ "Vi do un comandamento nuovo: amatevi a vicenda, come io ho amato voi, dice il Signore". Gv XIII, 34-35.

⁴ Guizot 1824, p. 393. Cfr. Du Peyrat 1645, pp. 771-772 e Oroux 1776, t. I, pp. 171-172.

⁵ Du Peyrat 1645, p. 774.

⁶ Può esser interessante notare che il gesuita Michelangelo Laureti, nello scrivere una biografia del re, mettesse in relazione le sue pratiche con quelle del sovrano allora regnante in Spagna: "Nell'anno 1242 diede principio alla pietosa azione di lavare i piedi a dodici poveri nel giorno del Giovedì Santo, il che dura e persevera tuttavia, avendo io stesso veduto il re don Filippo Quarto [...] esercitar così umile lodevole ufficio". Cfr. Laureti 1687, vol. 2, p. 99. Si veda anche, di un altro gesuita, Rosignoli 1684, pp. 114-115.

⁷ Sarnelli 1711, p. 87.

⁸ Ribadeneira 1778, vol. 2, p. 437.

⁹ Teodorico di Durham 1873, p. 42. Un altro monaco, John of Fordun, nella sua *Chronica gentis Scotorum* raccontava che re Malcolm III lavava regolarmente i piedi ai poveri durante la Quaresima. Cfr. John of Fordun 1872, p. 206.

¹⁰ Costa Toipa 2020, p. 121. Il gesuita cinquecentesco Pedro Juan Perpiñá nella sua biografia della regina racconta che durante gli ulti-

mi giorni di Quaresima invitava a corte poveri gravemente malati, "lavabat eis pedes et, hoc incredibile officio recreatos, stipe auctos et ornatos, abire jubebat". Cfr. Perpiñá 1609, p. 42.

¹¹ Beata nel 1690, proclamata patrona di Polonia e Lituania dal 1695, fu santificata da Giovanni Paolo II nel 1999.

¹² Pico 1633, pp. 60-61: "[faceva] venire quaranta poveri nella sua camera a ciascuno d'essi, con grand'humiltà, lavava i piedi, che per la dolcezza che ne sentiva versava un mare di lagrime, anzi ritenendo uno di essi presso di se, lo faceva sedere a mensa et ad esempio della Maddalena, con gran spargimento di lagrime, lavandogli i piedi e con i suoi capegli asciugandoli, dopo haverglieli molte volte teneramente baciati, gli ungeva con unguenti pretiosi, sperando con tal atto di ricevere la medesima mercede dal Signore della assoluta remissione de suoi peccati".

¹³ Auriemma 1706, vol. 1, p. 450. Giovanna d'Aviz, figlia di re Alfonso V del Portogallo (beatificata nel 1692), il Giovedì Santo "facea fare scelta di dodici donne le più schifose della città e, lasciate le sue vesti pompose, vestivasi da serva, acciò non fusse conosciuta dalle povere; poi, inginocchiatasi, lavava loro i piedi nettandoli dalle sordidezze, li baciava con gran divotione, e donava à ciascheduna una nuova veste". Maria d'Asburgo, figlia di Carlo V e moglie dell'imperatore Massimiliano II, da parte sua, "nella lavanda de piedi [...], fattesi venire in Palazzo molte povere, lavava loro i piedi, l'asciugava e li baciava con gran tenerezza, poi di sua mano le serviva nella

mensa, non volendo in questo divoto ossequio altro scalco o coppiere se non le sue mani”.

14 Panormita 1538, p. 107. Alfonso I (V d'Aragona) pare esser stato molto legato a questa pratica e volle che anche il figlio Ferrante (poi re dal 1458 al 1494) la celebrasse. Nell'aprile 1443, infatti, fece comprare vesti e scarpe per i poveri cui il principe ventenne avrebbe dovuto lavare i piedi. Cfr. Minieri Riccio 1881, pp. 44-45.

15 “Non voglio star di scrivere una devotione faceva il zuoba [giovedì] santo, che el Re serviva in persona regiamente a 12 poveri, et fè chiamar 46 poveri l'anno 1494, a dì 23 marzo zoè passato, et felli sentar in tre tavole: questo fece perché havea anni 46, e tanti anni quanti ha tanti poveri serve, crescendo ogn'anno uno; et alla prima tavola, ch'è di 12 poveri, pur ditto numero lui medemo serve... con grande humanità et abundantia de ferculi [portate]; a le altre do, conti, duchi, marchexi et baroni. Poi el Re lava li piedi a ditti 12 poveri et li basa i piè, et li dette panno per camisa, zupon, calze, mantello et scarpe et tre carlini per uno, ch'è una bellissima consuetudine, a imitazione dil nostro Signor Yesu Christo”. Sanudo 1883, p. 175.

16 Morozzo 1686, pp. 163, 178.

17 È quanto accade, ad esempio, nella biografia dedicatagli del gesuita belga Guglielmo Lamormaini, che fu anche suo stretto consigliere politico. Cfr. Lamormaini 1638, p. 97. Si veda anche, di un altro gesuita, Rosignoli 1684, pp. 114-115.

18 Rimando ai saggi in questo volume di A. Rodolfo, C. Rocciolo e A. Marini.

19 Goldoni 1876, cap. XXXIX, p. 349. Sulla cerimonia di quell'anno – la prima tenuta da papa Clemente XIII – cfr. “Diario di Roma” 1759, n. 6516, 14 aprile, pp. 17-18, che sottolinea la presenza di “numerosa nobiltà concorsa e specialmente forestiera”.

20 Tanucci a Carlo III, 7 dicembre 1762, in Tanucci 1999, p. 588.

21 “Gazzetta di Napoli”, 1760, n. 15 (8 aprile). p. 1.

22 Turtureto 1630, pp. 101-102. Il testo fu alla base anche della descrizione data in Du Peyrat 1645, pp. 777-778. Un'altra descrizione della cerimonia spagnola è in De Vayrac 1719.

23 Turtureto 1630, p.101: “Quae cæremonia peragitur magno et religioso astantium horrore, qui cernunt Maiestarem Regiam, quam in terris non est maior, ad pedes homuncionum provolutam”.

24 Un cerimoniale che fu ripreso prima dai viceré di Napoli e continuato dai re Borbone. Cfr. Castelli 1820, vol. 1, p. 107.

25 In Francia il *Mandé* era stato regolarmen-

te tenuto almeno sino a Francesco I. Secondo quanto ha ricostruito Fanny Cosandey, gli ultimi Valois Angoulême avevano cessato di praticarlo. Cfr. Cosandey 2000, p. 276. Per Francesco I cfr. Du Peyrat 1645, pp. 775-776.

26 De l'Etoile 1736, t. 1, p. 33.

27 Oroux 1776, p. 172.

28 *Ibidem*. Fra le innovazioni di Luigi XIII ci fu l'aver fissato definitivamente il numero a tredici. Cfr. Dussieux 1881, t. 1, p. 205.

29 L'abito delle ragazze che prendevano parte alla lavanda della regina era invece bianco. Cfr. Maral 2010, p. 275.

30 Du Peyrat informa che si trattava di 13 scudi. Cfr. Du Peyrat 1645, pp. 774-775.

31 Va detto, poi, che sul modello del re, anche le grandi famiglie della corte facevano altrettanto, compiendo analoghe cerimonie nei loro palazzi. Cfr. sul caso sabauda, *La Quaresima alla corte di Savoia* 1894.

32 Robinson 1977, Robinson 1992, Wright 1981.

33 Per un confronto sulle due corti cfr. Duindam 2004.

34 Cfr. per Napoli la “Gazzetta Universale” del 1783 in cui si racconta che Ferdinando IV (sarà II delle Due Sicilie; all'epoca era ancora IV di Napoli e Sicilia) tenne la Lavanda al Palazzo Reale di Napoli, mentre la regina la praticò in quello di Portici a “12 ragazze” (n. 34, 29 aprile, p. 271). Per Parma cfr., invece, “Gazzetta di Parma” 1779, 9 aprile, p. 112; 1794, 9 aprile, p. 120.

35 Cfr. “Notizie del mondo” 1772, n. 23, 23 maggio, p. 344, Varsavia 18 aprile. Sovrano era allora Stanislao II.

36 Nel 1781, per esempio, “restitutosi a Palazzo, [il granduca Pietro Leopoldo] lavò i piedi a 12 poveri, l'età de quali ascende a 987 anni”. Cfr. “Gazzetta toscana” 1781, n. 15, p. 57.

37 “Gazette de Cologne” 1766, 8 avril, Supplement, p. 1, Vienne, 29 mars.

38 “Gazzetta Universale” 1789, n. 34, 28 aprile, p. 269, Vienna, 16 aprile.

39 Moore Valeri 2019, vol. I, p. 91.

40 Si trova oggi al Metropolitan Museum di New York.

41 Cfr. Bernardi 1991, p. 216 a proposito della cerimonia del 1696.

42 Poivre 1768, pp. 124-127.

43 Ivi, p. 125: “L'Empereur entre seul dans le champ, se prosterne et frappe neuf fois la tête contre terre pour adorer le Tièn, c'est-a-dire le Dieu du ciel, il prononce à haute voix une priere [...] pour invoquer la bénédiction du grand maître sur son travaille et sur celui de tout son peuple, qui est sa famille, ensuite, en qualité de premier

Pontife de l'Empire, il immole un boeuf, qu'il offre au Ciel comme au maître de tous les biens”.

44 “Quoi de plus sage”, commentava Diderot, “en effet que de rappeler une fois par an aux maîtres de la terre l'égalité primitive et le lien de fraternité qui lie tous les hommes à peu près comme!”.

45 Diderot 1879, t. VIII, pp. 118-119.

46 Traggo la citazione da Aschengreen Piacenti 2004, p. 98. La cronaca da cui è tratta è conservata in ASFi, Imperiale e Real Corte, 2181.

47 Ne è rimasta una descrizione ad opera del generale Thiébauld. Cfr. Thiébauld 1794, pp. 264-265.

48 Rousset 1891, p. 783.

49 Pacca 1835, p. 19.

50 “Diario di Roma” 1816, n. 30, 13 aprile, p. 3.

51 “Gazzetta Piemontese” 1822, n. 43, 9 aprile, p. 190.

52 Cfr. Mansell 1991.

53 “La cérémonie de la Cène a eu lieu le Jeudi Saint aux Tuileries dans la galerie de Diane, que l'on avait disposée à cet effet. Après le discours, le Roi a lavé les pieds à 13 enfants, et leur a remis à chacun une bourse contenant 13 pièces de 5 fr., 13 plats, un pain et un vase rempli de vin. S.M. a été servie dans cette occasion par M. le Dauphin et pas ses grands-officiers. Les princesses et beaucoup de personnes de distinction assistaient à la cérémonie, après laquelle le Roi et la famille royale se sont rendus à la chapelle pour l'office du jour. A quatre

heures, le Roi et la famille royale ont assisté aux Ténèbres, et sont retournés le soir à la chapelle pour adorer la Croix”. Cfr. “L'Ami de la Religion et du Roi”, LXIII, 1830, pp. 259-260.

54 Sul lavabo alla corte sabauda dell'Ottocento cfr. Gentile 2009; Gentile 2013, pp. 134-136. Sulla cerimonia nei secoli precedenti cfr. Cozzo 2006, pp. 43, 294. Sui problemi di Vittorio Emanuele II con il sacro cfr. Merlotti 2015, pp. 155-174.

55 Rovani 1868, vol. XVIII, p. 503. In un altro passo del romanzo, per dire che un anziano aveva un bel portamento scriveva “che se fosse stato povero avrebbe fatto la prima figura alla lavanda de' piedi” (ivi, vol. I, p. 18).

56 Mistress Trollope 1864, pp. 522-523.

57 “L'impératrice Élisabeth” scriveva un giornale francese, “qui devrait laver les pieds des douze vieilles femmes, se soucie fort peu de la tradition, aussi chaque année aux environs de Pâques elle quitte Vienne sous quelque vague prétexte que les journaux enregistrent avec conviction et échappe ainsi aux exigences de la tradition”. Egon Corti, da parte sua, nella biografia che dedicò all'imperatrice ricordava la sua partecipazione al rito della lavanda “occasion où la cour impériale a toujours déployé le plus grand faste. Elle soupire bien un peu, mais elle s'en acquitte avec une telle perfection, que c'est plaisir de la voir. Elle est la grâce personnifiée quand, en longue robe noire, elle se penche pour laver les pieds des vieilles femmes”. Cfr. *Le lavement des pieds* 1892, p. 542; Corti 1936, p. 216.

Un Cenacolo per Carlo Felice

ANDREA MERLOTTI

Nel 1817 Carlo Felice di Savoia, duca del Genevese, e sua moglie Maria Cristina di Borbone Napoli dopo aver trascorso il carnevale a Napoli, si trasferirono a Roma per passarvi la Quaresima. Qui, insieme ad alcuni regnanti europei (fra cui Carlo IV di Spagna) ed il giovane principe di Carignano, assistettero alla Lavanda dei piedi da parte di Pio VII ("Diario di Roma" 1817). Quando, cinque anni dopo, nel 1822, divenne re di Sardegna, Carlo Felice ricordò quanto aveva visto il quel soggiorno romano. A colpirlo era stata, evidentemente, anche la presenza dell'arazzo leonardesco. Nel 1827, infatti, egli affidò al pittore vercellese Francesco Gagna (1798-1883) il compito di realizzare una copia a grandezza naturale del *Cenacolo* di Leonardo per porla nella sala di Palazzo Reale in cui si teneva il "lavabo". Negli anni precedenti, Gagna aveva realizzato copie di opere di grandi maestri, che avevano riscosso forti apprezzamenti. Ancora Casalis, nel suo celebre *Dizionario*, lo definiva "pittore valentissimo, unico, inimitabile nell'arte di eseguire copie di qualsiasi dipinto ad olio, sebbene antichissimi" (Casalis 1853, vol. 24, p. 631), ricordando come diversi suoi lavori fossero in musei di tutt'Europa. A Gagna furono, quindi, concessi due anni per consegnare l'opera. La "Gazzetta di Milano" del 5 ottobre 1827 racconta che egli s'era stabilito nel convento di Santa Maria delle Grazie, portandovi "la maggior tavola che siasi mai veduta" per realizzare la sua opera. Nei due anni seguenti i giornali milanesi tornarono diverse volte a raccontare come procedesse il lavoro del pittore vercellese. Nel frattempo da Torino se ne chiedeva la consegna con sempre maggior

insistenza. Nel 1830, con quasi un anno di ritardo rispetto ai tempi previsti, l'enorme tavola (delle stesse dimensioni dell'originale e composta da cinque tavole separate) fu consegnata a Palazzo Reale. I lavori per il suo allestimento furono seguiti dallo stesso Gagna, cui Carlo Felice aveva persino destinato una stanza a palazzo perché potesse seguirli con maggiore facilità. Durante gli anni al convento delle Grazie, però, a Gagna era capitato qualcosa. Questa volta egli non aveva semplicemente dovuto copiare un'opera, ma immaginarla come era stata prima che si degradasse irrimediabilmente. Nella sua quotidiana ricerca del vero *Cenacolo*, la sua mente aveva vacillato, sino a perdersi. I segni di squilibrio erano così evidenti che il re dovette allontanarlo da palazzo. Gagna scelse quindi di diventare, per alcuni anni, un vagabondo, cercando nei viaggi quella pace che il triennale lavoro quotidiano col capolavoro di Leonardo gli aveva fatto perdere. Anche la sua copia del *Cenacolo*, peraltro, non restò a lungo a Palazzo Reale. Carlo Felice morì nell'aprile 1831, senza aver potuto praticare la lavanda all'ombra della tavola di Gagna. Carlo Alberto aveva deciso di rinnovare l'aspetto della residenza e la tavola non ebbe posto nei suoi progetti. Nel 1835, quindi, ordinò che fosse trasferita nel duomo di Torino. Qui, posta al centro della controfacciata, la grande tavola si trova tuttora a sovrastare la porta principale della chiesa.

Bibliografia

"Diario di Roma" 1817; Casalis 1853; Gazzetta di Milano" 1827; Tibaldi 2006, pp. 61-63.

Fig. 1.

Francesco Gagna,
*Copia dell'Ultima cena
di Leonardo*, 1827-1830,
olio su tavola, 90 × 450 cm.
Torino, duomo



Orditi e trame preziose: gli arazzi dell'Ultima cena e del Baldacchino di Clemente VII

ALESSANDRA RODOLFO

Era il lontano 1533 quando giungeva a Roma dalla Francia l'arazzo dell'Ultima Cena, replica tessuta del *Cenacolo* dipinto da Leonardo nel refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano, preziosissimo dono in seta e oro del re Francesco I di Francia a papa Clemente VII. L'occasione era stata il matrimonio della nipote del pontefice Caterina de' Medici con Enrico di Valois, figlio secondogenito del *Rex Cristianissimus* (fig. 1).

Il connubio tra i due giovani, concordato a tavolino da Francesco e Clemente dopo lunghe trattative collegate alla rivalità tra Asburgo e Valois, aveva una forte valenza politica. Per papa Clemente VII le nozze erano, infatti, l'opportunità di rafforzare l'alleanza tra i Medici e la corona francese arginando il potere di Carlo V in Italia che, solo pochi anni prima (1527) aveva permesso che le truppe imperiali mettessero a ferro e fuoco la Città Eterna; per Francesco I la parentela con il pontefice e la famiglia Medici era una grande occasione per rinforzare la sua egemonia sull'Italia e controbilanciare il potere degli Asburgo. Alla cerimonia, svoltasi a ottobre di quell'anno a Marsiglia, che era stata magnifica, aveva partecipato lo stesso pontefice, giunto con un ampio seguito di cardinali e prelati via mare sulla galera reale di Francia condotta dal duca di Albania e sfarzosamente decorata di sculture dorate e tessuti preziosi¹. Il borghese Honorat de Valbelle, attento osservatore e testimone degli eventi, racconta incantato le cerimonie, il suono delle trombe, dei clarini e degli oboi tanto celestiale da far pensare di essere in un "paradiso terrestre"².

L'importante evento fu celebrato da uno scambio di doni rari e preziosi immortalato dal raffinato tratto di Antoine Caron nel bel disegno cinquecentesco (fig. 2) contenuto nella *Histoire française* che ritrae Francesco I nell'atto di mo-

Fig. 1.
Jacopo Chimenti detto Empoli (attribuito),
Matrimonio di Caterina de' Medici con Enrico II di Francia, 1600,
olio su tela, 227 x 235 cm.
Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. M03-193





Fig. 2.
Antoine Caron,
*Scambio di doni tra
Francesco I e Clemente
VII*, 1561-1566, disegno,
412 × 555 mm. Parigi,
Musée du Louvre,
Département des
Arts Graphiques, inv.
RF29752. 12, recto

strare al pontefice l'arazzo con la raffigurazione dell'*Ultima cena*³ sostenuto da due personaggi mentre nell'ovale sulla sinistra compare un valletto colto a presentare al sovrano, in compagnia del pontefice, il dono papale: un "corno lungo due braccia di Liocorno ligato in una base d'oro con bellissimi lavori per cacciar il veleno dalle vivande"⁴ – in realtà un dente di narvalo – montato su una elegante base lavorata. Il pregiato oggetto – che si credeva permettesse di rilevare la presenza di veleno nel cibo – era stato realizzato all'orafo Tobia da Camerino che si era conquistato l'incarico in gara con il grande Benvenuto Cellini⁵.

E ancora Honorat de Valbelle ricorda come qualche giorno dopo il matrimonio, esattamente il primo novembre, la Sala Grande (vale a dire la cappella del papa dove era stata detta la messa) rimase aperta per mostrare le reliquie che il papa aveva portato da Roma e l'arazzo – probabilmente il panno dell'*Ultima cena* – che il re aveva voluto mettere in mostra. Il commento è tra i più entusiasti:

J'y suis allé pour baiser les reliques et voir la tapisserie que le Roi y avait fait placer et je vous assure que, pour chaque laize, il lui en a coûté douze pièces de six. Je crois que cette tapisserie est la plus riche et la mieux faite qu'on ait jamais vue. Elle était tissée d'or, d'argent et de fine soie aux couleurs délicates avec des person-

nages si bien tissés qu'ils paraissaient vivants; tout le monde les regardait comme des merveilles, tant ils étaient beaux et somptueux, et l'on ne pouvait se rassasier de les voir.⁶

Vibrante interpretazione di quel "cenacolo miracoloso" realizzato da Leonardo nel refettorio del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie per volere di Ludovico il Moro, duca di Milano tra il 1494 al 1498, il panno (fig. 3), che ha le stesse misure del dipinto murale, riproduce fedelmente, nella disposizione e nell'attitudine delle figure, il consesso leonardesco degli apostoli riuniti attorno alla mensa del Signore. Modificata è, invece, l'ambientazione. La sobria e asciutta struttura in cui si svolge il convito milanese, organizzata secondo la cristallina visione prospettica di impronta fiorentina – con il soffitto a cassettoni e i pannelli laterali decorati "a millefiori" convergenti verso il centro della scena – è, infatti, sostituita nell'arazzo da ricche quinte architettoniche di impianto rinascimentale. Le arcate si susseguono alternandosi con pilastri decorati, sormontati da colonnine binate, in alto la balaustra lascia intravedere alcuni edifici mentre, al di là delle tre arcate poste dietro ai commensali, l'occhio scivola verso un ridente paesaggio punteggiato da un arroccato castello, edifici con tetto a capanna e un piccolo ruscello che corre verso un orizzonte di colline e montagne.

Sull'architrave sopra le tre arcate, decorata da un raffinato fregio costituito da cavalli alati, *candelabra* e conchiglie incorniciate da volute vegetali, si imposta una balaustra dalla quale pende lo stemma coronato del re di Francia con gigli d'oro in campo azzurro, circondato dal collare dell'ordine di San Michele, ordine cavalleresco istituito nel castello di Amboise il primo agosto 1469 dal re Luigi XI. Dietro la balaustra si intravedono alcune costruzioni, da un lato mura merlate con eleganti finestre a bifora e un edificio a pianta circolare, dall'altro edifici squadrati a cortina.

L'intera raffigurazione è attorniata da una raffinata bordura dove compaiono, tra grottesche su fondo azzurro, il monogramma di Luisa di Savoia, l'emblema delle ali, ancora riferibile alla madre di Francesco I, e le salamandre dello stesso re.

Ai due angoli della bordura inferiore il monogramma "LOSE" rimanda alla figura di Luisa, al suo casato, quello dei Savoia, a quello del marito Carlo d'Angoulême del ramo Orleans, ed al titolo di signora d'Épernay e Romorantin⁷ così come ancora al nome Luisa⁸ e alla sua massima, "Pennas dedisti, volabo et requiescam" (Dio mi ha dato delle ali, io volerò e riposerò)⁹, fanno riferimento le ali che compaiono come elemento decorativo in tutte la bordura. Poste ai due lati delle salamandre di Francesco I, sembrano quasi indicare l'amore-

Fig. 3.
Manifattura
brussellese (?),
Ultima cena,
1516-1533, arazzo,
513 × 910 cm. Città
del Vaticano, Musei
Vaticani, inv. 43789



vole protezione della madre verso il figlio. Sei salamandre non coronate nelle fiamme (due nei bordi orizzontali ed una centrale in quelli verticali) costellano la scena principale, esplicito rimando a Francesco I che adotta il simbolo, già usato dal nonno, dal 1504¹⁰. Agli angoli della bordura superiore compaiono, invece, due monogrammi di difficile lettura (quattro F e un nodo?) associabili forse al monogramma di Francesco I che appare analogo sulla lama della spada di Francesco d'Angoulême¹¹ o in alternativa interpretabili come due F associate alla lettera C di Claudia di Francia, figlia di Luigi XII e moglie di Francesco I¹². La C è, invece, accanto alla F nella targa posta nella bordura laterale sinistra sotto la salamandra. Una targa analoga con le lettere F e L, iniziali di Francesco I e Luisa, è presente nell'altra bordura laterale. L'intera fascia decorata è delimitata da nodi, emblemi di casa Savoia ma anche di Francesco I che li aveva adottati in segno di gratitudine verso san Francesco di Paola, eremita e fondatore dell'ordine dei Minimi al quale si era raccomandata Luisa per divenire madre¹³. Si tratta di un mondo di simboli ed emblemi chiaramente allusivi a Francesco I e a Luisa, personaggi di ampia cultura umanistica, committenti di opere d'arte, appassionati di arazzi, che nel corso degli anni commissionarono in grande quantità.

Tra i più noti e preziosi, affini al panno vaticano, si possono ricordare il bel frammento di arazzo del Museum of Fine Arts di Boston¹⁴ (fig. 4) con le armi e gli emblemi di Luisa e Francesco, ancora conte di Angoulême, databile tra il 1488 e il 1514, analoghi all'arazzo leonardesco, e il pregiato panno riprodotto in un raffinato acquerello settecentesco¹⁵ in cui compare lo stemma reale di Francesco I circondato dal collare di San Michele insieme alle salamandre e alle F coronate.

Se, dunque, la lettura iconografica dell'opera ha permesso fin da subito ai pochi studiosi che hanno affrontato in modo approfondito l'argomento¹⁶ di collegare¹⁷ con sicurezza il panno a Francesco I e Luisa di Savoia, la presenza delle salamandre non coronate e l'ipotesi che lo stemma reale fosse stato aggiunto in un secondo momento, avevano fatto supporre una datazione antecedente al 1515, anno della morte di Luigi XII, in cui Francesco, conte d'Angoulême, divenne re con il nome di Francesco I¹⁸.

Poco si sa della storia precedente dell'arazzo, che compare quasi improvvisamente in occasione del nobile matrimonio, evento a cui è legata la prima notizia certa che attesta il panno in Francia. Sconosciuto il luogo della sua realizzazione, generalmente riportato alle Fiandre, importante e raffinato centro, come è noto, di produzione di arazzi.

Benché, in mancanza di evidenze certe, sia difficile la ricerca, il restauro del panno realizzato nel 2018-2019 ad opera del Laboratorio di Restauro Arazzi e Tessuti

Fig. 4. Manifattura francese Valle della Loira (?), frammento di arazzo con *Emblemi di Luisa di Savoia e Francesco d'Angoulême*, 1488-1514, arazzo, 350× 470 cm. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 36.136



dei Musei Vaticani sotto la direzione di chi scrive, due mostre (svoltesi nel 2019 presso il Castello di Clos-Lucé ad Amboise e al Palazzo Reale di Milano) e la proposta di Pietro Marani in questa sede di identificare la copia del *Cenacolo* leonardesco della Royal Academy di Londra – replica, secondo lo studioso, della copia acquistata da Francesco I dall'orafo milanese Francesco Galli nel 1518 – nel cartone per l'arazzo¹⁹, hanno aggiunto importanti informazioni utili per formulare nuove ipotesi che sembrano avvicinare sempre più l'arazzo al periodo di permanenza di Leonardo in Francia.

La prima apparizione della tappezzeria è nel 1533 quando il panno è citato per la prima volta in un inventario presso il castello di Blois tra i tessuti scelti per essere portati a Marsiglia in occasione dell'unione nuziale²⁰. Prima di tale data un velo di mistero sembra avvolgere il raffinato panno istoriato. Stranamente, infatti, un'opera che raffigura una delle immagini più amate e iconiche della storia e dell'arte, di infinita raffinatezza tecnica, tessuta tutta in seta, oro, argento e, dalle sterminate misure (circa 45 metri quadrati), in cui campeggia lo stemma del re di Francia accanto ai simboli di Luisa di Savoia, potente madre del sovrano, scelta come omaggio dello stesso regnante al pontefice in occasione del matrimonio a Marsiglia che doveva suggellare l'alleanza tra Francia e papato, non viene mai menzionata prima di quell'anno.

È di nuovo nel 1533 che l'opera compare in un mandato di pagamento del 28 novembre intestato a Nicolas de Troyes, argentiere del re che riceve la considerevole somma di 1897 "livres 2 sous 6 deniers tournois" per l'acquisto di seta e tele d'oro e argento usate per arricchire l'arazzo²¹. Un conto del mese successivo testimonia il pagamento per il lavoro al de Troyes e al ricamatore Robinet, verosimilmente per le vesti dei valletti e del re in occasione del matrimonio²².

Eccetto questi pochi dati certi, nulla di più si sa sulla storia dell'arazzo, considerato fino ad oggi dagli studi, per la sua data precoce riconducibile ai primi decenni del Cinquecento, il primo esempio di una composizione italiana, precedente addirittura ai famosi arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina, replica di una delle opere italiane tra le più celebri quale il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie riprodotto nella sua totalità²³.

Come detto, l'opera in base all'iconografia e al documento citato fu, dunque, collocata cronologicamente prima del 1515, ossia durante il regno di Luigi XII, fervente ammiratore di Leonardo tanto da desiderare, come narrano le fonti, di trovare un modo per portare con sé in Francia il dipinto del *Cenacolo* da lui ammirato a Milano durante la sua permanenza nel 1499.

Ma l'ipotesi dell'aggiunta dello stemma non era stata corroborata da una visione diretta del retro del panno (coperto da una foderatura), unico modo per confermare la supposizione. L'operazione – resa possibile grazie al recente restauro che ha comportato la rimozione della foderatura – ha mostrato, invece, come il panno presenti in realtà una tessitura unitaria e omogenea priva di aggiunte, che ha permesso di stabilire che lo stemma non fu tessuto in un secondo momento ma contestualmente al resto dell'arazzo.

Tale verifica ha, dunque, comportato una modifica della data dell'arazzo che fu realizzato, in realtà, dopo il 1515, anno in cui Francesco ascese al trono²⁴. Ulteriore conferma dell'avanzamento cronologico è, inoltre, la presenza del doppio cordone nel collare dell'ordine di San Michele intorno allo stemma, sostituito alle originarie "aiguillettes"²⁵ che collegavano le conchiglie fra loro, da Francesco I poco dopo essere divenuto re, e precisamente in una delle prime riunioni dell'ordine svoltesi a Blois nel settembre 1516.

Rimaneva da chiarire l'ambiguo documento del 1533 riguardante il pagamento a Nicolas de Troyes, argentiere del re, e al ricamatore Robinet per un non ben definito arricchimento dell'arazzo. L'inventario di Floreria (ossia della Guardaroba pontificia) del 1536 ricorda la presenza dell'arazzo in Vaticano quale "panno bellissimo con Istoria della Cena domini foderato di tella rossa circondato de uno fregio di velluto cremisi con [...] di tella doro con lettere C.F"²⁶.

Fig. 5. Praslon Chromolith (V. Marchi inv.), *Lavement des pieds des apôtres*, litografia, in H. Fisquet, *Histoire liturgique*, Abel Pilon, Paris 1871, tav. III. Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", vol. BB 188



Io credo, come già detto in altra sede²⁷, che l'arricchimento di cui si parla possa riferirsi alla bordura in velluto rosso con ricami d'oro e seta e cifre ricamate il cui autore potrebbe essere stato lo stesso Robinet citato nel documento, da identificarsi probabilmente con Robinet de Luc (Robert de Luz), ricamatore e valletto di camera di Luisa di Savoia, dal 13 dicembre 1532 ricamatore e valletto di camera del re Francesco I²⁸. L'elegante bordo rosso, che ancora compare in alcune litografie ottocentesche (fig. 5) raffiguranti la Lavanda dei piedi in Vaticano, occasione nella quale veniva esposto l'arazzo, è purtroppo oggi disperso²⁹. L'arazzo, dunque, dovrebbe essere stato tessuto dopo il settembre 1516, data della modifica del collare dell'ordine di San Michele che compare intorno allo stemma reale, ed entro il 1533, forse anche entro il 1524, termine che coincide con la morte di Claudia di Francia, moglie di Francesco I, la cui iniziale appare associata a quella del re nella targa di una delle bordure laterali e forse anche nel monogramma della bordura superiore (due F associate alla lettera C). Si tratta di uno spostamento cronologico di pochi anni che può sembrare irrilevante ma che fa la differenza poiché nell'autunno del 1516 Leonardo giunse ad Amboise presso la corte francese e a fine novembre era a Clos-Lucé per trascorre gli ultimi anni della sua vita e morirvi il 2 maggio 1519. È probabile – come ipotizzato da Jan Sammer³⁰ – che Leonardo fu invitato da Francesco I ad andare ad Amboise durante il loro incontro a Milano nel

novembre 1515, in occasione della visita del re al *Cenacolo*. E chissà che l'idea dell'arazzo, replica del famoso affresco, non possa essere nata lì? Come detto, l'artista arrivò nell'autunno del 1516 in Francia, dove nel settembre era giunta anche Filiberta di Savoia, vedova di Giuliano de' Medici, dopo avere incontrato il nipote Francesco I a Chambéry, dove il monarca si era recato per sciogliere il voto alla Sindone custodita dai Savoia. Ad Amboise Filiberta rimase accanto alla sorella Luisa per cinque anni, partecipando al vivace clima culturale instauratosi con la presenza di Leonardo. Potrebbe essere che proprio in questo periodo, e in tale clima culturale, si pensò alla realizzazione di un arazzo che riprendesse il capolavoro leonardesco. Ecco così che nasce la suggestiva ipotesi di una possibile realizzazione del modello, o cartone, in terra di Francia durante gli ultimi anni di vita del maestro.

La lettura stilistica dell'opera mostra nella rappresentazione di Cristo circondato dagli apostoli una forte rispondenza con il *Cenacolo* leonardesco. I personaggi così come la tavola imbandita riprendono fedelmente il capolavoro milanese. Pur nella diversità di *medium*, che inevitabilmente rende più grafico e duro l'insieme rispetto al dipinto, analoga è la resa di alcuni elementi come gli incarnati. La delicata pennellata leonardesca, il famoso "sfumato", sono imitati nel panno tramite la tecnica dell'*achure* con la quale l'arazziere riesce a creare sfumature e rendere quasi "umani" i personaggi. Straordinaria l'altissima qualità tecnica dei pani, della frutta, del vasellame, di quelle piccole e raffinate "nature morte" disseminate sulla tavola, incredibile l'abilità con cui è tradotta in un intreccio di fili di seta, argento e oro la trasparenza del vetro della brocca e dei bicchieri, la superficie quasi specchiante dei piatti, del coltello. I variegati atteggiamenti dei dodici apostoli che si agitano, si interrogano, gesticolano, riuniti per l'ultima volta intorno alla mensa del Signore, convergono verso la figura centrale del Cristo riproponendo moti e affetti del famoso dipinto.

Ma la scena sembra qui parlare un linguaggio misto, una commistione di italiano e francese, forse anche fiammingo, che assorbe suggerimenti diversi: dalla moda delle grottesche studiate e copiate nella Domus Aurea da schiere di artisti che velocemente, tramite i loro prodotti grafici, ne diffusero il linguaggio nel Nord Italia e Oltralpe all'architettura ormai rinascimentale, al paesaggio che alterna note fiamminghe, nei tetti a capanna delle case, e francesi, nella rocca e il castello. Suggerimenti diversi trapelano, dunque, dalle maglie dell'antico tessuto che mantiene comunque una forte impronta leonardesca. Aperta rimane ancora, invece, la questione dell'autore del cartone – da ricercare forse nei tanti pittori italiani e no che ruotavano intorno alla corte reale e che potrebbero avere lavorato magari anche sotto la supervisione dello stesso Leonardo – e della manifattura nella quale fu realizzato il prezioso panno.

Riguardo al luogo di produzione del panno gli studiosi hanno finora indicato per lo più i Paesi Bassi³¹ per la raffinatezza dell'esecuzione che riesce a riproporre in tessuto la tecnica pittorica leonardesca, un ambito già indicato da Paolo Giovio che nelle sue *Histoire sur les choses faictes et advenues en son temps en toutes les parties du Monde*³², narrando lo scambio di doni avvenuto nel 1533 tra papa Clemente VII e il re Francesco I, ricorda "une très large tapisserie: en laquelle; fait à ouvrages de Flandres; on voyait la dernière Cène de Iesus Christ avec ses Disciples, rehaussée d'or dessus soye"³³. La notizia non sembrerebbe strana data la perizia degli arazzieri della zona e la nota passione del re e della madre Luisa per i prodotti creati in quelle manifatture fiamminghe da cui provenivano gli esemplari più belli e in cui, tra l'altro, forse prima o forse negli stessi anni, veniva alla luce presso la celeberrima manifattura di Peter van Aelst la serie degli *Atti degli Apostoli* tessuta per papa Leone X su cartoni di Raffaello, che giunse a Roma tra la metà del 1519 e il 1521.

D'altronde Francesco, erede di un'impressionante collezione di arazzi, nato e cresciuto sotto l'egida di una madre raffinata e appassionata di stoffe, tessuti e arazzi, assorbì con pienezza il gusto instillatogli dalla figura materna divenendo uno dei più entusiasti e innovativi committenti di arazzi, strumento per veicolare e mostrare il suo splendore regale, ma anche per appropriarsi di quell'arte italiana da lui tanto agognata³⁴.

Il prezioso arazzo dell'*Ultima cena*, tra i più antichi presenti nelle collezioni vaticane, dove è registrato per la prima volta nell'inventario del 1536, fu spesso utilizzato nel cerimoniale di corte. L'antico panno era, infatti, messo in mostra in importanti festività religiose quali il Corpus Domini (**fig. 6**), spettacolare cerimonia processionale in occasione della quale la *Cena* era esposta insieme con gli arazzi di Raffaello, o nella tradizionale funzione della Lavanda dei piedi, che si svolgeva il Giovedì Santo nell'antica e fastosa Sala Ducale, ambiente di ricevimento, ubicato nel cuore del Palazzo Apostolico³⁵.

La solenne processione del Corpus Domini partiva dalla Cappella Sistina e, passando per la Sala e la Scala Regia, attraversava il colonnato di San Pietro, si snodava per parte del Borgo Vecchio per raggiungere l'altro lato del colonnato da cui entrava all'interno della basilica. "Tutto questo tratto di vestiboli, i colonnati e la strada" veniva "addobbato con magnificenza ed ecclesiastica pompa"³⁶. Un ricco apparato decorativo³⁷ accompagnava la processione, tende di tela venivano poste per tutto l'itinerario a riparo dal sole o dalle intemperie, arazzi e armi del pontefice e dei cardinali, dipinte e ornate di mortella, ricoprivano le grandi travi che sostenevano le tende. Le finestre delle logge dei palazzi ubicati nel percorso venivano addobbate con rossi damaschi. La Scala Regia, il suo nobile vestibolo e la galleria che seguiva erano abbelliti da arazzi tra i più preziosi delle



Fig. 6.
Vincenzo Marchi,
*Processione del Corpus
Domini*, 1865 circa,
olio su tela, 75 x 96 cm.
Città del Vaticano,
Musei Vaticani, inv. 43581

collezioni papali, tra questi l'arazzo dell'*Ultima cena*, ad onorare il passaggio del pontefice e del Santissimo Sacramento seguito dalla curia romana al completo e acclamato da un popolo di ogni estrazione sociale³⁸.

Solenne rito di antica data, la Lavanda dei piedi – narrano le fonti³⁹ – come già detto si svolgeva il Giovedì Santo nel cuore del Palazzo Apostolico, nella Sala Ducale dove il pontefice, secondo un coreografico cerimoniale, lavava i piedi ai “tredici” apostoli. L'addobbo dell'ambiente per la cerimonia era costituito da damaschi trinati d'oro e dal magnifico arazzo dell'*Ultima cena*⁴⁰ che veniva appeso sopra il palco su cui erano i tredici apostoli a ricordo dell'istituzione eucaristica. Ancora dopo secoli aleggiava suggestivamente sulla cerimonia la figura di papa Clemente VII non solo nel prezioso arazzo, ma in quell'*aula tertia*, originario nucleo della Sala Ducale, ristrutturata per volontà proprio di papa Clemente. Ma, ripercorrendo i meandri della storia, il pensiero poteva correre anche allo stesso Francesco I, generoso donatore dell'antico panno che, posto sulla parete della sala, con le sue insegne di Francia, ricordava ai presenti il *Rex Christianissimus* e la sua antica alleanza con il pontefice.

Fu probabilmente a causa del frequente utilizzo, insieme all'estrema fragilità del manufatto costituito interamente di fili di seta e metallo argentato e dorato, che il panno cominciò a deteriorarsi. Già nel 1681 i documenti riportano

notizia di un importante restauro operato dall'arazziere Lamberto Laplanche⁴¹ che vi lavorò continuamente per un intero anno. Circa cento anni dopo, nel 1763 fu necessario sostituire la tovaglia che venne ombreggiata e dipinta “a mo' dell'antica” dal pittore Stefano Pozzi⁴². Ma le condizioni evidentemente peggiorarono al punto che fu deciso, per preservare l'antico e fragile panno, di farne realizzare una copia da utilizzare al suo posto.

Fu così che nel 1780, sotto il pontificato di Pio VI, fu affidato all'arazziere Felice Cettomai, direttore della Pontificia Manifattura di San Michele, il compito di realizzarne una esatta riproduzione. I documenti ci informano che “lo sbiadimento delle tinte ed il deterioramento dei contorni p[er] essere lacero e allentato” erano tali che fu necessario fare eseguire un quadro ad olio da utilizzare come modello. Il dipinto, ancora oggi conservato in Vaticano, e il cartone furono realizzati nel 1783 dal pittore Bernardino Nocchi, mentre il nuovo arazzo fu tessuto da Cettomai alla cui morte, nello stesso 1783, subentrarono la vedova Anna Maria Gramignoli e il figlio Gerolamo che vi lavorarono fino al 1795. L'impegnativa opera fu pagata “molti denari” a coprire non solo il lavoro ma anche i materiali (“lana, seta e capicciole e altro”) e la pigione della casa nella quale abitava la famiglia e in cui fu realizzata la tessitura⁴³. L'arazzo settecentesco (fig. 7) è fedele copia di quello antico eccetto che per la bordura dove gli emblemi di Pio VI e lo stemma papale rimpiazzano le salamandre e lo stemma del re di Francia⁴⁴.

Se nell'immaginario collettivo sono stati, e lo sono ancora oggi, gli arazzi di Raffaello l'attrazione fatale che ha suscitato e suscita ancora oggi stupore e

Fig. 7.
Manifattura
di San Michele
(Felice Cettomai
arazziere su cartone
di Bernardino Nocchi),
replica dell'*Ultima
cena*, 1780-1795. Città
del Vaticano, Musei
Vaticani, inv. 43737





ammirazione, l'arazzo dell'*Ultima cena*, restaurato ed esposto con un nuovo sistema di illuminazione nella sala di Raffaello della Pinacoteca Vaticana, attrae migliaia di visitatori che finalmente possono comprendere il commento di un artista e disegnatore raffinato quale Pierre Paul Prud'hon che scriveva da Roma nel 1785 al suo maestro François Devosge con entusiasmo sui famosi panni di Raffaello ma anche di aver visto

une quizième tapisserie qui représente une Cène, d'après Léonard de Vinci. Lorsq'on en devant, on demeure immobile d'admiration, on ne peut se lasser regarder, et, lor-

Fig. 8. Manifattura di Pieter van Aelst (Bruxelles), *Dossale del baldacchino di Clemente VII Medici*, 1525-1530, arazzo, 465 x 535 cm. Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 43866



Fig. 9. Manifattura di San Michele (Giuseppe Folli arazziere su cartone di Pietro Paolo Panci), replica del *Dossale del baldacchino di Clemente VII Medici*, 1786-1787, arazzo, 465 x 520 cm. Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 43724

squ'on a bien vu chaque figure en particulier, on avoue que jamais Raphael ny le Poussin, qui on traité plusieurs fois se sujet, n'ont approché de celui-ci dans l'expression.⁴⁵

Durante la cerimonia della Lavanda dei piedi nella Sala Ducale, insieme al panno dell'*Ultima cena*, veniva montato l'antico e ricco *Baldacchino di Clemente VII*⁴⁶ (fig. 8), realizzato negli anni venti del Cinquecento per papa Clemente, o forse già per Leone X, su disegno degli allievi di Raffaello nella bottega di Pieter van Aelst, il rinomato arazziere passato alla storia per avere tessuto nella sua bottega di Bruxelles la famosa serie degli *Atti degli Apostoli* per la Cappella Sistina.

Gli anni dei due pontefici Medici furono un periodo d'oro per la collezione di arazzi vaticana. Leone X (1513-1521) e, in continuità, Clemente VII (1523-1534) commissionarono, infatti, una vera e propria ondata di prodotti tessili legati al nome di Raffaello che, innovatore incredibile e rivoluzionario nel recupero dei modelli dall'antico e dal moderno, avviò una vera e propria trasformazione

dell'arte dell'arazzo⁴⁷. L'impressione che si ricava sfogliando gli inventari di Floreria del XVI secolo è che il gusto e il "lusso" dei pontefici siano stati affidati, più che ai dipinti mobili e alla grande decorazione parietale ad affresco – utilizzata per arredare "luoghi nobili" di dimora privata e di rappresentanza – ai tessuti e agli arazzi, manufatti duttili e trasportabili, utilizzabili per scaldare e arredare gli ambienti, ma anche e soprattutto per le cerimonie fuori e dentro il palazzo. Gli inventari raccontano fin dall'origine di un magazzino di Floreria stipato di tessuti da tirare fuori all'occorrenza, di stoffe per ornare gli ambienti⁴⁸, di panni ad arazzo atti a coprire intere pareti, trasformati in pale d'altare, letti e baldacchini cerimoniali.

Costosi e magnifici, i "panni di razza" coniugavano lusso e ostentazione con tradizione e religione, utilizzando la ricchezza e il bagliore dei filati di seta, d'oro e d'argento a gloria del pontificato e del suo credo religioso. "Veicoli mobili" di iconografie, documento d'elezione – come pensava Aby Warburg – per elaborare una *Kulturwissenschaft*⁴⁹, veri e propri manifesti pubblici, pratici e replicabili, dispiegati nei loro formati spesso atlantici, gli arazzi divenivano, in cerimonie e pubbliche processioni, propaganda, racconto, testimonianza di fede. Dagli *Atti degli Apostoli*, destinati a implementare il messaggio religioso della Cappella Sistina e a glorificare il papato leonino, ai *Giochi di putti* per il basamento della Sala di Costantino, raffinata allusione a una "novella" età dell'oro, al raro Letto dei paramenti ove adagiare gli indumenti liturgici, alle *Grottesche* e ai panni della *Scuola Nuova* per la cappella *parva*⁵⁰, distrutta cappella papale, al baldacchino papale, prezioso seggio del potere pontificio: Leone X, Clemente VII, Raffaello e i suoi crearono un rutilante mondo di orditi e trame con cui addobbare e arricchire il Palazzo Apostolico in occasione delle cerimonie.

Raffaello, capace imprenditore e promotore di se stesso, colse al volo le nuove occasioni di successo che lo mettevano di fronte a un nuovo *medium* con il quale confrontarsi, a una nuova sfida con cui superarsi. Sfruttando la perizia tecnica del capace tessitore fiammingo Pieter van Aelst, l'artista utilizzò i panni tessuti non solo per compiacere i desideri papali ma anche, al pari di incisioni, disegni e stampe, per veicolare la sua arte nelle corti europee. Perché, se ambigua rimane la sua partecipazione alle numerose imprese arazziere successive agli *Atti degli Apostoli*, certo è che il filo conduttore di tutti i panni realizzati per Leone X e Clemente VII riconduce inevitabilmente al suo genio. Inventari di Floreria, incisioni, racconti, repliche e copie continueranno per lungo tempo, infatti, ad associare al nome dell'Urbinate non solo i panni per la Sistina ma anche i successivi raffinati prodotti tessili papali più o meno riconducibili a quel "mondo artistico nuovo" da lui creato, tra questi il baldacchino in questione.

Costituito anticamente da un dossale, un cielo (oggi disperso) raffigurante Dio Padre tra angeli e serafini e sette "pendoni per il "tornacielo", il baldacchino, registrato in Vaticano dal 1536 era usato – come ricorda un inventario del 1592 – per coprire il trono papale in occasione dei concistori pubblici che generalmente si svolgevano nella Sala Ducale⁵¹.

Un documento del 1787 racconta la fatica e lo sforzo degli operai per allestire in modo sontuoso la sala in occasione dell'"Esaltazione alla Sagra Porpora dell'Ecc.mo Card. Charandini", quando parati di damasco trinati d'oro furono posti a ornare le pareti e a coprire le due porte a mo' di portiere mentre nella facciata del soglio, là dove veniva posto il trono, fu montato proprio il *Baldacchino di Clemente VII* con suo cielo e fregio intorno, il tutto realizzato con "spille e bollette"⁵².

L'iconografia del dossale, indicata generalmente negli inventari cinquecenteschi come "Misericordia, Justitia et Prudentia", è stata interpretata per lo più come un'*Allegoria della Religione*⁵³. All'interno di un cerchio di soffici e arricciate nuvole, da cui si affacciano in alto due angeli che sembrano aprire un sipario su un'apparizione celeste, compare una figura femminile diversamente identificata come Religione, Fede o forse Chiesa coronata circondata da raggi dorati, in piedi su un globo trasparente che lascia intravedere un mondo in miniatura in cui si alternano la luce e le tenebre, un paesaggio diurno e uno notturno assediato in alto da un incendio divampante. Un putto alato alla sua sinistra regge un libro – forse le Sacre Scritture – sul quale è poggiato l'indice della donna. Ai lati, adagiate sulle ovattate nuvole, completano la scena le personificazioni della Giustizia munita di bilancia e della Carità colta nell'atto di allattare un fanciullo. Al di sotto due possenti leoni, l'uno placido e ammiccante, l'altro feroce e minaccioso, sostengono gli emblemi della Camera Apostolica. Sullo sfondo corre un arioso e aperto paesaggio, animato da edifici e piccole e operose figure. L'arte italiana delle tre figure femminili e il gusto fiammingo nell'articolato e accurato paesaggio del fondo cantano all'unisono un nuovo linguaggio tessile portato nelle Fiandre dal genio urbinato. L'intera scena è arricchita da eleganti e lussureggianti bordure a grottesche, impreziosite da un fantasioso universo di figurette, piccoli animali, elementi vegetali, camei, gemme e perle che circondano gli stemmi medicei, le imprese di Clemente VII – il falcone con l'anello con punta di diamante – e il motto "candor illaesus" ideato per papa Medici dal suo tesoriere, il fiorentino Domenico Buoninsegna, scritto su un nastro bianco, allusione alla luce del sole che, attraversando un globo di cristallo, brucia nella sua traiettoria tutto ciò che non è chiaro lasciando il cartiglio con il motto intatto⁵⁴. Benché di complicata e ambigua lettura, il programma iconografico, concepito forse dallo stesso Clemente VII insieme

all'amico e consigliere Paolo Giovio⁵⁵, uomo di profonda cultura, sembra ben pensato per un trono papale. Il papa, seduto sulla sedia pontificale sormontata da un cielo raffigurante Dio Padre, si sarebbe trovato in asse con il grande globo trasparente, raffigurazione del mondo e possibile gigantizzazione della sua impresa, e con la figura di quella che, dunque, potrebbe anche essere la raffigurazione dell'Ecclesia fiancheggiata dalla Carità e dalla Giustizia, virtù dell'ottimo regnante, mentre lateralmente i due leoni con le insegne della Camera Apostolica avrebbero ricordato e rinsaldato l'allusione alla politica papale di forza bilanciata dalla misericordia, già adombrate nelle virtù di Giustizia e Carità. Il disegno delle figure è stato ricondotto da Eugène Müntz⁵⁶ alla mano del talentuoso allievo di Raffaello, Perino del Vaga, che in effetti potrebbe avere partecipato all'impresa vista l'affinità delle tre figure femminili con altre opere dell'artista. Il vasto e fantasioso repertorio di grottesche che si sviluppa nelle bordure e che trova evidente relazione con altri luoghi vaticani come le Logge di Raffaello o la Loggetta del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena è, invece, da ascrivere, a Giovanni da Udine, specialista nel genere consacrato da Raffaello – grande, estrema, invenzione antiquaria del maestro urbinato – che Giovanni, attingendo al sistema decorativo tipico degli edifici romani, *in primis* della famosa Domus Aurea, seppe con la sua tecnica e il suo stile naturalista, restituire in chiave moderna.

Ricorda Vasari, nella vita dell'artista friulano, la scoperta delle grottesche fatta in occasione di una memorabile visita al palazzo neroniano in compagnia dello stesso Raffaello: “restarono l'un l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quelle opere”⁵⁷. Le grottesche entrarono nel cuore e nella mente del maestro, che le utilizzò in più di una decorazione, e di Giovanni che ne divenne un vero e proprio esperto. Così, come nelle Logge e nella Stufetta del cardinale Bibbiena o in Villa Madama, anche nell'arazzo compaiono le meraviglie archeologiche di Roma, ricordo delle gite sotto terra per esplorare e disegnare dal vero alla luce delle candele lo straordinario repertorio della mitica Domus Aurea, palazzo di incredibili meraviglie. Un sistema decorativo perfetto per le bordure degli arazzi già sperimentato *in nuce* nelle bordure dei famosi panni della Cappella Sistina e nelle diverse imprese tessili riferibili a Raffaello e il suo *entourage*.

Come detto, il dossale era munito di un cielo con la raffigurazione di Dio Padre andato disperso ma oggi noto grazie a una replica realizzata nella Manifattura di San Michele durante il pontificato di Pio VI. L'esperto arazziere Giuseppe Folli ne realizzò, infatti, una copia nel 1786-1787 su cartoni di Pietro Paolo Panci (fig. 9), contestualmente alla replica dei fregi e del dossale stesso⁵⁸, tuttora conservati presso i Musei Vaticani e in uso, così come la copia dell'araz-

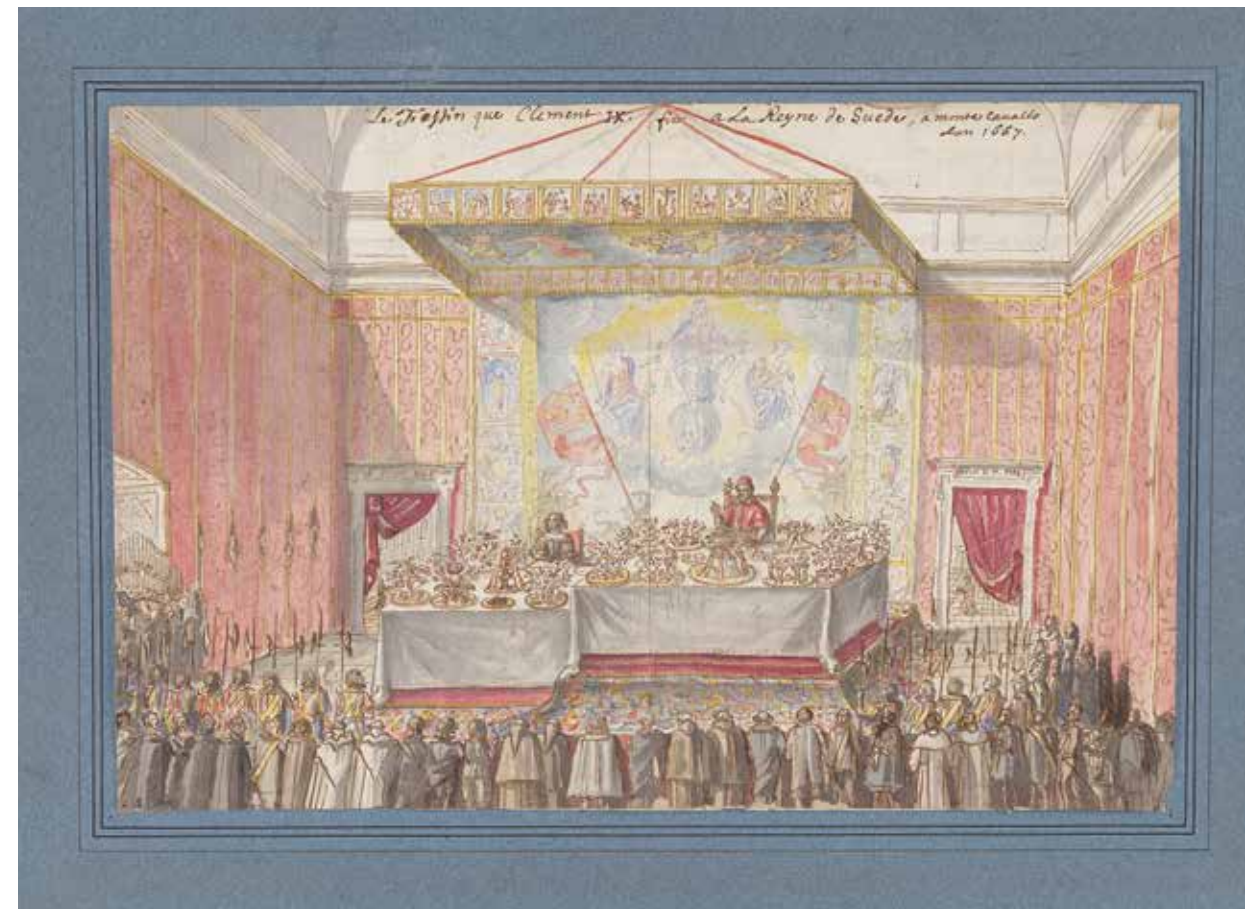


Fig. 10.
Pierre Paul Sevin,
*Cristina di Svezia al
banchetto di Clemente
IX tenuto il 9 dicembre
1668*, disegno,
248 × 376 mm.
Stoccolma, Kungliga
Biblioteket

zo dell'*Ultima cena*, ancora nel Novecento⁵⁹. Nei depositi dei Musei Vaticani, inoltre, sono conservati tre fregi, ricostruiti nel 1960 inserendo in una nuova tessitura sette frammenti originali con grottesche e imprese accreditati come fregi del baldacchino, utilizzati nell'ultima ricostruzione del baldacchino fatta nel 1980 nella mostra di Palazzo Vecchio e nell'attuale che si presenta oggi.

Il baldacchino, oltre a comparire in alcune litografie ottocentesche illustranti la cerimonia della Lavanda dei piedi, è ritratto anche in un bel disegno di Pierre Paul Sevin raffigurante il banchetto offerto a Cristina di Svezia dal pontefice Clemente IX nel 1668⁶⁰ (fig. 10). Alle spalle del papa seduto è riconoscibile, infatti, il dossale di Clemente VII munito di bordure e pendenti diversi raffiguranti piccoli episodi della vita di Cristo.

Differente appare anche il disegno del cielo rispetto alla replica settecentesca vaticana, constatazione che lascia alcuni dubbi circa la reale pertinenza con l'originale. Il panno settecentesco, infatti, potrebbe non essere una copia precisa così come non lo sono i pendenti, anch'essi replicati ma modificati



Fig. 11.
Raffaello Sanzio, o
Giovan Francesco Penni,
o Giulio Romano,
L'adorazione dei pastori,
disegno, 540 × 403 mm.
Parigi, Musée du
Louvre, Département
des Arts Graphiques,
inv. 3460

con le insegne di Pio VI. Il cielo raffigurato da Sevin nel disegno, ossia il panno originale visto dall'artista francese durante la sua permanenza a Roma nel 1668, è in realtà simile alla parte alta di un disegno conservato al Louvre, con *L'adorazione dei pastori*⁶¹ (fig. 11) – diversamente attribuito a Giovan Francesco Penni, Giulio Romano, Raffaello stesso⁶² – collegato all'arazzo di analogo soggetto della serie della *Vita di Cristo* anche detta *Scuola Nuova*, serie papale realizzata probabilmente su disegno dei due allievi di Raffaello, Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, nello stesso torno di anni per l'altra cappella papale del Palazzo Vaticano, la *cappella parva*, oggi distrutta, e nella stessa bottega brussellese del van Aelst dove fu tessuto anche il baldacchino.

Alla luce di questi dati è possibile che il cielo originale fosse, in realtà, una ripresa della parte alta del disegno francese, argomento che rinsalderebbe non solo lo stretto legame tra il baldacchino e la serie raffaellesca della *Scuola Nuova*, ma riporterebbe ancora una volta anche per il baldacchino l'idea originale a Raffaello.

1 Il viaggio e il soggiorno a Marsiglia di Clemente VII è descritto dal maestro di cerimonie Biagio Martinelli (Martinelli [1533]). Sul viaggio per mare si veda Guglielmotti 1876, pp. 348-361.

2 De Valbelle 1985.

3 Come notato da Cox-Rearick (1995, p. 135, 366) l'iconografia dell'*Ultima cena* nel disegno è diversa rispetto all'arazzo.

4 Ulloa 565, p. 57.

5 Lorizzo 2022, pp. 169-171.

6 De Valbelle 1985, pp. 256-257.

7 Erlande-Brandenburg 1973-1974, pp. 20-22; Fagnart 2001, p. 165.

8 Fagnart 2009, pp. 159-163, il sostantivo "aile" in francese si pronuncia "el" con rimando per omofonia all'iniziale del nome di Luisa.

9 *Une reine sans couronne* 2015, p. 62.

10 Townsend 1941, p. 70; Erlande-Brandenburg 1973-1974, p. 23 che segnalano la salamandra in associazione con il motto "Notrisco al buono, Stingo el reo" in una famosa medaglia del 1504, ordinata probabilmente da Luisa di Savoia e realizzata da Giovanni Candida.

11 Parigi, Musée dell'Armée, inv. 993/J 376 data ante 1514; Erlande-Brandenburg 1973-1974, p. 30; Lecoq 1987, pp. 464-465; Fagnart 2001, p. 165; Fagnart 2009, p. 159; *Une reine sans couronne* 2015, p. 66, n. 18.

12 Fagnart 2001, p. 170, nota 5.

13 Erlande-Brandenburg 1973-1974, pp. 23-24; Fagnart 2001, p. 165; Fagnart 2009, pp. 159-163; Rodolfo 2019a, p. 107; Rodolfo 2019b, p. 61.

14 Boston, Museum of Fine Arts, inv. 36.136; Dupont-Ferrier 1935, pp. 11-14; Townsend 1941, pp. 67-73; Cavallo 1967, I, pp. 66-68, n. 14; *Chefs-d'oeuvre de la tapisserie* 1973, pp. 128-130, n. 47; Erlande-Brandenburg 1973-1974, p. 19-22; *Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 143, fig. 64.

15 Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi BNF), Département des Estampes et de la Photographie, AD-110 (1)-FOL, fol. 85 (Gaigneres, 1). Townsend 1941, p. 67; Erlande-Brandenburg 1973-1974, p. 24, nota 6.

16 Crick-Kuntziger 1952; Möller 1952; Erlande-Brandenburg 1973-1974, pp. 19-31; Cox-Rearick 1995, pp. 79-81, 135-363, 366; Fagnart 2001; Fagnart 2009, pp. 159-163; Sforza Galizia 2009; Rodolfo 2019a, pp. 103-119, 166-172; Rodolfo 2019b, pp. 57-74, 124-125.

17 Crick-Kuntziger 1952; Möller 1952, pp. 129-134; Erlande-Brandenburg 1973-1974, pp. 19-31; Forti Grazzini 1990, p. 59; Delmarcel 1999, pp. 69-70, 72; Fagnart 2001; *Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 143; Fagnart 2009, pp. 159-164;

Sforza Galizia 2009; Rodolfo 2019a, pp. 103-119, 166-172; Rodolfo 2019b, pp. 52-63, 124-125.

18 Erlande-Brandenburg 1973-1974, p. 27; Fagnart 2001, p. 167; Fagnart 2009, pp. 159-163.

19 Poiché generalmente il cartone corrisponde perfettamente all'arazzo si potrebbe ipotizzare che la copia inglese più che il cartone possa essere stato il dipinto da cui è stato tratto il cartone dell'arazzo che presenta, rispetto al dipinto, uno sfondo architettonico diverso.

20 Bournon 1879, p. 335: "Item, une autre grant piece de tapisserie bien riche, en laquelle est contenue la Cène de Notre Seigneur Jhesus-Christ par histoire et personaiges", cit. in Erlande-Brandenburg 1973-1974, p. 26.

21 Marichal 1888, II, pp. 567-568.

22 De Laborde 1880, II, p. 274, n. 251.

23 Sulla fortuna del *Cenacolo* di Leonardo in Francia si veda P.C. Marani in questo volume con bibliografia precedente.

24 Rodolfo 2019a, pp. 103-119, 166-172; Rodolfo 2019b, pp. 57-74, 124.

25 Francesco I cambiò "ses eguillettes en doubles cordelieres d'or, a cause qu'il s'appelloit François et pour conserver la memoire de la reyne Anne de Bretagne, mere de la reyne Claude, sa femme, qui l'en avoit prié" (BnF, ms. Clairambault 1242, p. 1419, cit. in Lecoq 1987, p. 440. La modifica è ricordata anche da Erlande-Brandenburg 1973-1974, p. 24, che non la ricollega, però, all'arazzo vaticano. La riportano invece all'arazzo Rodolfo 2019a (p. 108) e Fagnart 2019 (pp. 147-148).

26 Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), *Diversa Cameralia*, 105, f. 150v, 30 gennaio 1536.

27 Rodolfo 2019a pp. 108, 169-170; Rodolfo 2019b, pp. 62-63, 124.

28 Droz 1943, p. 43

29 La bordura di velluto è registrata negli inventari fino al 1825 (ASV, PA, Amministrazioni, 185, f. 92) dove compare conservata in un armadio della Floreria Apostolica: "Terza Camera Credenzona n. 2. Un giro di velluto con diverse lettere intagliate sopra dell'arazzo rappresentante la cena del Signore di Leonardo da Vinci". Rodolfo 2019a, pp. 108, 118; Rodolfo 2019b, pp. 63, 72.

30 Sammer 2019.

31 Intesi come regione che abbraccia l'attuale regno dell'Olanda e quello del Belgio, comprendendo quindi anche il Brabante con Bruxelles. Crick-Kuntziger 1952, p. 121 (nella parte belga); Erlande-Brandenburg 1973-1974, p. 28; Forti Grazzini 1990, p. 59; Delmarcel 1999, p. 69; Fagnart 2001,

p. 167; *Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 143; Fagnart 2009, p. 161; Fagnart 2019, pp. 145-151; Rodolfo 2019a, p. 113; Rodolfo 2019b, p. 68.

32 Giovio 1570, II, p. 239; Crick Kuntziger 1952, p. 121; Erlande-Brandenburg 1973-1974, p. 28; Delmarcel 1999, p. 69; Fagnart 2001, p. 167; Fagnart 2009, p. 161; Rodolfo 2019a, p. 113; Rodolfo 2019b, p. 68.

33 Giovio 1570, II, p. 237.

34 Salet 1973, pp. 61-62; Cox-Rearick 1995; *Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 270.

35 Rodolfo 2019a, p. 115; Rodolfo 2019b, pp. 69-70.

36 Moroni 1841-1861, IX, p. 49.

37 Moroni 1841, pp. 284-286.

38 Nei pagamenti si legge: "E più pagato ad un omo, che ha fatto la guardia due giorni, et una notte, alli damaschi, et all'arazzo della cena di Nostro Signore nel Portico sotto il campanile---120" (ASV, PA, Computisteria, 763, f. 119r).

39 Cancellieri 1789, 1802, 1818; nelle varie edizioni dedica un intero capitolo alla "Storia della famosa pittura di Leonardo da Vinci rappresentante l'Ultima Cena, ed espressa nell'arazzo che si esponeva nella sala Ducale della Lavanda" scegliendo per il frontespizio dell'edizione del 1818 dedicata a Pio VII un'incisione di Giovanni Petrini proprio del *Cenacolo* leonardesco. Cfr. Cancellieri 1818a, pp. 74-80, 299-322; Moroni 1842, pp. 62-72.

40 L'arazzo cinquecentesco fu usato probabilmente fino a che non fu realizzata la copia dell'arazziere Felice Cettomai consegnata nel 1795.

41 Rodolfo 2019a, p. 115; Rodolfo 2019b, p. 70.

42 *Ibidem*.

43 *Ibidem*.

44 Crick-Kuntziger 1952, pp. 119-120; De Strobel 1989, p. 65, nota 75 e p. 70; Rodolfo 2019a, p. 116; Rodolfo 2019b, p. 70.

45 Laveissière 1994, p. 565.

46 Sul baldacchino: M. Gianfranceschi, in *Sul filo di Raffaello* 2021, pp. 224-226, n. 6, con bibliografia precedente; Rodolfo 2021, pp. 54-57.

47 Rodolfo 2021, pp. 45-47.

48 Rodolfo 2014, pp. 33-64; Rodolfo 2023.

49 Villari 2020, pp. 103-122.

50 Rodolfo cds.

51 De Strobel 2020, pp. 18, 28-29; Rodolfo 2021, p. 55.

52 AAV, Palazzo Apostolico, Computisteria 520, c. 545r.

53 C. Adelson, in *Palazzo Vecchio* 1980, pp. 46-47; *Tapestry in the Renaissance* 2002, pp. 241-243; De Strobel 2020, I, pp. 28-29.

54 Perry 1977, pp. 679-680.

55 *Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 243.

56 Müntz 1878-1884, p. 26.

57 Vasari 1878-1885, VI, 1881, p. 551.

58 Gentili 1915, p. 49; C. Adelson in *Palazzo Vecchio* 1980, De Strobel 1989, pp. 70-71.

59 Rodolfo 2021, p. 56, fig. 11.

60 Stoccolma, Kunliga Biblioteket; cfr. Rodolfo 2021, p. 57.

61 Parigi, Musée du Louvre, inv. 3460.

62 Raphael 2017, pp. 390-392, n. 131, con bibliografia precedente.

Il “miracoloso” *Cenacolo* di Leonardo

PIETRO C. MARANI

Ad intervalli di tempo, immergersi nell'atmosfera sospesa del refettorio delle Grazie a Milano ed ammirare il dipinto murale di Leonardo qui conservato, il *Cenacolo*, come mi capita spesso di fare accompagnando amici e studiosi in visita al capolavoro vinciano, e tornare poi ad occuparsene e a scriverne, è sempre emozionante anche se ogni volta si dubita di riuscire ad esprimere in parole le sensazioni e i tumulti che la sua visione suscita, soprattutto considerando che ad esso, e al suo restauro, si sono dedicati quasi venti anni della propria vita e non limitatamente ai soli aspetti professionali che la condivisione della direzione del restauro ha comportato, ma anche e soprattutto ai profondi rapporti e all'intimità che si è venuta a creare fra chi scrive, la restauratrice Pinin Brambilla Barcilon, scomparsa di recente, e l'opera d'arte stessa. Chissà se la condivisione di questa lunga esperienza umana e la vicinanza quasi quotidiana alla pittura può ritenersi in qualche modo paragonabile alle emozioni e alle reazioni di quanti, per primi, o nei momenti successivi della sua lunga storia conservativa, ne hanno subito il fascino e ne hanno registrato gli effetti sbalorditivi e le proprie reazioni¹.

Fin dal momento del suo scoprimento, e appena ultimato (lo era sicuramente il 9 febbraio del 1498), il *Cenacolo* di Leonardo dipinto nel refettorio di Santa Maria delle Grazie (fig. 1) dovette suscitare un'emozione profonda nell'animo dei riguardanti. Apparve come un'opera totalmente nuova, che scardinava i principi dell'iconografia tradizionale. Era monumentale, con le figure di Cristo e degli apostoli più grandi del naturale. La scena era inserita in una prospettiva dipinta che non solo sembrava far prolungare la stanza reale nello spazio illusorio e che conferiva una profondità illusoria, ma che faceva anche in modo

Fig. 1.
Leonardo da Vinci,
Ultima cena,
1495-1498 circa, olio e
tempera su intonaco,
480 × 880 cm. Milano,
refettorio di Santa Maria
delle Grazie



che i personaggi sembrassero appartenere allo spazio reale del refettorio, proiettandoli al di qua della parete e facendoli partecipare delle azioni reali che si svolgevano nella sala. Già al momento del suo scoprimento, i resoconti dei primi testimoni oculari, come Luca Pacioli, ci dicono inoltre dell'eccellenza di Leonardo nell'aver raffigurato personaggi “a cui solo el fiato par che manchi”, che sembravano “vivi” e che pareva parlassero. E poi della perfezione della prospettiva e del disegno, lodi ripetute ed amplificate dagli osservatori nei due secoli successivi.

Le testimonianze fra Quattro e Seicento parlano addirittura di una pittura “mira-

colosa". Antonio Billi, nei suoi appunti sulla vita di Leonardo, afferma che "fece in Milano uno Cenacolo miracoloso"; Matteo Bandello, nipote del priore delle Grazie, che aveva visto di persona Leonardo partirsi da Corte Vecchia (dove preparava il Cavallo per il Monumento Sforza) venire alle Grazie e dare due o tre colpi di pennello al giorno sulla parete del refettorio e poi correr via a mezzogiorno, quando "il sole è in Leone", e andare altrove, definiva infatti, cinquant'anni dopo la sua esecuzione, il *Cenacolo* "miracoloso e famosissimo", forse estendendo alla pittura di Leonardo i prodigi che la miracolosa immagine della "santissima Vergine Maria – posta nella pala della cappella del Santissimo Rosario nella chiesa attigua – produceva, almeno a detta del padre domenicano Ambrogio Taeggio (fine XV - inizi XVI secolo) e di fra Girolamo Gattico (1574-1646) il quale ultimo, peraltro, attribuisce a Leonardo anche la pittura di una lunetta sopra la porta maggiore della chiesa con "l'immagine santissima miracolosa della Beata Vergine". E ancora Gaspare Bugatti nella sua *Storia universale* riferisce del pagamento a Leonardo di 50 scudi da parte di Ludovico il Moro, per aver dipinto "il miracoloso Cenacolo di Cristo alle Grazie". La tradizione fu tenuta viva nel corso del Cinque e del Seicento, oltre che da Vasari che, definendo Leonardo stesso un dono del cielo e perciò "divino", lodò la fattura della tela di lino dipinta sulla tavola, al punto che la sua "realtà" superava la natura stessa, affermando che il *Cenacolo* era "venerato" dai milanesi e da una folta schiera di estimatori locali e no. Ad esempio da Lomazzo, che cita le teste degli apostoli e del Cristo fatte "a pastello [...] in polvere di colori" considerate "eccellenti e miracolose", definendo la *Cena* "una delle maravigliose opere di pittura che giammai in alcun tempo fosse fatta da alcuno pittore, per eccellente che fosse" (1584); o da Armenini, "un miracolo molto grande" (1587); dal cardinal Federico Borromeo che, incaricando Andrea Bianchi detto il Vespino, verso il 1612-1613, di eseguirne una copia, "ut conservetur Leonardi opus", fa aggiungere sulla copia (limitata ai soli busti degli apostoli, ora nella Pinacoteca Ambrosiana) un'epigrafe che definisce ciò che il Vespino aveva ritratto come "reliquiae Coenaculi fugientes" (destinate col tempo a scomparire), a Carlo Torre (il "*Cenacolo di Cristo*, [...] un Sole sull'ultime ore del giorno, i cui cadenti raggi, se non appaiono risplendenti, danno però notizia d'essere stati lucidissimi", 1674), o ancora, più tardi, dal pittore Andrea Appiani ("dipinto a olio su muro dal divino Leonardo da Vinci", 1802) fino all'età contemporanea. Furono anche i viaggiatori stranieri a rimanere colpiti dalla "verità" e dalla naturalezza di questa pittura e a diffonderne perciò la fama in Europa. I più grandi pensatori e scrittori europei dal Cinque all'Ottocento, e persino nel clima dei Lumi e in età romantica, hanno compiuto qui il loro pellegrinaggio, quasi adempiendo a un rito e quasi in ossequio a quella definizione ("miracoloso e famosissimo"). Un celebre viaggiatore francese del Cinquecento, Pasquier le Moine,

ad esempio, vi osserva una natura morta sulla tavola "fatta naturalmente e non artificialmente" così che tutta la composizione gli appare (poco prima del 1520) "une chose par excellence singulière". Furono forse questi caratteri di naturalezza e riproduzione oggettiva del naturale ad esercitare una grande influenza sul giovane Caravaggio che, durante il suo apprendistato a Milano con Simone Peterzano, prima del 1592, avrà sicuramente fatto in tempo ad osservare, perché non ancora offesa dai rifacimenti settecenteschi, la natura morta sulla tavola, le trasparenze delle brocche e dei vetri e i riflessi di luce sui piatti, ma anche la forte gestualità dei personaggi, al punto da citarne almeno uno (l'apostolo Giacomo Maggiore, con le braccia spalancate a misurare la profondità dello spazio) nella sua giovanile *Cena in Emmaus*, ora alla National Gallery di Londra (fig. 2). Ancora sul versante dei visitatori francesi, André Félibien, un secolo dopo Pasquier le Moine, osservava che Leonardo si era addentrato talmente nelle passioni e nei sentimenti umani più riposti e segreti che le sue pitture rivelavano appieno questo studio. Nel frattempo, l'ammirazione per il capolavoro si era fatta più straziante a causa dei danni e dalle offese subite dalla pittura al punto che, già nei primi decenni del Seicento, non ne restavano, secondo la toccante espressione usata dal cardinal Federico Borromeo, se non "reliquiae fugientes", in cui era pur sempre apprezzabile la "storicità" e la fedeltà di Leonardo nella raffigurazione della scena. Ma anche le persone non particolarmente versate nelle arti e anche solo i devoti e gli uomini di fede non

Fig. 2.
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cena in Emmaus*, 1601, olio e tempera su tela, 141 x 196,2 cm. Londra, National Gallery, inv. NG172, presented by the Hon. George Vernon, 1839



potevano non essere colpiti dalla straordinaria concatenazione di sentimenti e di “moti” che scaturiva dalla mossa e dinamica composizione di Leonardo: dodici personaggi che animatamente reagiscono alle parole di Cristo, l'unico quasi immobile dopo aver indicato il pane e il vino sulla tavola, ma che ha anche appena finito di pronunciare le parole “uno di voi mi tradirà”, come in un fermo immagine o in un fotogramma filmico *ante-litteram*. O meglio, teatralmente e più storicamente parlando, mettendo in scena un *tableau vivant*. La fortuna dell'opera fu poi enormemente ampliata dalle copie dipinte, già a partire dalla fine del Quattrocento e dagli inizi del Cinquecento. Copie di dimensioni ridotte, fatte sia per devozione privata sia a causa dell'originalità e celebrità del modello, eseguite subito dagli artisti lombardi, come Marco d'Oggiono (forse è sua la copia ora nel castello di Ecoen; ma una copia mediocre, su tavola, attribuita alla sua bottega è anche alla Pinacoteca di Brera), o come quella di Cesare Magni (dalla Pinacoteca di Brera), o anche copie a grandezza naturale, come ad esempio quelle nel convento dei Girolomini a Castellazzo (distrutta nel 1943) e di Tongerlo, oppure ancora come quella su tela, ora alla Royal Academy di Londra, attribuita al Giampietrino o alla bottega del Boltraffio (fig. 3), trasferita anticamente nella certosa di Pavia, per la quale fu acquistata nel 1591 con l'attribuzione a Marco d'Oggiono ma che si sa essere stata eseguita prima del 1531 (da un'equipe di artisti, forse capeggiati da uno dei primissimi allievi di Leonardo: lo stesso Marco d'Oggiono o Boltraffio e poi portata avanti anche da Giampietrino)², esercitarono anche a distanza dal luogo in cui era conservato l'originale un'influenza sull'arte, la cultura e sul gusto europeo, fino all'età contemporanea.

L'apprezzamento di Luigi XII e della corte francese per Leonardo, con la commissione da parte di Antoine Turpin, tesoriere del re, di una copia del *Cenacolo* (perduta) a Bramantino nel 1503, fa da apripista alla chiamata a Gaillon di An-

Fig. 3. Artisti lombardi, su cartoni di Giovanni Antonio Boltraffio, con la partecipazione di Marco d'Oggiono e di Giampietrino (Giovanni Pietro Rizzoli), *Ultima cena*, copia da Leonardo da Vinci, 1515-1520 circa, olio su tela, 302 x 785 cm. Londra, Royal Academy, inv. 03/1230



drea Solario da parte del cardinale Georges d'Amboise, il cui fratello, Charles, luogotenente del re a Milano, diviene nel 1507-1508 committente di Leonardo. Da questi apprezzamenti da parte dei francesi a Milano consegue la copia del *Cenacolo* tradotta precocemente in arazzo, commissionata da Francesco I e forse da sua madre, Luisa di Savoia, non appena divenuto re di Francia, forse tra il 1516 e il 1524³. Ma la venerazione del re per Leonardo (Francesco I era stato in visita a Milano al refettorio delle Grazie l'11 novembre del 1515) e la chiamata di questi ad Amboise nel 1516 (per cui Luisa di Savoia ebbe certo un ruolo non secondario), nonché il suo invaghimento per l'arte italiana e la chiamata successiva in Francia di Giovan Francesco Rustici, Rosso e Primaticcio, avrebbero avuto una prima conseguenza nel 1518: in quest'anno Francesco I acquista infatti dall'orafo milanese Francesco Galli, pagandola 350 scudi d'oro, “un grand tableau en toile ouquel est la seine [cène] en peinture”⁴. Francesco Galli (morto nel 1532) possedeva infatti una copia della *Cena* di Leonardo che, però, risulterebbe poi ceduta dai suoi eredi alla certosa di Pavia e che viene oggi identificata con la copia acquistata dalla Royal Academy of Arts⁵. L'acquisto da parte del re di un grande dipinto su tela raffigurante la *Cena*, e la sua collocazione nell'armeria del castello di Amboise, è da valutare con la massima attenzione: in quest'anno Leonardo si trovava già ad Amboise e non si comprende come mai la copia, posseduta da Galli e acquistata da Francesco (se identificata con quella in seguito venduta dai suoi eredi), facesse poi ritorno in Italia, per essere venduta dagli eredi di Galli alla certosa di Pavia. A meno di non supporre che la copia, acquistata dal re, forse da utilizzare come modello per l'esecuzione dell'arazzo, fosse stata ulteriormente copiata prima di essere venduta da Galli al re. In questo caso il dipinto ora nella Royal Academy a Londra sarebbe la copia sostitutiva tratta da una copia (eseguita in Italia, posseduta da Galli e acquistata dal re di Francia) utilizzata nei Paesi Bassi come cartone per l'esecuzione dell'arazzo vaticano, data anche l'esatta corrispondenza fra il dipinto ora a Londra e quest'ultimo⁶.

E ancora: il percorso della copia già nella certosa di Pavia ebbe conseguenze sul gusto neoclassico milanese e, poi, sul collezionismo inglese della seconda metà dell'Ottocento. Collocata temporaneamente nell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, nello studio di Giuseppe Franchi, la notevole copia del *Cenacolo* proveniente dalla certosa (e ora a Londra), fu infatti oggetto, fra il 1810 e il 1812, di una polemica fra Giuseppe Bossi e Pietro Verri sull'uso delle copie per risalire all'originale. Il primo affermava infatti (1810) la necessità del loro studio dato che “anche per esse si può avere qualche luce intorno l'opera da cui derivano”, ma scegliendo, come riferimenti per quella che si accingeva a realizzare, la copia di Castellazzo e quella assai più tarda del Vespino, mentre il secondo riteneva assai più meritevole di considerazione la copia già nella certosa di Pavia che non

quelle assunte da Bossi come migliori testimonianze dell'aspetto originario del *Cenacolo* e come modelli di riferimento per l'esecuzione della sua copia che, in vista della sua traduzione in mosaico, Eugenio de Beauharnais gli aveva commissionato nel 1806. La copia già a Pavia fu persino oggetto di una pubblicazione specifica da parte dell'Abbé Guillon nel 1811, che la credeva eseguita con la partecipazione di Leonardo stesso (come Verri). Giunta in Inghilterra nel 1817 e acquistata dalla Royal Academy di Londra nel 1821 su suggerimento di Thomas Lawrence, suscitò poi l'interesse degli artisti e degli accademici inglesi per il *Cenacolo*: Henry Fuseli, ad esempio, si serviva di questa copia per lodare l'originale in una sua celebre conferenza (l'undicesima, tenuta l'anno prima della sua morte) nel 1824 (poi pubblicata nel 1831) rinnovando l'interesse per Leonardo e per il *Cenacolo* da parte di studiosi e critici come John William Brown (1828), John Ruskin (1844) e Gustav Friedrich Waagen (tradotto e pubblicato in inglese da Lady Eastlake nel 1854). La presenza di questa replica molto fedele all'originale nella Royal Academy di Londra, insieme con la presenza presso i collezionisti (come lo stesso Thomas Lawrence) e i mercanti inglesi delle due serie di cartoni, allora ritenuti di Leonardo, riproducenti le teste di Cristo e degli apostoli (l'una poi finita nel Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, l'altra nelle collezioni granducali di Weimar ed oggi dispersa in collezioni pubbliche e private americane e inglesi), variamente attribuite a Leonardo stesso (la serie poi a Weimar sembra essere, in realtà, forse una falsificazione di fine Settecento) o, più recentemente, a Boltraffio (la serie, decurtata, ora a Strasburgo), favorì il formarsi del gusto neorinascimentale in Inghilterra⁷ e una bella litografia di F. Charles Lewis "engraver of the Queen" (come egli stesso si definisce, cioè incisore della regina Vittoria: l'acquaforte va quindi datata tra il 1837, anno di incoronazione della regina, e il 1865, anno della morte di Lewis) dimostra quanto ancora si potesse trattenere dello spirito dell'originale in un clima culturale e artistico totalmente diverso, in cui devozione e ammirazione per il capolavoro leonardesco si fondono mirabilmente. Gli acquisti della National Gallery nella seconda metà dell'Ottocento di opere di Leonardo (la seconda versione della *Vergine delle rocce*, fino ad allora in collezione privata inglese) e di opere degli artisti leonardeschi testimoniano poi dell'importanza di queste copie e derivazioni dal *Cenacolo* per la formazione del gusto e persino per la formazione stessa della raccolta nazionale, che si indirizzò appunto ad acquistare opere di Boltraffio e della scuola leonardesca nella seconda metà dell'Ottocento. Questo senza contare il ruolo didattico svolto dalla copia nella Royal Academy dove venivano indetti concorsi fra gli allievi per realizzare ulteriori copie. La presenza di questa copia del *Cenacolo* a Londra svolse pertanto un ruolo educativo e didattico affine a quello svolto dai marmi del Partenone, fonte perenne di ispirazione da parte degli artisti neoclassici e

Fig. 4. Giacomo Frey, *Ultima cena* (dalla copia del *Cenacolo* di Leonardo già nella certosa di Pavia), 1798, disegno a matita rossa, 528 x 954 mm. Londra, British Museum, 1946, 0504.1



moderni, fino a Henry Moore. Né sarà casuale che Bernard Berenson paragonasse le figure di Leonardo nel cartone della *Sant'Anna*, anch'esso custodito nella Royal Academy fino al 1961, alle sculture di Fidia del Partenone. Ma ancor prima delle copie dipinte, furono le incisioni dal *Cenacolo* a decretare una fortuna diffusa e capillare del capolavoro vinciano in Italia e in Europa. Il segretario dell'Accademia di Brera, Carlo Bianconi, aveva promosso, tra il 1784 e il 1786, la pubblicazione di una stampa a colori del *Cenacolo* e a compiere quest'infelice impresa si era offerto Louis Gautier Dagoty; a ruota seguirono il re di Francia Luigi XIII che aveva sollecitato nel 1789 il pittore André Dutertre ad intraprenderne una copia all'acquerello (coll'evidente proposito di farla poi stampare: l'incisione reca la data 1808) finita nel 1794, così come il granduca di Toscana Ferdinando III che aveva commissionato a Tommaso Matteini il disegno del *Cenacolo*, finito nel 1795-1796, che sarebbe poi stato inciso da Raffaele Morghen (1797-1800). Il disegno di Teodoro Matteini, basato sulla copia del convento dei Girolomini a Castellazzo, che si conserva oggi agli Uffizi, costituisce prova evidente della necessità, avvertita da questi artefici, di risalire all'idea originaria di Leonardo, "bypassando" l'esame dell'originale, in cattivo stato di conservazione. Analogo atteggiamento aveva seguito Giacomo Frey, disegnando (fig. 4) e incidendo, verso il 1800-1802, la copia della certosa. L'incisione che ne trasse Morghen decretò la circolazione di un'immagine accademicamente ricostruita e integra del capolavoro vinciano che risarciva del precario stato di conservazione dell'originale e che pretendeva di offrire un'immagine che andasse più indietro nel tempo, leggendo sotto le ridipinture di Mazza e Bellotti, per fornire il modello esatto di riferimento alla cultura classicista del tempo. Benché tirata in soli due stati (il primo per soli cento, il secondo per quattrocen-



Fig. 5.
John Everett Millais,
*Ritratto di Mrs James
Wyatt e della figlia
Sarah*, 1850 circa, olio su
mogano, 35,3 x 45,7 cm.
Londra, Tate: purchased
1984, T03858

to esemplari), l'incisione di Morghen fu imitata e reincisa più volte così che la si ritrova anche nello sfondo di un dipinto di John Everett Millais, ora nella Tate Gallery di Londra (fig. 5) ancora verso la metà dell'Ottocento. È forse con questi tentativi e, particolarmente, con quest'incisione che iniziano gli sforzi ricostruttivi, quella che potremmo definire l'"archeologia" del *Cenacolo*, come per primo aveva osservato Ludwig H. Heydenreich (1965): un'"archeologia" ricostruttiva" col proposito di risalire, attraverso il rilievo delle copie, al "disegno" originario della composizione reso sempre più indistinto a causa dei guasti (segnalati già a partire dal 1517 e ribaditi dagli osservatori sei e settecenteschi) ma soprattutto a causa dei due interventi di "restauro", che sarebbe meglio dire di quasi totale rifacimento pittorico, di Michelangelo Bellotti e Giuseppe Mazza che, rispettivamente, nel 1726 e nel 1770 (questo secondo fortunatamente interrotto a metà grazie all'intervento di James Barry, pittore della Royal Academy in visita al *Cenacolo* appunto nel 1770), avevano completamente alterato colori, fisionomie, contorni, disegno delle figure e impostazione prospettica della composizione, fino a rendere quasi illeggibile il testo originale. Carlo Bertelli ha però osservato (1983) come il tentativo di Morghen (e di Matteini) di "ricostruire" il disegno e l'aspetto originario della pittura murale servendosi delle copie, fosse stato in realtà preceduto dalle indicazioni dell'abate olivetano Francesco Maria Gallarati

che, accingendosi, nel 1769, ad uno studio descrittivo del *Cenacolo*, già guasto dalle ridipinture di Michelangelo Bellotti, si proponeva di realizzarne una "in miniatura, usando ogni diligenza, acciocché essa corrispondesse all'antico suo originale", per poi esplicitamente dire che egli intendeva, con la sua miniatura "fournir au public une connaissance suffisante de ce grand ouvrage [...] non cependant comme il paraît à present, étant endommagé, et terni par les injures du temps, mais comme il a du être dans son premier temps". Quest'atteggiamento non si differenziava molto dalle nascenti metodologie applicate al rilievo dei monumenti antichi che avevano visto il nascere della moderna archeologia con l'opera di Johann Joachim Winckelmann *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati* uscita due anni prima (1767). Analoga funzione "ricostruttiva" avevano però in sostanza avuto anche le copie dipinte (eccezion fatta forse per quelle di primissimo Cinquecento, di Bramantino, di Marco d'Oggiono – perdute – fino alla copia ad arazzo e a quella già in certosa; per intenderci quelle che si sanno datare, attraverso i documenti, o che si datano, anteriormente al 1517) a partire dal primo Seicento, come quella del Vespino in particolare, dato che già nel 1517 l'opera cominciava a deteriorarsi, come confermano quasi tutte le fonti sopracitate: da Lomazzo (1590: le figure "guaste per l'imprimatura che gli diede sotto"), ad Armenini (1546-1547 circa: "allora mezzo guasto") a Moriggia (1592: "in gran parte guasto").

Non devono dunque essere state molto diverse da quelle adottate dopo la metà del Settecento le motivazioni alla base delle copie dipinte dalla fine del Cinquecento a tutto il Seicento. L'idea cioè di ripristinare la forma, la composizione e il colore di un'opera che andava scomparendo, e in cui, anzi, a detta di Scannelli, già nel 1657, non si distinguevano nemmeno più le figure: "a gran fatica potei distinguere la già citata historia, e le teste, come mani e piedi ed altre parti ignude con chiari, lividi e mezze tinte, trovai quasi affatto annichilate, et al presente stimo non siano, che del tutto estinte [...] non restando al riguardante hormai, che il credere alla buona fama del passato". Nuova è però l'idea, dalla metà del Settecento, di sopperire alla lettura dell'originale con lo studio delle copie precedenti e di intendere il *Cenacolo* come un monumento "antico". Appare quindi quasi fuori tempi massimi, in sostanza, anche il lavoro di Giuseppe Bossi, condotto sia sul versante del "rilievo", attraverso lucidi e cartoni condotti sulle copie di Castellazzo e del Vespino (oggi conservati a Weimar e dai quali sono forse tratte, a ricalco, le *Teste degli apostoli* possedute dalla Raccolta Bertarelli), col fine di realizzare, come accennato, prima una copia dipinta e poi una copia a mosaico (poi infatti eseguita da Giacomo Raffaelli, ora nella Minoritenkirche di Vienna), sia sul versante critico e letterario, con la monumentale sua opera dedicata al *Cenacolo* apparsa nel 1810 per i

tipi della Stamperia Reale di Milano⁸, in cui, come detto, è fatto largo uso dello studio delle copie e persino delle incisioni (Bossi Ioda infatti, spia del suo gusto accademico, quella di Morghen).

Sono dunque il frutto di un'“archeologia virtuale” fatta più con la mente che con gli occhi, o perché influenzate dalle ricostruzioni “disegnative” e accademiche di questi artisti e incisori, le successive osservazioni di Stendhal sul *Cenacolo*, dato che egli vi nota “una rara nobiltà nel disegno [...] tonalità tenere e malinconiche, ricche di ombre, senza smalto nei colori brillanti che, se non fossero esistite, avrebbe dovuto inventarle per un siffatto soggetto” (1817), e quelle di Goethe, che “osserva”, negli stessi anni, come Leonardo “seppe infondere nel suo lavoro un'intensa emozione e un'attiva vitalità, e che, mentre restava il più possibile vicino alla natura, allo stesso tempo creava un contrasto con le scene della vita reali immediatamente circostanti” (1817). A ben leggere, questo commento potrebbe anche derivare, se non sapessimo che egli è stato nel refettorio, anche dalla visione di una stampa.

Ma è soprattutto il celebre scrittore inglese, Henry James, a chiarire, forse per la prima volta, e ormai dopo la metà dell'Ottocento, le ragioni della fama e della perdurante fascinazione esercitata dal *Cenacolo* sulla cultura inglese e sui viaggiatori che venivano dal Nord Europa:

Fra tutti i dipinti italiani l'*Ultima Cena* di Leonardo, a Milano, è incontestabilmente quella che desta la più profonda e severa emozione. La sua straordinaria solennità è da ascrivere, non v'è dubbio, al fatto che questo è il primo dei grandi capolavori che s'incontrano venendo dal Nord. Altro motivo d'interesse sta proprio nel suo assoluto abbandono [...] Niente testimonia in modo migliore la bellezza intrinseca dell'opera se non il fatto che, pur avendo tanto perduto, essa ha tuttavia tanto mantenuto. (1870)

Abituati a considerarci al centro dell'Europa, ci dimentichiamo che, per un europeo del Nord, Milano è l'ingresso all'Europa del Sud (e infatti il grande André Chastel, francese, intitolò il suo affresco dell'arte italiana del Quattrocento *Renaissance méridionale*) e il refettorio delle Grazie è, per lui, il primo luogo dove sostare e dove, per la prima volta, si apprezza il primo grande capolavoro della pittura italiana. James introduceva quindi anche il concetto romantico che la decadenza fisica della pittura murale (non un affresco, ma una pittura a secco su muro, cioè una tempera, cosa che spiega il degrado dell'opera a meno di venti anni dal suo compimento e il suo progressivo disfacimento) contribuiva al suo perenne e sempre rinnovato fascino. Dato per distrutto e “morto” da Gabriele d'Annunzio all'inizio del Novecento, il restauro di Luigi Ca-

venaghi (quattro interventi tra il 1903 e il 1908), finalmente documentato dalla fotografia e da relazioni di restauro, e forse attuato proprio col proposito di contraddire “la morte del capolavoro”, consentì qualche miglioramento nella percezione della pittura, anche se non asportò vecchi restauri e ridipinture, ma si limitò a rimuovere polvere, muffa e colle antiche (Brambilla 1984). Lionello Venturi, che, nel 1919, aveva dato una lettura critica molto precisa, ma anche commovente, del *Cenacolo*, ricorda però più tardi (1937) che “il Cavagnaghi tolse in alcune parti le vecchie sovrapposizioni, e fece ritrarre quel che risultava dall'eliminazione di esse”.

Dopo un successivo restauro novecentesco (di Luigi Silvestri nel 1924) e il bombardamento del 1943 (che causò il crollo della volta e dell'intera parete est del refettorio: che fosse risparmiata la parete con il *Cenacolo* fu un “miracolo” dovuto alla preveggenza dell'allora soprintendente), si assisteva infine alla “rinascita del capolavoro” dopo il restauro Pelliccioli del 1946-1952 cantato da Fernanda Wittgens (1954): una resurrezione che aveva anch'essa l'aura di un altro miracolo. Nel frattempo, forse auspice il quinto centenario della nascita di Leonardo che causò una valanga di pubblicazioni commemorative, non erano però mancati anche giudizi critici assai severi sul *Cenacolo*. Biologicamente avverso a Leonardo, Roberto Longhi rinverdiva la sua idiosincrasia per l'artista-scienziato (già condannato, lui e la *Gioconda*, a soccombere di fronte ad una “Lisa” di Renoir nel saggio memorabile di Longhi apparso su “La Voce” del 1914) confessando la sua “difficoltà” a comprenderlo e a comprendere la *Cena*, addebitandogli l'insorgere in lui di “contraddizioni mentali” e chiedendosi perché “dalla circolazione polisensa e rapidissima dell'abbozzo fiorentino dell'“Adorazione dei Magi”, egli si costringa alla ‘piramide magica’ della ‘Vergine delle Rocce’ o alla legale scansione scenica, a tre per tre, del ‘Cenacolo’ milanese”⁹.

Ma il concetto del *Cenacolo* come porta d'accesso all'arte centroitaliana e opera “cardine” della “maniera moderna”, veniva ripreso modernamente da Ernst Gombrich che, anche grazie alla raggiunta maggior leggibilità della pittura murale mentre il restauro Pelliccioli procedeva dalla fase di consolidamento a quella del restauro vero e proprio, dalle pagine fortunate della sua *Storia dell'arte*, reinseriva il *Cenacolo* di Leonardo nel flusso della grande arte italiana del Rinascimento, come fosse un tassello fondamentale di un ideale *grand tour*: “Se poi ci si astrae dalla bellezza della pittura, improvvisamente ci si trova di fronte a un frammento di realtà concreto e imponente non meno di quelli offertici dalle opere di Masaccio e Donatello” (1950, ed. 1974), e gli studi del secondo dopoguerra non faranno che confermare queste intuizioni che il restauro Pelliccioli rese evidenti, alla fine, nel corpo della materia e della pittu-

ra recuperata (anche se non nella sua totalità) come dimostreranno le finissime analisi di Arturo Bovi (1954), Leo Steinberg (1973), Ludwig Heydenreich (1974 e 1983) e Anna Maria Brizio (1974 e 1977), fra gli altri.

Ma una nuova e più attenta lettura, sempre più aderente al testo pittorico recuperato, si è imposta più di recente, dopo il pluriventennale intervento di restauro condotto da Pinin Brambilla Barcilon (1977-1999). Gli strati di colore originale recuperati, sebbene in misura frammentaria, attraverso un vero e proprio scavo “archeologico” dentro svariati strati di ridipinture e materiali di restauro i più diversi, hanno consentito non solo di intuire le intenzioni di Leonardo ma anche di vivere “un’esperienza nuova, quale è la riapparizione della *Cena* dopo secoli in cui la sua comprensione è stata affidata, più che alla sua reale presenza, alla possibilità di leggerla attraverso le copie”¹⁰. E anche, perciò, di vedere, forse per la prima volta dopo cinque secoli, i sottilissimi accordi cromatici e i delicatissimi passaggi chiaroscurali messi in atto da Leonardo, come hanno molto ben sottolineato, via via che il restauro procedeva, le analisi di Carlo Bertelli (1982, 1983 e 2001), i commenti finali di Maurizio Marabelli e Michele Cordaro (il quale ultimo ha definito il restauro concluso nel 1999 come “una delle più straordinarie avventure che la moderna pratica del restauro possa annoverare”) e di Giovanni Romano, che ha scritto (2005) come “solo dopo il restauro è emerso, credo proprio per merito della intelligenza figurativa della Brambilla, il nuovo, inesauribile modificarsi e sfumare, però da un punto di vista psicologico, dei moti mentali nei personaggi” e capire, per la prima volta dopo cinquecento anni, la “raffinatezza cromatica” e il “clamoroso successo presso i contemporanei” dell’opera appena svelata, nonché la “burrasca emotiva” che essa suscitò all’atto della sua pubblicazione nel febbraio del 1498. Rimangono forse da approfondire i legami tra l’invenzione di Leonardo, certo oggetto di studio da parte degli artisti che ne trassero copie con intenti didattici e ricostruttivi, e, appunto, la devota ammirazione e la devozione popolare, come si tenta infatti di fare con altre opere oggetto di questa mostra. Il dipinto di Leonardo, che, nella sua eccezionalità, fu originariamente considerato – come ricordato all’inizio di questo saggio – “miracoloso”, non può considerarsi infatti avulso dalla pratica devozionale e dalla spiritualità del suo tempo, altro discorso richiedendo infatti l’uso contemporaneo della sua immagine, ulteriormente diffusa grazie alla fotografia, e fatta oggetto di ulteriori infinite duplicazioni e seriazioni, che tentano di recuperarla al gusto contemporaneo virandone violentemente il significato, oltre che i colori, o sovrapponendovi motivi e caratteristiche immediatamente riconducibili all’immaginario consumistico contemporaneo (come il *camouflage*), rendendola perciò un feticcio “pop”, come le svariate duplicazioni di Andy Warhol dimostrano, con cui essa ha nulla o poco a che fare¹¹.

1 Riassumo in questo saggio e aggiorno quanto già ricapitolato in alcuni miei scritti precedenti, specie nel recente Marani 2017.

2 Sulla copia proveniente dalla certosa di Pavia e poi acquistata dalla Royal Academy of Arts rimando ai miei contributi citati nella bibliografia generale e oltre, nel testo e nelle note successive, in particolare nota 5, per la recente proposta di Cristina Quattrini che ne vedrebbe l’autore nel Giampietrino.

3 Sull’arazzo vaticano si veda ora in questo volume il saggio di A. Rodolfo. Per la sua “riscoperta” e il recente restauro si vedano *La Cène de Léonard* 2019 e *Il Cenacolo di Leonardo* 2019.

4 Il documento (Archives Nationales, Parigi, KK289, f. 509 v) è stato citato e ritrovato da Lucie Gaugain (Gaugain 2011). Il documento e la tesi mi sono stati segnalati da Jan Sammer, che qui ringrazio, che ne ha dato brevemente conto (Sammer 2022, p. 150).

5 Cfr. Quattrini 2011. Si veda anche Marani 2016, con l’attribuzione a Boltraffio, Marco d’Oggiono e Giampietrino.

6 Quanto asserisce Jan Sammer (Sammer 2022, p. 161) circa il pentimento presente sia nel dipinto di Londra che nell’arazzo vaticano: una mano sinistra, non destra, appoggiata sulla tavola sotto la mano destra di Giacomo Maggiore (scoperta anche nel dipinto murale dopo il recente restauro, dove era stata ridipinta e interpretata come un pane) che non apparterebbe a nessuno degli apostoli – e che escluderebbe, secondo Sammer, la sorveglianza da parte di Leonardo nell’esecuzione dell’arazzo vaticano – va invece intesa correttamente come la mano sinistra di Tommaso, come esattamente si osserva anche nell’originale milanese dopo la rimozione delle ridipinture settecentesche.

7 Si veda il volume su *Leonardo in Britain* 2019, con i contributi relativi alla provenienza, la

storia e l’acquisizione delle opere di Leonardo presso i collezionisti e i musei inglesi.

8 Bossi 1810.

9 Longhi 1952, p. 11.

10 Bertelli 1983.

11 Nota bibliografica. Per le testimonianze sull’origine del convento e della chiesa di Santa Maria delle Grazie si veda Gattico 1639-1646. La letteratura moderna sul *Cenacolo* inizia con Möller 1952 e prosegue con Heydenreich 1982 (che dà conto anche dell’avvio dell’ultimo restauro, iniziato nel 1977, per cura di Pinin Brambilla Barcilon), Brizio 1977, Bertelli 1983, Brambilla Barcilon 1984, Marani 1998. Per la pubblicazione del restauro ultimato rimando a Brambilla Barcilon, Marani 1999, con ampia bibliografia precedente, su cui si veda anche Romano 2005. Per il punto di vista della restauratrice si vedano i suoi toccanti ricordi in Brambilla Barcilon 2015. Per la critica di Longhi si veda Longhi 1952; per la svolta degli studi leonardeschi intorno al 1952 e il restauro Pelliccioli rimando a Marani 2013. Si vedano anche Steinberg 2001 anche per un’ampia rassegna sulle copie, Heydenreich 1965 per la copia di Dutertre e Scotti 1979 per quella a colori del Dagoty. Per la fortuna del *Cenacolo* si vedano: *Leonardo. Il Genio e le Passioni* 2001, Marani 2010 e 2011, Cottino 2011 e, in particolare, Marani 2006. Per Henry James e la fortuna in area anglosassone del *Cenacolo* si veda Fossi 1998; per la copia già in certosa di Pavia e ora a Londra rimando a Marani 2016a, Barone 2017 e Marani 2019, oltre che a Marani 2016b. Si veda infine l’estratto dal volume di P. Brambilla Barcilon e P.C. Marani uscito nel 1999 e ripubblicato in Marani 2018, con una nuova prefazione che fa il punto degli studi sul *Cenacolo* successivi al 1999 fino al 2018. Per una primissima copia del *Cenacolo* di Antonio da Gessate, forse eseguita nel 1502, si veda Agosti, Stoppa 2017. Per i rapporti fra Leonardo e Francesco I, oltre l’interesse di quest’ultimo per il *Cenacolo*, si veda ora Marani 2022.

“Perché come ho fatto io, facciate anche voi”. Motivi ricorrenti nella scena della Lavanda dei piedi

MICHELA GIANFRANCESCHI

Durante la cena con gli apostoli¹, prima della festa di Pasqua, Gesù “si alzò da tavola, depose le vesti, prese un asciugamano e se lo cinse attorno alla vita. Poi versò dell’acqua nel catino e cominciò a lavare i piedi dei discepoli e ad asciugarli con l’asciugamano di cui si era cinto”². Il cruciale episodio, descritto nel Vangelo secondo Giovanni (13, 1-15), racchiude simbolicamente il significato profondo dell’incarnazione, morte e resurrezione di Gesù. La letteratura esegetica e la patristica hanno fornito nel tempo molteplici livelli di interpretazione del brano, sottolineando l’esplicito richiamo al battesimo, nella purificazione attraverso l’acqua, nel solco della tradizione derivata da Ambrogio, così come la valenza penitenziale, nella figura che si umilia scegliendo liberamente un ruolo di inferiorità per offrire un servizio al prossimo, secondo l’esegesi agostiniana³, e non da ultimo proprio il connubio significativo con l’Eucarestia⁴.

Parte integrante del cerimoniale religioso della Settimana Santa, il lavacro viene costantemente ripetuto attraverso i secoli, attuando il principio del mandato trasmesso da Gesù ai suoi⁵, e arricchendo vieppiù l’immaginario visivo che lo accompagna, come testimoniano le poche raffigurazioni del rito vaticano, che si sommano al corpo delle immagini che descrivono l’episodio narrato nelle Sacre Scritture.

Da questa materia articolata derivano distinte rappresentazioni iconografiche che nel corso del tempo tendono tuttavia ad intrecciarsi tra di loro e a sovrapporsi, costituendo una complessa stratigrafia di significati. Tentare un approfondimento e un breve *excursus* sull’iconografia della Lavanda ci permette di cogliere alcune sfumature del messaggio religioso, ma anche

di evidenziare talvolta le caratteristiche del rito filtrate nei secoli all’interno delle immagini.

Diffuso nell’antichità quale generica espressione di cura e ospitalità⁶ e assimilabile culturalmente al rituale di purificazione quotidiano giudaico, nell’atto di liberarsi dei sandali e nettare i piedi prima del pasto⁷, il gesto della Lavanda era un’incombenza solitamente assegnata a un servo, e in alcuni casi poteva essere fatto dal padrone di casa come omaggio particolare nei confronti di un ospite⁸.

L’azione, già in parte codificata, compare nelle decorazioni della ceramica attica a figure rosse ove scene di Lavanda dei piedi si associano, ad esempio, alla vicenda della fedele nutrice Euriclea intenta a lavare i piedi di Ulisse al suo ritorno a casa sotto le mentite spoglie di un vecchio mendico⁹. Solitamente l’eroe è mostrato stante, mentre porge il piede all’anziana donna in ginocchio davanti a lui, in un’iconografia che anticipa formalmente quella religiosa. In questo caso emerge l’elemento del riconoscimento attraverso un segno distintivo, solitamente celato ai più e carico di significati, *topos* del racconto omerico ed elemento costitutivo del racconto sacro.

La tipologia cosiddetta ellenistica¹⁰ della scena giovannea, nonché una delle più antiche e simboliche raffigurazioni del tema sacro a noi note, è ben rappresentata dai rilievi su un sarcofago nelle raccolte dei Musei Vaticani (375-400 d.C. circa)¹¹ e su un esemplare comparabile, del IV secolo, conservato oggi ad Arles (Musée de l’Arles Antique)¹². In entrambi gli esempi, al centro campeggia la *Traditio legis*, mentre la scena della Lavanda, inserita all’estremità sinistra, mostra la figura di Cristo imberbe ed eretta collocata a destra, contrapposta a



Fig. 1.
*Codex Purpureus
 Rossanensis*, V-VI secolo,
 pergamena, f. 3v.
 Rossano (Cosenza),
 Museo Diocesano
 e del Codex

Pietro, il quale seduto avanza il piede verso il bacile colmo d'acqua; nel sarcofago di Arles il dialogo muto tra i due è interrotto solo da un altro personaggio in secondo piano, aggiunto in rappresentanza dell'intero gruppo degli apostoli che parteciparono alla cena nel racconto evangelico.

Il celebre *Codex Purpureus Rossanensis*, di probabile origine siriana e risalente al V-VI secolo, oggi conservato presso il Museo Diocesano di Rossano (fig. 1)¹³, contiene una preziosa scena della Lavanda posta accanto all'episodio della cena che segna un passo deciso verso una raffigurazione di carattere più realistico: intorno alla tavola imbandita Cristo e gli apostoli sono disposti a semicerchio e

adagiati su triclini, come si vede dalla postura dei personaggi in primo piano. I *tituli* inseriti tra le immagini scandiscono e spiegano i vari momenti del racconto evangelico. La Lavanda ricalca attentamente il testo di Giovanni, mostrando una particolare attenzione ai dettagli e alle azioni estrapolate dal quotidiano: Cristo con i fianchi cinti dal panno, ancora in piedi ma chino sul bacile dorato ricolmo d'acqua, è colto nell'atto di lavare i piedi di Pietro. Dietro i personaggi principali il consesso degli apostoli è partecipe e attivamente interessato all'evento, cogliendone evidentemente la profonda valenza sacrale.

Ancora su questa linea di rappresentazione, attenta a offrire un taglio più naturalistico del momento evangelico, alcuni mosaici del XII e XIII secolo – tra i più celebri in Italia quello del duomo di Monreale e quello che campeggia nel transetto destro della basilica di San Marco a Venezia – documentano la tradizione iconografica identificata come bizantina, che accoglie invece una descrizione più quotidiana del rituale, con in evidenza il gesto del lavaggio, concentrandosi su particolari come il panno di Gesù, i sandali slacciati o il movimento degli apostoli che si svestono¹⁴. Il taglio più naturalistico di tali scene è esemplificato nella Lavanda inserita nell'Evangelario di Ottone III (intorno all'anno 1000 circa)¹⁵, esempio di sincretismo visivo, in cui troviamo sia derivazioni iconografiche dai rilievi degli antichi sarcofagi cristiani, con Gesù stante, collocato a destra, imberbe e benedicente, e Pietro dall'altro lato con un piede in acqua e l'attitudine penitente, sia l'elemento quotidiano di ascendenza tipologica bizantina nella figura che si sfilava i calzari. In questo modello di raffigurazioni di marca squisitamente occidentale incontriamo la definizione di Gesù "maestro", intento ad argomentare con i gesti e l'attitudine, con chiaro riferimento al concetto della trasmissione del mandato divino, e anche la presenza di un apostolo con in mano un secondo bacile per il lavaggio¹⁶, elemento quest'ultimo che apre un nuovo scenario di considerazioni. Questa figura aggiunta rappresenta simbolicamente la trasmissione del messaggio religioso, ossia l'essenza del discorso esplicativo di Cristo ai suoi discepoli, così come lo leggiamo nelle parole di Giovanni, ma porta con sé anche il retaggio della pratica liturgica, da sempre viva¹⁷ e filtrante nelle espressioni visive dell'episodio sacro, talvolta con l'inserimento di oggetti specifici come una brocca, un panno, una candela, e in genere con l'introduzione di un personaggio legato solo al rito e non necessariamente al momento narrato dalle Sacre Scritture. Possiamo osservare come oltre alla derivazione dalle fonti letterarie, la cerimonia della Lavanda, che si compie tuttora ogni Giovedì Santo all'inizio del triduo pasquale, abbia determinato una continua trasmissione di elementi culturali che traslano direttamente nelle diverse raffigurazioni artistiche. Esemplificativo in tal senso è un dipinto datato 1500 di Giovanni Agostino da

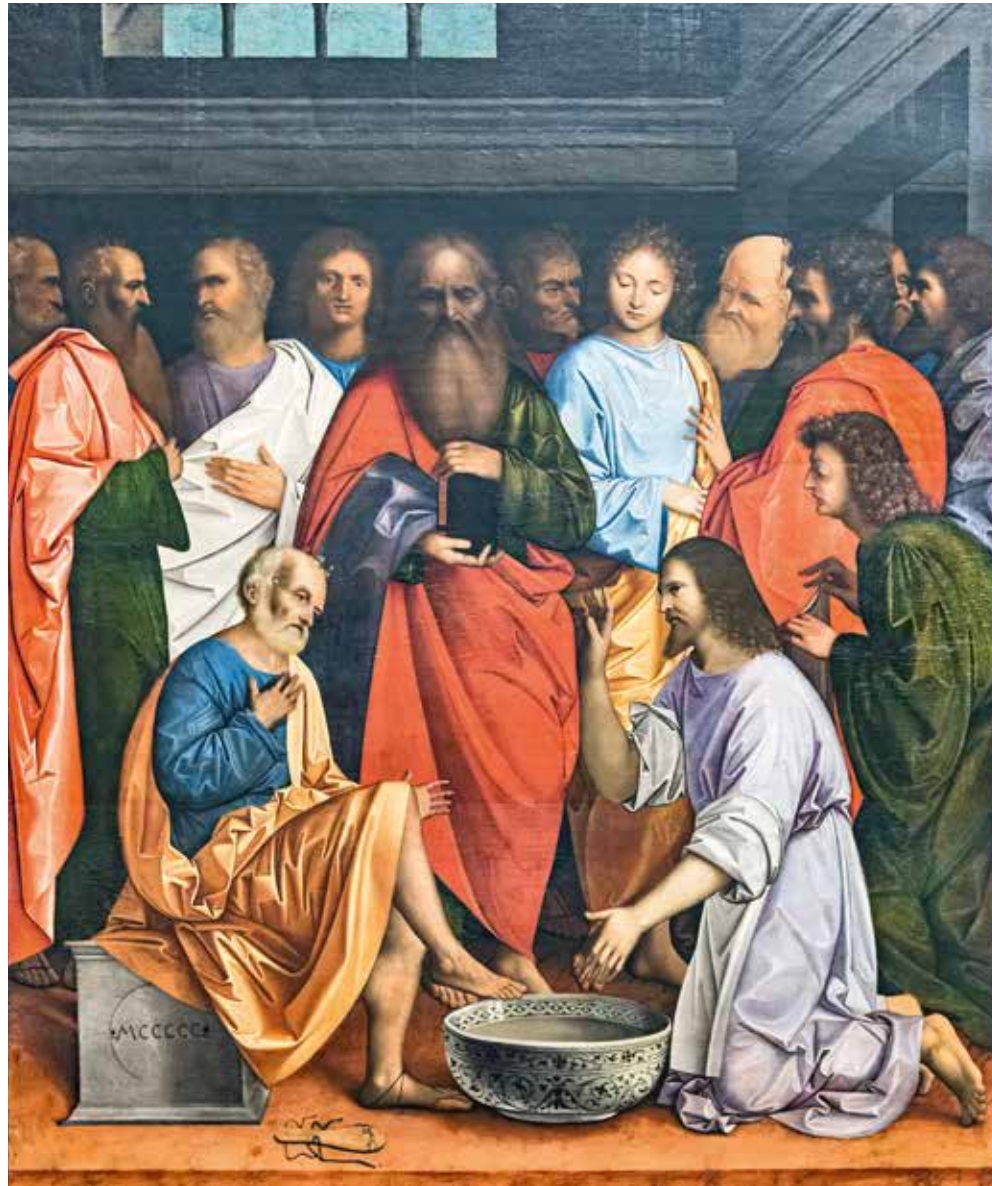


Fig. 2.
Giovanni Agostino da Lodi, *Lavanda dei piedi*, 1500, olio su tavola, 132 × 111 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 90, cat. 599

Lodi¹⁸ (fig. 2) che aggiunge un personaggio alla disposizione ordinata di partecipanti, affiancati l'uno all'altro come su una fronte di sarcofago: forse il giovane alle spalle di Gesù raffigurato nell'atto di porgere un panno, nel ruolo di servitore all'interno della scena, oppure la figura ieratica e barbuto al centro con un libro chiuso in mano. Nel primo caso si rileva quella sovrapposizione di temi, già identificata, di tendenza occidentale, che sulla base di modelli precedenti tramanda anche elementi della pratica della Lavanda legandoli al racconto evangelico, mentre, nel secondo caso, sarebbe prevalente il collegamento con le Scritture,



Fig. 3.
Ultima cena e Lavanda dei piedi degli apostoli, foglio manoscritto da salterio reale, 1250-1270 circa, tempera e oro su pergamena, 231 × 169 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 22.24.3

artistiche di Lavanda. La commistione di riferimenti iconografici mescolati a elementi della pratica liturgica documenta una tendenza a utilizzare molte informazioni al fine di permettere una lettura su più livelli, in cui l'evento evangelico è descritto sia in forma piana, immediatamente comprensibile, sia arricchito di impliciti rimandi storici e simbolici.

All'interno della narrazione di Giovanni l'assenza del momento dell'Ultima cena, ossia la vera e propria istituzione dell'Eucarestia, è compensata dall'aggiunta dell'episodio della Lavanda, a sua volta ricolmo di elementi e significati collegabili al messaggio eucaristico, al tradimento di Giuda e infine al motivo del mandato di Cristo ai discepoli. L'usuale affiancamento nei manufatti artistici delle scene di Lavanda e dell'Ultima cena segue perciò non semplicemente la cronologia dei fatti narrati nei Vangeli, ma un criterio semantico

nell'identificazione dell'uomo barbuto con un profeta o forse un anziano Giovanni, che potrebbe essere qui emblematicamente inserito quale suggello dell'evento sacro¹⁹.

Successivamente alcune stampe, di ampia diffusione all'interno di trattati e descrizioni, e qualche dipinto cominciarono ad offrire una più sicura documentazione visiva di alcuni dei momenti salienti delle celebrazioni nei palazzi vaticani (sia in Vaticano, sia al Quirinale) durante la Settimana Santa²⁰, così come apprendiamo dalle fonti e dalle carte d'archivio²¹.

Un bozzetto con la cerimonia della Lavanda svoltasi nel 1856 in San Pietro, conservato nei Musei Vaticani²², mostra Pio IX in ginocchio davanti a una teoria di sacerdoti seduti uno di fianco all'altro sul palco dove si sta svolgendo il rito; ad aiutarlo nel compito, alcuni inservienti recano un piatto, una brocca, forse degli asciugamani. Anche questo dettaglio, che qui assume un valore di documentazione storica, si ricollega alle figure aggiunte nelle immagini



Fig. 4.
Dittico con scene
della Passione di Cristo,
1350 circa, avorio
e metallo. New York,
The Metropolitan
Museum of Art, inv.
17.190.289, Gift of J.
Pierpont Morgan, 1917

più complesso. Gli evangelari, i manoscritti, i salteri con miniature esplicative (fig. 3), i rilievi sui sarcofagi, le opere pittoriche, scultoree, gli altari con sportelli a rilievo o dipinti (si ricorda la scena della Lavanda anche tra i pannelli del celebre Armadio degli Argenti di Beato Angelico), mostrano un campionario di immagini giustapposte con intento didattico, atte a enfatizzare alcuni eventi cruciali della Passione, in cui il lavacro compare, spesso inserito subito dopo l'entrata in Gerusalemme, accostato all'Ultima cena e carico di rimandi simbolici²³ (fig. 4).

Il profondo legame semantico tra il momento dell'istituzione eucaristica e quello della Lavanda dei piedi era esaltato nella medesima pratica cultuale in Vaticano, come emerge dai documenti e dalle stampe storiche tra XVIII e XIX secolo in cui è descritto, nel corso del rituale del Giovedì Santo, l'utilizzo del magnifico panno (1516-1533) copia del *Cenacolo* milanese di Leonardo, come sfondo della cerimonia della Lavanda²⁴ sia nella Sala Ducale del palazzo pon-



Fig. 5.
Jacopo Robusti
detto Tintoretto,
Lavanda dei piedi,
1548-1549, olio su tela,
210 × 533 cm. Madrid,
Museo del Prado,
inv. P002824

tificio Vaticano, sia successivamente, a partire dal XIX secolo, in San Pietro²⁵. L'opera d'arte si salda così al culto, lasciando trasmigrare motivi e stilemi che si ripetono nelle varie tipologie iconografiche del tema.

In particolare dalla metà del XVI secolo in poi, ricorre all'interno della medesima scena la compresenza dei due episodi evangelici, con i personaggi talvolta ancora seduti a tavola, mentre Gesù in ginocchio, di solito in posizione preminente, è già intento nel lavaggio: ne è un chiaro esempio la grande tela di Tintoretto a Madrid, datata 1548-1549, proveniente dalla chiesa di San Marcuola (fig. 5)²⁶, una delle numerose versioni del tema frequentemente indagato dal pittore, in cui la composizione diagonale e sbilanciata, ispirata a un'incisione presente nel trattato di Sebastiano Serlio intitolato *La scena tragica* (1545), mira ad accentuare il *pathos* del messaggio divino raffigurato. Accanto a Gesù è anche qui inserito un personaggio intento a versare l'acqua nel bacile con una brocca dorata memoria della pratica religiosa, mentre l'immagine dell'Ultima cena come una visione appare sul fondo, quasi celata in un luogo appartato, a confermare e rafforzare il rimando alla valenza eucaristica del lavacro.

All'opposto, la grande tela con *l'Ultima cena e la lavanda dei piedi* (1578-1580 circa²⁷) di Benedetto Caliari, parte di un ciclo cristologico affidato a Veronese e bottega per la chiesa veneziana di San Nicolò della Lattuga, colloca in primo piano la cena e sul fondo il lavacro, evidenziando la ripetizione dei personaggi finalizzata a una narrativa ordinata e didascalica.

La simultaneità dei diversi episodi in una medesima scena è ben rappresentata in una stampa incisa ad Anversa nel 1593 da Johannes Wierix, da un disegno di Bernardino Passeri²⁸, ove secondo uno stilema spesso usato nella narrazione romanica e gotica, i protagonisti sono ripetuti tre volte, a partire dal fondo dove è descritto il Cenacolo, fino a giungere al centro, dove si svolge la Lavanda, effigiata secondo un'iconografia ormai chiaramente legata alla pratica cultuale

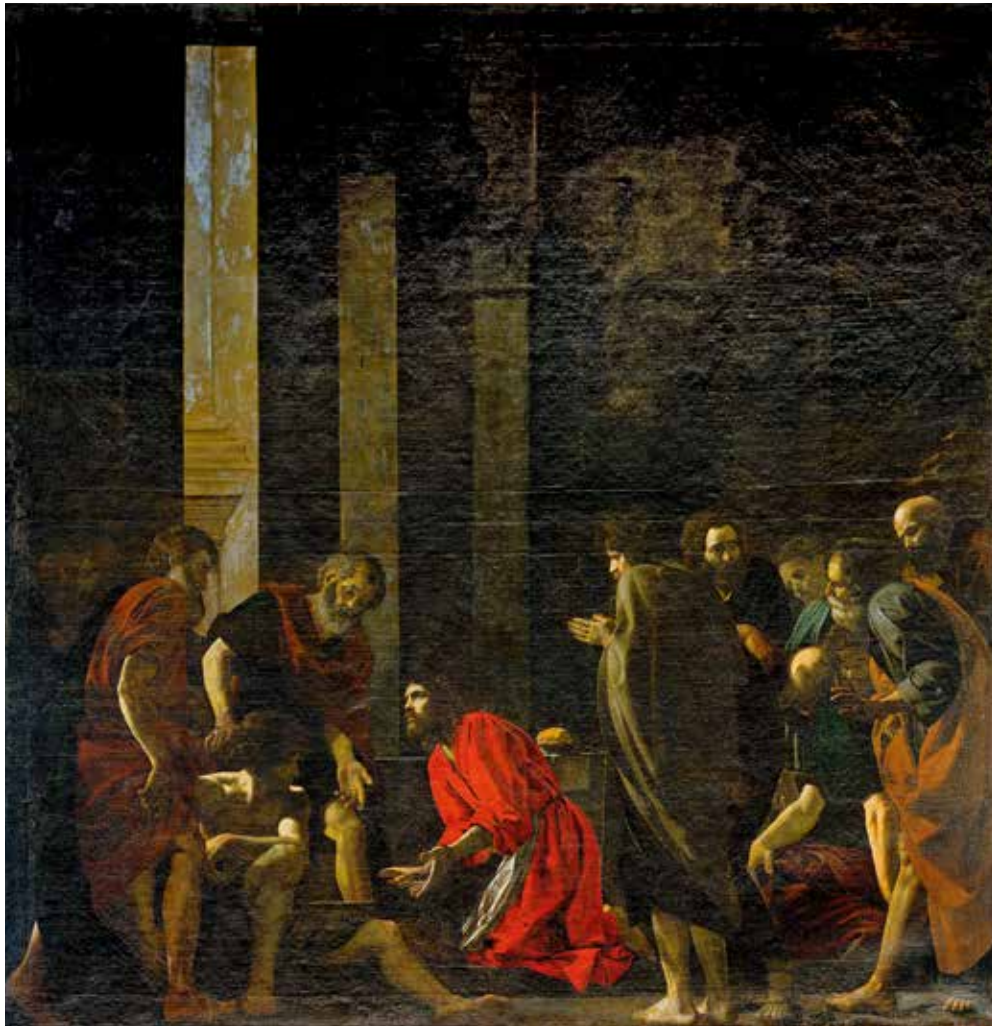


Fig. 6.
Battistello Caracciolo,
Lavanda dei piedi,
1622, olio su tela,
400 × 400 cm.
Napoli, certosa
di San Martino

del Giovedì Santo, con gli apostoli seduti, affiancati in modo paratattico l'uno all'altro. In primo piano a sinistra, quasi una quinta laterale che apre su un palcoscenico, la figura di Gesù, seguito da Giovanni e Pietro, guida la fila dei discepoli, emblema visivo della legittima continuità del vicario di Cristo mediante il racconto evangelico. L'iconografia della teoria di personaggi assisi, direttamente dipendente dal rito pontificio, vede una piccola diffusione tra stampe e dipinti in epoca moderna, nella narrazione visiva del momento evangelico, come denota una piccola tela devozionale seicentesca di mano ignota, conservata a Napoli²⁹.

Ancora in ambito partenopeo, la tela di Battistello Caracciolo (**fig. 6**), parte del ciclo decorativo per il coro della certosa di San Martino (1622)³⁰, uno dei momenti più alti della produzione del pittore³¹, mostra una versione intima e toc-



Fig. 7.
Dirck van Baburen,
Lavanda dei piedi,
1617-1618, olio su tela,
199 × 297 cm. Berlino,
Staatliche Museen
su Berlin, Prussischer
Kulturbesitz,
Gemäldegalerie,
cat. n. 462

cante della Lavanda: nell'ombra diffusa che invade il monumentale ambiente architettonico, le figure degli apostoli strette intorno a Gesù trasmettono il senso del dialogo di amore e umiltà promulgato dal Redentore. La gestualità semplice e vera sottolinea la profondità del mandato indirizzato a Pietro e agli altri, mentre, in questo caso, il rimando al tema eucaristico è indicato solo attraverso il pezzo di pane poggiato dietro le figure, illuminato dal raggio di luce. Viene invece completamente omesso ogni riferimento alla cena nella tela di collezione Giustiniani³² attribuita a Dirck van Baburen, caravaggesco della scuola di Utrecht, databile al 1617-1618 (**fig. 7**): nella calda penombra della scena, il momento della sacra abluzione ritrova qui la sua autonomia. In primo piano le figure di Cristo inginocchiato, di Pietro e di pochi altri apostoli sono estremamente realistiche: le vesti ruvide, materiche, i corpi solidi, descrivono un gesto antico reso quotidiano. Emerge con forza il tema dell'assistenza ai più poveri, gli umili, fondamentale nella cultura caritatevole nei primi anni del XVII secolo³³. Il motivo degli aiutanti di Cristo all'interno della scena della Lavanda viene spesso diffuso anche attraverso stampe d'ambito fiammingo e francese, tra XVI e XVII secolo, non direttamente collegate alle funzioni religiose. Un'incisione di Philips Galle, su disegno di Marteen van Heemskerck, datata 1563, mostra una scena in cui Gesù, inginocchiato in primo piano con al suo fianco solo alcuni apostoli, è aiutato da due personaggi aggiunti, l'uno recante un lume acceso, l'altro con una brocca e un panno per asciugare. La tavola della cena compare

sul fondo, e la scena si disperde in più piani, con gli apostoli sparsi nell'ambiente. Anche l'invenzione di Jacques Callot compiuta all'acquaforte mostra un ambiente molto ampio in cui le figurine quasi si disperdono³⁴.

La scena inserita nel celebre ciclo di xilografie della cosiddetta *Piccola Passione*, opera di Albrecht Dürer pubblicata in fogli singoli e stampata nel suo insieme nel 1511³⁵, mostra un'interpretazione partecipata dell'episodio, con i discepoli raccolti nella penombra intorno a Gesù e a Pietro, protagonisti dell'evento. L'apostolo in questo caso, riprendendo uno stilema medievale, si porta una mano sul capo, elemento che troverà rapida diffusione all'interno delle immagini d'ambito orientale sia nella tradizione occidentale, all'interno dell'ampio approfondimento della specifica rappresentazione del *Princeps apostolorum*.

Venne dunque da Simon Pietro e questi gli disse: "Signore, tu lavi i piedi a me?". Rispose Gesù: "Quello che io faccio, tu ora non lo capisci, ma lo capirai dopo". Gli disse Simon Pietro: "Non mi laverai mai i piedi!". Gli rispose Gesù: "Se non ti laverò, non avrai parte con me". Gli disse Simon Pietro: "Signore, non solo i piedi, ma anche le mani e il capo!" (Gv 13, 6-9)

La raffigurazione di Pietro, il prescelto, centrale nella storia della Chiesa di Roma, in particolare nel messaggio religioso promosso dalla Riforma cattolica a seguito della chiusura del Concilio di Trento (1563)³⁶, gode di una specifica attenzione fin dalle prime immagini note della Lavanda. L'apostolo si oppone da principio all'invito di Cristo, non comprendendone l'esempio di umiltà, ma accoglie in seguito l'insegnamento con estremo ardore.

Il concetto di *humilitas* narrato da Giovanni è centrale e ripetuto anche nei Vangeli sinottici in cui, nonostante l'omissione del racconto della Lavanda, alcuni brani si ricollegano direttamente al tema: nel Vangelo di Luca le parole pronunciate da Gesù durante l'Ultima cena: "Io sono in mezzo a voi come uno che serve" (Lc 22, 27) e ancora "Beati quei servi che il padrone al suo ritorno troverà ancora svegli; in verità io vi dico, si stringerà le vesti ai fianchi, li farà mettere a tavola e passerà a servirli" (Lc 12, 37). Leggiamo inoltre in Marco, Gesù "non è venuto per essere servito, ma per servire e dare la propria vita in riscatto per molti" (Mc 10, 45). Spesso raffigurato chino verso il suo maestro durante il lavaggio, il suo esemplare entusiasmo nell'affidarsi completamente a Dio trova una precisa codifica iconografica. Il gesto della mano sulla testa esplicita le parole del Vangelo in cui, dopo l'iniziale rifiuto, Pietro afferma "Signore, non solo i piedi, ma anche le mani e il capo!" (Gv 13, 9). Ampiamente diffuso sia in area orientale sia occidentale, ritroviamo questo tratto distintivo in opere celebri quali il ciclo di affreschi in Sant'Angelo in Formis (tra gli esempi più antichi in Italia), realizzato tra il 1072 e

Fig. 8.
Duccio di Buoninsegna,
Lavanda dei piedi,
particolare, 1308-1311,
tempera su tavola,
scomparto posteriore
del *Polittico della
Maestà*. Siena,
Opera del Duomo



il 1086³⁷, nelle *Storie della Passione di Cristo* affrescate da Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro della basilica inferiore di Assisi nel secondo decennio del XIV secolo; così è interpretato da Duccio di Buoninsegna nel 1308-1311 nell'elegante verso della sua *Maestà*, oggi a Siena nel Museo dell'Opera del Duomo (fig. 8), e ancora in opere quali il raffinato Codice Valois³⁸, l'evangelistario realizzato per il delfino di Francia Francesco (1518-1536), primogenito del re Francesco I, in cui era fondamentale il principio didattico.

Il primato di Pietro è ulteriormente esaltato dal dialogo che si instaura tra lui e il maestro, raffigurato attraverso una precisa gestualità: la mano "parlante" di Gesù raffigurata da Giotto nella *Lavanda* nella cappella degli Scrovegni, è stata classificata come il "gesto del discorso", solitamente usato in pittura per illustrare annunci solenni e benevoli³⁹. In alcuni casi la mano argomentativa, spesso con indice e medio alzati (talvolta solo l'indice), assolve invece a una funzione descrittiva indirizzando l'attenzione verso qualcosa di significativo che è den-

tro o al di fuori della scena così come teorizzato da Leon Battista Alberti⁴⁰. Dal canto suo l'apostolo si piega verso il maestro con le mani tese nel tentativo di aiutarlo, in una sorta di attiva accettazione del volere di Dio, mentre in altri casi spalanca le braccia lasciando che avvenga ciò che deve.

Il rituale di purificazione descritto da Giovanni rafforza il patto tra Cristo e la sua Chiesa, ricollegandosi direttamente al momento in cui il Figlio di Dio affida a Pietro le anime dei fedeli ("Pasce oves meas")⁴¹. Nell'epicentro della Chiesa di Roma, nella basilica di San Pietro, la celebre Cattedra realizzata da Gianlorenzo Bernini tra il 1657 e il 1666 raccoglie i tre episodi evangelici che giustificano il primato petrino: nello schienale il bassorilievo dorato rappresenta l'episodio del *Pasce*, con l'apparizione di Cristo risorto sulle sponde del lago di Tiberiade, mentre sui laterali del trono sono inserite le scene della consegna delle chiavi (*Traditio clavium*) e della *Lavanda dei piedi*. Viene così ribadito il ruolo principale di Pietro unito al *mandatum* di Cristo a lui e ai discepoli.

All'affresco perduto realizzato da Giovanni Baglione tra il 1629 e il 1630 per la Cappella Gregoriana in San Pietro

sono collegate una pala in Palazzo Barberini a Roma (fig. 9) e un'altra conservata presso la Pinacoteca Capitolina, forse modelli dell'opera in basilica⁴². Il tema iconografico dell'affresco andava di certo ad integrare l'assenza del rilievo di Taddeo Landini con la *Lavanda dei piedi* (1570) commissionato da Gregorio XIII e collocato sulla porta d'ingresso della cappella, poi trasferito nel 1615 nel Palazzo del Quirinale⁴³, ma con ogni probabilità si associava anche in questo caso al tema eucaristico, essendo la Cappella Gregoriana a quel tempo



Fig. 9. Giovanni Baglione, *Lavanda dei piedi*, 1629-1630, olio su tela, 205 x 130 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, inv. 2453

a ciò specificamente dedicata⁴⁴. Baglione sceglie il momento in cui Cristo, in ginocchio davanti all'apostolo, ma con il dito puntato verso il cielo, dalle cui nubi squarciate si intravede la luce divina, spiega a Pietro il suo agire per conto di Dio Padre, suggerendo la linea di continuità del mandato che si traduce dal Padre al Figlio fino a Pietro, il prescelto rappresentante in terra⁴⁵. Il dito alzato contrasta con argomentazioni incontrovertibili ogni dubbio umano e Pietro, rassegnato, spalanca le braccia. Intorno a loro gli apostoli discutono animatamente: quattro hanno un libro in mano, forse un sottile rimando alla trasmissione del messaggio cristiano attraverso i Vangeli o altrimenti un accenno alla diversa comprensione delle cose divine che può avvenire tramite lo studio o tramite l'esperienza diretta⁴⁶.

"Sapete ciò che vi ho fatto? Voi mi chiamate Maestro e Signore e dite bene, perché lo sono. Se dunque io, il Signore e il Maestro, ho lavato i vostri piedi, anche voi dovete lavarvi i piedi gli uni gli altri. Vi ho dato infatti l'esempio, perché come ho fatto io, facciate anche voi" (Gv 13, 12-14). Nel racconto di Giovanni è infine Cristo stesso a spiegare ai suoi discepoli il significato ultimo e profondo del suo gesto: la continuità del messaggio cristiano attraverso l'esempio di umiltà e dedizione, ecco l'importanza del mandato a Pietro e agli apostoli. Ed è proprio questo aspetto che maggiormente viene evidenziato nelle raffigurazioni artistiche, attraverso il linguaggio dei gesti e la descrizione della relazione emotiva che collega tutti i personaggi partecipanti.

Nel Palazzo Vaticano, nei pressi della Sala Ducale, luogo prescelto per la pratica della Lavanda, una lunetta affrescata d'ambito vasariano in cima alla scala che scende al Cortile del Maresciallo dalla Sala Regia⁴⁷ accoglie alcuni dei motivi derivati dalla tradizione iconografica nota fino a quel momento: nella gestualità dei personaggi in primo piano e nella tipica brocca dorata utilizzata nelle cerimonie, sono evidenziati all'unisono la preminenza del vicario di Cristo, e la pratica culturale nei pressi del luogo vaticano in cui quest'ultima si svolgeva. Ciò che l'iconografia del lavacro racchiude, trova una sua espressione formale e sostanziale nella decorazione degli ambienti di palazzo dedicati alla medesima funzione, come testimoniato dai documenti e dalle fonti dei secoli scorsi, ricollegandosi all'istituzione eucaristica attraverso il grande arazzo cinquecentesco dell'*Ultima cena*, posizionato dietro al palco su cui si svolgeva l'antico rituale di purificazione⁴⁸.

Possiamo dunque osservare che, se la *traditio* visiva della Lavanda dei piedi coglie particolari spesso determinanti dalla continuità liturgica nella storia della Chiesa, non di rado la definizione del rito religioso si arricchisce a sua volta di elementi direttamente tratti dalla trascrizione iconografica millenaria del racconto evangelico, in una sorta di gioco di specchi diacronico e ininterrotto.

Rivolgo il mio vivo ringraziamento ai curatori della mostra Alessandra Rodolfo e Andrea Merlotti per avermi invitata a partecipare al catalogo e per il sempre proficuo scambio di idee. Ringrazio Maria Concetta Augruso per il costante confronto critico.

1 Secondo Giovanni non si tratta della cena pasquale (Gv 13, 1: "Prima della festa di Pasqua Gesù, sapendo che era venuta la sua ora di passare da questo mondo al Padre, avendo amato i suoi che erano nel mondo, li amò fino alla fine"), mentre i Vangeli sinottici la identificano con l'Ultima cena di Gesù. Cfr. Poppi 1990, p. 500.

2 Gv 13, 4-5.

3 In Agostino (2010) è preminente l'aspetto penitenziale dell'episodio.

4 Beatrice 1983; Grossi 1998, pp. 455-456; Gallo 2013, in particolare pp. 112-118.

5 La funzione della Lavanda è anche detta *Mandatum*, cfr. Moroni 1841-1861, XXXVII, p. 195. Il rito, unito a quello della cena degli apostoli, viene ripreso quale atto caritatevole ad esempio nella Santa Trinità dei Pellegrini, dove i poveri pellegrini venivano accolti e accuditi: cfr. Pupillo 2001, pp. 97-104. Sulle funzioni della Settimana Santa in Vaticano si veda in questo volume il saggio di A. Rodolfo.

6 Descritto da Plinio (Honoratus 380). Un esempio di lavacro lo si trova nel rilievo in marmo detto *Nova Nupta*, 150-170 d.C., proveniente dalla collezione Della Valle, oggi in Palazzo Altemps (*Palazzo Altemps* 2011, pp. 160-161, IV, 5); ringrazio Eleonora Ferrazza per l'utile confronto sull'argomento. Il pezzo era noto nel corso del XVI secolo, come testimonia un disegno di Raffaello Sanzio (V. Farinella, G. Salvo, in *Raffaello* 2020, pp. 172-173, IV, 4-5).

7 Molti gli esempi anche nelle Sacre Scritture, tra cui Abramo che fece lavare i piedi ai tre angeli che accolse in casa (Genesi 18, 4). Nella chiesa delle origini, inoltre, si lavavano i piedi ai catecumeni o nuovi battezzati, come testimonia sant'Ambrogio (1974, cap. 6), cfr. Moroni 1841-1861, XXXVII, p. 195.

8 Cfr. Moroni 1841-1861, XXXVII, p. 194.

9 Un esempio: anfora a figure rosse, V secolo a.C., parte del nucleo conservato a Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Per l'incontro tra Ulisse ed Euriclea (Omero 1926, XIX).

10 Cfr. Male 1922, p. 75; Millet 1960, p. 310; Schiller 1972, II, p. 43. Sull'argomento si veda lo studio tipologico di Fracassi 2013, p. 78.

11 Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv.

31487; ringrazio Alessandro Vella per la segnalazione. Deichmann 1967, n. 58, p. 56, tav. 19; U. Utro, in *Habemus Papam* 2006, pp.26-28 e in *Venti capolavori* 2013, pp. 26-29.

12 Christern-Briesenick 2003, pp. 39-40, tavv. 19, 1-6.

13 Cfr. De' Maffei 2003, pp. 161-182.

14 Millet 1960, pp. 310-313; Schiller 1972, p. 45. Si rimanda anche qui a Fracassi 2013, pp. 78-82.

15 Conservato a Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, f. 237r.

16 Schiller 1972, p. 45; Toubert 2001, pp. 242-244; Fracassi 2013, pp. 82-83, 87.

17 Inizialmente il rito fu assimilato a quello battesimale nelle comunità delle province orientali dell'impero romano, interpretazione che fu difesa nel IV secolo da sant'Ambrogio, mentre poco dopo di lui Agostino ne sosterrà l'*exemplum humilitatis* e il valore penitenziale intrinseco. Cfr. Cattaneo 1951; Beatrice 1983, pp. 227-229.

18 Cfr. F. Fracassi, in *Il Cammino di Pietro* 2013, p. 112, III.2, con bibliografia.

19 *Ibidem*.

20 Tra le stampe si vedano: le illustrazioni di Picard 1783, e le stampe e le serie ottocentesche realizzate da Nicola Ruffini (*Cerimonie Sacre della Settimana Santa*, conservata presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma), e da Adolphe Jean Baptiste Bayot, Philippe Benoist e Antoine Pralon da invenzioni di Vincenzo Marchi; cfr. in questo volume cat. 11a-b.

21 Cancellieri 1818b, pp. 35-38; Moroni 1841-1861, XXXVII, pp. 194-195; *Relazione della Corte di Roma* 1824. Cfr. anche *L'immagine della basilica* 2019, pp. 1-2. Sull'argomento si rimanda a al saggio di A. Rodolfo in questo volume.

22 Amato 2011, pp. 34, 160-161.

23 Ad esempio il *Dittico con scene della Passione di Cristo* del Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 4). Cfr. Kunz 1916, p. 50.

24 Insieme all'arazzo nelle descrizioni visive e documentali delle cerimonie compare il *Baldacchino di Clemente VII* (Musei Vaticani, inv. 43866), anch'esso presente in mostra (cat. 2-3). Cfr. A. Rodolfo in questo volume, oltre alle recenti pubblicazioni (Rodolfo 2019a, 2019b, 2021).

25 Sul rituale in Vaticano cfr. A. Rodolfo in questo volume, pp. 70-93.

26 Nella chiesa la tela era affiancata a un'*Ultima cena* dello stesso autore. Cfr. *La almoneda del siglo* 2002, p. 238, con bibliografia.

27 Olio su tela, 282 × 366 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, n. cat. 263; cfr. Crosato Larcher 1969.

28 Bulino, 232 × 145 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-67.224. L'incisione è inserita in Nadal 1593, n. 101/153.

29 Olio su tela, 82 × 65 cm, Napoli, chiesa dell'Incoronata Madre del Buon Consiglio, depositi (Complesso monumentale Diocesano di Napoli Donnaregina).

30 Cfr. Spinosa 2008, pp. 177-178; Pierguidi 2015.

31 Causa 1991.

32 R. Contini, in *Caravaggio e i Giustiniani* 2001, pp. 296-297, D6; Franits 2013, pp. 92-94, A4; Gallo 2013, pp. 112-113, fig. 35.

33 Visceglia 2002. Sull'attività della Trinità dei Pellegrini, in particolare connessa al rito della Lavanda, Pupillo 2001, pp. 97-138.

34 Datata 1619-1624, acquaforte, bulino, 111 × 215 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-4660.

35 Databile 1508-1509, xilografia, 127 × 96 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-1329; pubblicata in Hollstein 1960, pp. 154-164.

36 Sulla figura di Pietro, in relazione alle dispute dottrinali in epoca controriformata circa il tema della penitenza, si veda il magistrale Gallo 2013, pp. 7-44.

37 All'interno della basilica di San Michele Arcangelo. Cfr. Morisani 1962.

38 Conservato presso la Biblioteca Casanatense di Roma, il manoscritto, è costituito da 147 carte con 14 miniature e 96 vignette riferite al contenuto del testo (Codice Valois 1526).

39 Barasch 1988, pp. 15-22; La Porta 2006, pp. 27-36.

40 Alberti 1975, II, 42; in proposito anche Chastel 2002 e La Porta 2006, pp. 68-69.

41 Gv 21, 15-17.

42 In realtà le due opere, che divergono tra loro in alcuni elementi, potrebbero essere l'una il bozzetto, l'altra la memoria del perduto affresco. Sull'opera si vedano: Baglione 1642, p. 404; Rice 1997, pp. 121, 124-126, 271-273; S. Guarino, in *Pinacoteca Capitolina* 2006, p. 326, n. 149; Gallo 2013, pp. 103-118.

43 Baglione 1642, p. 63. Sull'invenzione di Baglione e sulle opere ad essa collegate, cfr. M. Gallo, in *Il Cammino di Pietro* 2013, pp. 114-117, n. III.3, e Gallo 2013, pp. 103-118.

44 Rice 1997, pp. 124-126, 271.

45 M. Gallo (*Il Cammino di Pietro* 2013, pp. 114-117, n. III.3) osserva che il gesto con probabilità denota la conoscenza delle omelie 55-59 di Agostino al testo di Giovanni, in cui è spiegato il mandato di Dio a Cristo e di costui ai suoi apostoli, definendone le differenze. Si è a conoscenza inoltre della specifica richiesta avanzata dai canonici di San Pietro che i sei dipinti da inserire come sopraporta esaltassero il primato di Pietro (Rice 1997, pp. 305-307, 310-311).

46 M. Gallo, in *Il Cammino di Pietro* 2013, pp. 114-117, n. III.3.

47 A. Taja (1750, pp. 74-75) attribuisce la lunetta a Donato da Formello. Si veda in proposito anche il saggio di A. Rodolfo in questo volume. Secondo Baglione (1642, p. 16) trattasi di Donato da Formello; M.G. Aurigemma (2019, pp. 31-68) assegna l'affresco a Vasari, collegandolo alle *Storie di san Pietro* della cordonata.

48 Cfr. A. Rodolfo in questo volume, pp. 70-93.

La tradizione della medaglia della Lavanda.

Un obolo per i poveri divenuto raffinato e ricercato oggetto da collezione

ANDREA MARINI DI SUBIACO

La Lavanda dei piedi del Giovedì Santo, insieme all'apertura della Porta Santa per i Giubilei, sono gli unici atti liturgici ricorrenti rappresentati nelle medaglie pontificie. Quelle cosiddette. "della Lavanda" poi, erano anche, con le "annuali" – ovvero quelle coniate per il 29 giugno, festività dei Santi Pietro e Paolo, emesse tutt'ora – le uniche ad essere prodotte ogni anno, dal XVI secolo fino al 1870, per ricordare l'avvenimento ricco di insegnamenti, prologo di quella morte e resurrezione del Cristo, elementi fondamentali e fondanti del Cristianesimo. È bene qui subito ricordare che l'anno di pontificato, riportato su tutte le medaglie papali, non segue l'anno solare ma è l'effettivo anno di regno del pontefice. Così sovente capita, che l'anno I (e conseguentemente II, III ecc.) possa riferirsi ad avvenimenti in anni solari diversi, come ad esempio per il beato Pio IX, eletto il 16 giugno 1846, l'anno I si riferisce a quella "annuale" del 29 giugno 1846, ma pure alla Lavanda del 1847 (1° aprile).

Medaglie che se oggi appaiono curiosità, tendenzialmente ristrette agli appassionati numismatici, nei secoli passati erano un importantissimo mezzo di propaganda ed autocelebrazione del pontefice o del sovrano, destinate a trasmettere nel tempo fatti salienti come visite, prese di possesso ecc., ma pure opere realizzate per interesse pubblico. La medaglia, infatti, coniabile in diversi multipli, fin prima dell'invenzione della stampa, poteva essere distribuita e raggiungere così diverse persone, avendo il pregio, a differenza della carta, che il suo essere realizzata in metallo la rendeva durevole nel tempo, permettendole di divenire testimone di una data certa. Per questo medaglie e monete dell'anno venivano poste nelle prime pietre (pietre di fondazione) degli edifici o dei monumenti, nelle chiglie delle navi, nella Porta Santa delle basiliche romane



Fig. 1. Rovescio della medaglia della Lavanda del III anno di pontificato (1743) di Benedetto XIV Lambertini (1740-1758). Collezione privata

al momento della loro chiusura con i mattoni, come anche, per tradizione, quelle coniate durante il pontificato, collocate ancora oggi nella bara dei papi, ai loro piedi, insieme al rogito racchiuso in un tubo di piombo¹.

L'origine della medaglia della Lavanda o "medaglia del Giovedì Santo", come riportato in molte cronache², contratti e testi, soprattutto dal XVI al XVIII secolo, è piuttosto incerta per l'esiguo numero di pezzi conati, inizialmente solo in oro e argento strettamente funzionali alla cerimonia. Fino a che non divennero oggetto collezionistico erano circa sedici in oro e sedici in argento, ovvero dodici o tredici per i cosiddetti "apostoli", una per il predicatore e le rimanenti per il papa, il quale, dopo la creazione delle collezioni vaticane, le consegnava al Medagliere (fig. 1). Le medaglie spesso venivano in seguito vendute dagli stessi "apostoli" come semplice metallo prezioso e quindi poi fuse. Da qui la rarità e le incertezze sui pezzi più antichi.

C'è qui da specificare che nel tempo il numero delle persone che rappresentavano gli apostoli – e, conseguentemente, delle medaglie loro distribuite – è variato da dodici a tredici, a seconda che ciascun pontefice volesse calcolare o meno il cosiddetto "angelo" che papa Gregorio Magno disse di aver visto durante una cerimonia della Lavanda seduto accanto agli apostoli. Nel tempo ad impersonare i dodici primi seguaci di Gesù furono chiamati alcuni poveri di Roma.

Successivamente, dal XVIII secolo e fino al 2012 con il papa Benedetto XVI (2005-2013), dei sacerdoti, mentre papa Bergoglio (2013-) ha scelto, come era abituato a Buenos Aires, di celebrare la *Missa in Coena Domini* e la Lavanda dei piedi nelle carceri o comunque in luoghi di misericordia³, utilizzando come “apostoli” gli ospiti delle strutture ed introducendo tra l’altro, fin dalla sua prima cerimonia del Giovedì Santo del 2013 nel carcere minorile romano di Casal del Marmo (mai un papa si era recato prima in un carcere minorile), la presenza femminile tra gli apostoli, che in realtà era espressamente vietata da un decreto di Pio XII del 1955 (il quale eliminava pure il bacio del piede), riserva confermata nel 1970 da Paolo VI. Per questo, dopo alcune critiche, papa Francesco nel gennaio 2016 fece emanare, dalla Congregazione per il Culto Divino, un nuovo decreto teso a regolare la *Missa in Coena Domini*⁴ permettendo la partecipazione femminile. Da sottolineare che la Lavanda dei piedi è un gesto di umiltà, poiché presso gli antichi era praticato dai servi, i quali per motivi di pulizia lavavano i piedi degli ospiti che entravano in casa dopo aver camminato con i sandali nelle strade polverose. Sull’interesse per la medaglia della Lavanda si dice – ma su questo non ci sono notizie certe – che ad un certo punto, nel Settecento, divenute ricercati oggetti di devozione, alcuni principi romani inviarono i loro figli a rivestire quel ruolo. A confondere sull’origine della tradizione della Lavanda ci sono stati pure due tipi di problematiche: quella per cui fino a Pio VI Braschi (1775-1799) era invalso l’uso di lasciare agli incisori camerale, tra gli altri privilegi, la proprietà dei conii (i quali, dunque, andarono in parte dispersi); ma anche la successiva confusione creata dai “riconii” tra Settecento e Ottocento di molte medaglie ad opera di artigiani come gli Hamerani⁵ e Marzio, non sempre coerenti, ovvero realizzate riutilizzando conii di dritti e rovesci, abbinando spesso quelli di pontefici diversi e lontani tra loro nel tempo, così da creare di fatto un pezzo nuovo, un ibrido comunque ricercato dai collezionisti del tempo.

Gli Hamerani, ad esempio, acquistarono negli anni molti conii dagli eredi degli incisori precedenti, riuscendo a riunirne 355 – da Martino V ad Innocenzo XI – arrivando poi, con quelli da loro realizzati, a 748. Una collezione ben sfruttata per riconii anche di fantasia, comunque “inediti”, venduta poi nel 1796 in blocco al Governo Pontificio, cui pervenne anche la collezione di conii messa insieme dalla famiglia Barberini.

Fu poi Marzio, direttore della Zecca della Roma pontificia, a mettere a frutto tutto questo capitale. Nel 1824 egli pubblicò un vero e proprio catalogo dei conii esistenti di medaglie pontificie da Martino V a Pio VII⁶ stabilendo che “la Pontificia Zecca di Roma terrà sempre in pronto più Serie battute de’ mentovati Numismi per disporne a commodò degli Amatori sia in intero sia in dettaglio”⁷, realizzando allo scopo una specifica tabella che ne stabiliva il prezzo in base ai diametri,



Fig. 2. Ricevuta per la coniazione delle medaglie “per la consueta distribuzione della Lavanda” 1860. Il documento porta la data del 7 maggio



Fig. 3. Ricevuta per la coniazione di una medaglia aggiuntiva della Lavanda in oro dell’anno 1860, su richiesta della Prefettura dei Sacri Palazzi

indicati rispetto ad un numero di riferimento accanto all’elenco delle medaglie disponibili (il n. 4 era per quelle da 30 a 32 mm come le *Lavande*, corrispondenti ad un prezzo di 17 baiocchi e mezzo). Anche il tesoriere della Camera Apostolica poteva chiedere, sempre dietro pagamento, almeno contabile, la coniazione di qualche esemplare in più nei diversi metalli per esigenze di rappresentanza. Dalle ricevute conservate nel fondo Camerale dell’Archivio di Stato di Roma, si può evincere che le medaglie venissero pagate dalla Prefettura dei Sacri Palazzi successivamente alla consegna per l’uso nella Settimana Santa (Sciaccia 2022). Una ricevuta (fig. 2) testimonia che le medaglie per “la consueta distribuzione della Lavanda” del 1860, che cadeva il 5 aprile, furono contabilizzate il 7 maggio e che per quella cerimonia ne furono realizzate diciassette in oro del peso complessivo di 0,4182 kg (dunque, in media 24,6 g ciascuna) e cinquantatré in argento per 0,9620 kg (18,1 g ciascuna), più quindici astucci di diverso materiale, per un totale di spesa di 317,05 scudi. Man mano, nel tempo, essendo le medaglie molto richieste, venivano talvolta date come omaggio al di fuori del gruppo degli “apostoli”, a personalità presenti al rito o in visita al pontefice. Questo giustifica il maggior numero di pezzi in argento rispetto a quelli in oro, conati nel numero strettamente necessario al rito. La coniazione di esemplari in bronzo, per rendere gli omaggi più economici, cominciò sotto Leone XII (1823-1829) e dunque quelle precedenti presenti sul mercato sono tutti riconii a pagamento. Infatti, tali medaglie, come sopra detto, venivano riconiate su richiesta di chiunque presentasse una domanda e pagasse il relativo importo; bastava che fosse passato un mese dalla cerimonia. La stessa Prefettura dei Sacri Palazzi ordinava (evidentemente per uso del pontefice) la coniazione di esemplari aggiuntivi anche in tempi diversi, come riporta la ricevuta (fig. 3) che attesta la commessa, addirittura a fine dicembre, per un singolo esemplare in oro “dell’ultima Lavanda” del peso di 26 g, con relativo astuccio, pagato solo questo 25 baiocchi (prezzo totale

16,27 scudi), testimoniando come la politica di apertura di coniazioni su richiesta, portata avanti da Marzio, non riguardasse solamente la raccolta dei conii antichi, ma si applicasse anche alle medaglie contemporanee, pure per singole unità. È in questo modo che le medaglie della Lavanda, di per sé originariamente battute in pochissimi esemplari, cominciarono ad essere meno rare e maggiormente conosciute, suscitando quindi l'interesse dei collezionisti.

Su queste medaglie però, forse perché apparentemente ripetitive nel soggetto, non esistono veri e propri studi ed anche la pubblicistica appare lacunosa: finora gli unici contributi esistenti sono due articoli, uno piuttosto breve di Patrignani⁸ e l'altro più ampio ma anch'esso in parte incompleto di Modesti⁹, il quale, come lui stesso ammette, ha il limite di basarsi in gran parte sui pezzi osservati sul mercato o in collezioni pubbliche e private durante la sua non breve esperienza numismatica. Sulla cerimonia della Lavanda nei secoli, importanti – anche se talvolta scarse e lacunose soprattutto relativamente alle medaglie – sono le tracce in un archivio molto specifico come quello delle Celebrazioni Pontificie (ACP), lasciate però alla maggiore o minore verve narrativa dei vari maestri delle Celebrazioni Liturgiche Pontificie, i quali, regolarmente fino a Paolo VI e poi – aumentando in modo esponenziale il numero delle cerimonie – in maniera più sporadica¹⁰, consegnavano alla storia i racconti più o meno dettagliati delle singole celebrazioni. La Lavanda dei piedi fino a Pio XII (1939-1958) era una cerimonia a sé stante, organizzata in un luogo a parte. Papa Pacelli, invece la inserì nella *Missa in Coena Domini*, ma come atto liturgico a parte, tanto che il celebrante, dopo la lettura del Vangelo di Giovanni (l'unico a riportare tale episodio), si spoglia nei pressi dell'altare dei paramenti (pianeta o casula) e si lega in vita, sopra al camice, un grembiule di lino bianco, come era uso dei servi per i lavori domestici. Una delle cronache più particolareggiata del rito è quella della “Cappella Papale in Sistina, Papa presente” del Giovedì Santo del 14 aprile 1718, al XVII anno di pontificato di Clemente XI (1700-1721), Giovanni Francesco Albani (nato ad Urbino il 23 luglio 1649)¹¹. Il maestro racconta, con dovizia di particolari, la cerimonia fin dalla preparazione, ovvero dall'arrivo il giorno precedente in Vaticano, presso il sottoguardarobiere, dei poveri che avrebbero impersonato gli apostoli per l'assegnazione delle vesti di cotone, facendo intuire, dalla descrizione, anche l'importanza ed il valore pratico per i meno abbienti di tali indumenti che a loro sarebbero rimasti dopo la cerimonia. A questi poi, tornati in Vaticano il Giovedì mattina, dopo essere stati lavati e vestiti della candida tunica, veniva offerto il pasto di mezzogiorno, preparandoli quindi per la funzione vera e propria, così descritta:

Lavato che ha il Papa il piede ad ogni apostolo con ambedue le mani, gli asciuga il piede, lo bacia, e poi si lava nell'istesso bacile, e con la medesima acqua del boccale

Fig. 4.
Fiorino di camera, senza data, di Alessandro VI Borgia (1492-1503), con al rovescio san Pietro che salpa la rete



le sue dita; indi gli porge egli med.[mo] un mazzo di fiori naturali, doppo di che passa al secondo Apostolo, et sic de allora il sotto Guardaroba finisce di asciugargli il piede e lascia ad ogni Apostolo lo sciugatore, o sia mantile, che è di una canna di Cambraia ben pieghettata, quale si pongano entro la sottana, o dove meglio gli piace. Gli viene oltre offerto da Monsignor Tesoriere della Camera due medaglie, una in oro, e di argento l'altra della misura che è di un Testone, o poco più: la prima è di valore Scudi sette e mezzo e la seconda di Giulii quattro incirca^[12], ad ogniuna delle quali vi è da una parte l'efficia del Regnante Pontefice, e nell'altra di Gesù Christo in atto di lavare i piedi a San Pietro, e nel giro vi sono le seguenti parole // Tu Dominus et Magister // e sotto d'ambi le immagini si leggono anche queste altre // Exemplum dedi vobis. Finita la lavanda, et il resto della funzione N.S. passa alla stanza dei paramenti a spogliarsi, e gli Apostoli vanno alla stanza della tavola da pranzo, accompagnati dal sotto Guardaroba e da quattro Guardie Svizzere, ove giunti si dispongono in ala con le spalle al muro, et aspettano in piedi cogneti et manibus iucris sino a che N.S. arriva, che entra li benedice stando profonde inchinarsi.¹³

Il maestro delle cerimonie ci informa anche che durante il Pranzo degli Apostoli, di fronte ai cardinali che vi avevano voluto partecipare, era tenuta una omelia da quel sacerdote di Roma distintosi nelle prediche durante l'ultima Quaresima, al quale al termine veniva offerta dal tesoriere una coppia delle stesse medaglie distribuite prima agli apostoli.

Inizialmente le fonti parlano di una moneta con San Pietro che salpa la rete. Così, trattandosi di un dono venale destinato a ricompensare ed aiutare in forma di elemosina i poveri, da questa descrizione si può ben supporre che l'offerta consistesse in due monete e non ancora in due medaglie¹⁴, una d'oro ed una d'argento cioè in un cosiddetto “fiorino di camera” in oro (dal peso approssimativo di 3,38 g) (fig. 4) e di un testone d'argento (9-10 g). Solo successiva-



Fig. 5. Medaglia della Lavanda dell'anno XIV (1619) di Paolo V Borghese (1605-1621). Collezione privata

mente, con lo stabilizzarsi della cerimonia si pensò di creare annualmente una medaglia *ad hoc*, che riportasse la scena descritta dai Vangeli, con Gesù inginocchiato che lava i piedi ad un san Pietro restio¹⁵, corredata da due frasi che rimarranno le stesse fino all'ultima medaglia di questo tipo coniata nel 1870: "Tu Dominus et Magister" (sostituita poi, come vedremo nel 1843 dalla corretta "Ego Dominus et Magister") ed "Exemplum dedi vobis". Ed è questo il senso del vero e proprio "mandato" di Gesù, ben riportato nel Vangelo di Giovanni – "Voi mi chiamate il Maestro ed il Signore e dite bene perché lo sono. Se dunque v'ho lavato i piedi io, il Signore e Maestro, dovete anche voi lavarvi i piedi l'un l'altro. Io, infatti, vi ho dato l'esempio, affinché come v'ho fatto io, facciate anche voi"¹⁶ – il quale conferisce a questa cerimonia una sacralità ed importanza tutta sua. Questo atto fu fatto dal Cristo per dirimere le dispute tra gli apostoli su chi fra loro fosse il più importante e dunque dovesse sedere accanto a lui. Così, con questo gesto di umiltà, Gesù fa capire che non è importante primeggiare.

Nel gesto della lavanda dei piedi, Gesù ci mostra che il senso dell'essere Maestro e Signore è il servizio agli altri (cfr. Gv 13, 12-16; 18, 37). Gesù regna nell'umiltà: da una mangiatoia e da una croce. Con le sue parole, la sua vita e la sua morte, il Maestro ci indica che le opere di misericordia aprono le porte del Regno eterno

ha scritto papa Francesco il 17 gennaio scorso ai partecipanti al Capitolo Generale dell'Ordine di Malta. C'è qui da aggiungere un aspetto importante sulle monete – poi evidentemente applicato a queste medaglie che di fatto si ponevano come ponte tra le due categorie – ovvero la riconoscibilità della moneta in tempi in cui l'analfabetismo era imperante. Un esempio è il tallero d'argento italiano. Dopo la creazione della nostra colonia Eritrea (1890), la Zecca di Roma pensò di creare un tallero in argento dello stesso peso di quello in circolazione



Fig. 6. Medaglia della Lavanda dell'anno VII (1747) di Benedetto XIV Lambertini (1740-1758). Collezione privata

nel paese africano con l'immagine del re Umberto I con tanto di corona, che ricalcasse nella grammatura quello molto diffuso di Maria Teresa coniato dalla Zecca di Vienna con la sola data del 1780, il quale rappresentava, per la sua universale circolazione, una sorta di "dollaro" del tempo. Ma questa moneta ebbe vita breve, poiché gli indigeni, non riconoscendola, la rifiutavano. Dopo un secondo tentativo emettendo nel 1918 un tallero con immagini "italianizzate" ma simili alla moneta austriaca (R.D. 856 del 21 maggio 1918) l'Italia il 9 luglio 1935 dovette stipulare una convenzione con l'Austria che concesse alla Zecca di Roma la possibilità di coniare per trent'anni il tallero con l'immagine dell'imperatrice, attraverso conii da loro forniti, coniazione che andò avanti fino al 1950, quando evidentemente venne a mancare per l'Italia la necessità di tali monete. Questo potrebbe essere, quindi, un altro aspetto che indusse la Zecca Pontificia a mantenere quasi immutata nei secoli la stessa iconografia della *Lavanda*.

La prima medaglia della Lavanda con sul rovescio la scena di Gesù (sulla sinistra) che lava i piedi a san Pietro (seduto a destra) non frutto di elaborazioni successive o di fantasia con abbinamento di conii di epoche diverse, è quella dell'anno VIII di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) per il Giovedì Santo dell'8 aprile 1599 con la dicitura "Exemplum dedi vobis". Precedentemente dello stesso pontefice ci sono medaglie che riportano l'immagine mutuata dal "fiorino di camera", con san Pietro in barca nell'atto di salpare la rete, con la leggenda "In verbo tuo" (Secondo il tuo insegnamento). Una frase che già l'anno successivo (anno IX) a quella che può essere considerata uno spartiacque, viene mutata in "Nvnqv. dne: lavab. me." (Mai Signore mi laverai). Si andrà così meglio definendo quello che sarà poi il messaggio ricorrente. La frase si strutturerà definitivamente nella prima Lavanda (quella del 23 marzo 1606) del successore Paolo V Borghese (1605-1621) (fig. 5), in cui è riportata la più o meno



Fig. 7. La medaglia di Luigi Arnaud realizzata nel 1853 in galvanoplastica poiché di diametro (95,3 mm) superiore al massimo modulo (82 mm) conabile allora. Fu realizzata dall'artista come autopromozione. Collezione Bertuzzi

definitiva "Tv Dominus et Magister", la quale però contiene in sé un errore teologico che sarà corretto solo nel 1893 nella medaglia dell'anno XIII di Gregorio XVI con "Ego Dominus et Magister" (cfr. nota 11). Dunque, possiamo affermare che le medaglie "certe" della Lavanda sono state coniate per un arco temporale di 271 anni – con esclusione dei periodi di Pio VI e Pio VII prigionieri in Francia di Napoleone – dei quali 264 con la leggenda definitiva che accompagnerà il soggetto divenuto omogeneo, interpretato nel tempo dai vari incisori (fig. 6). Incisori che stipulavano dei veri e propri contratti con la Zecca Pontificia, chiedendo poi il pagamento, magari con eleganti fascicoli in pergamena, come quelli con quattro api negli angoli della copertina per le "medaglie per la distribuzione del Giovedì Santo" del 1624 e del 1625 sotto Urbano VIII (1623-1644) da parte di Gaspare Mola (1580-1640). Da questi documenti si evince che nel 1624 furono coniate quindici le medaglie d'oro e quindici d'argento¹⁷ come pure l'anno seguente, mentre nel 1626 saranno diciotto sia d'oro che d'argento e nel 1627 si parla di diciassette d'oro e diciotto d'argento. Nell'arco di questi due ultimi anni Mola consegnò anche quattordici esemplari in "metallo di Corinto" (una lega a base di argento e rame, considerata molto pregiata) "della lavazione" del 1626 e dodici "della lavazione" del 1627.

Tra gli esemplari inusuali, sicuramente da menzionare quelli della Lavanda per il Giovedì Santo del 1655 (28 marzo) che cadde in un periodo di Sede Vacante, tra la morte di Innocenzo X Pamphilj (7 gennaio 1655) e l'elezione di Alessandro VII Chigi (7 aprile 1655), nel corso del conclave più lungo degli ultimi cent'anni per lo scontro tra le due potenze dell'epoca, la Francia e la Spagna. Il rito, come tradizione vuole, fu officiato al posto del pontefice dal cardinale camerlengo Antonio Barberini jr (in carica dal 1638 al 1671). La medaglia riporta così al fronte lo stemma Barberini sormontato dall'emblema del camerlengo – ovvero le chiavi decussate sormontate dal padiglione – sfruttando il conio della mone-



Fig. 8. L'ultima Lavanda, medaglia in oro per il Giovedì Santo del 1870, nel XXIV anno di pontificato di papa Pio IX. Collezione privata

ta quadrupla d'argento realizzata per la Sede Vacante, abbinata al rovescio di Gaspare Morrone Mola (?-1669) nipote di Gaspare Mola, utilizzato per il Giovedì Santo dell'anno precedente.

Curiosa è pure la Lavanda del IX anno di pontificato dello sfortunato Pio VII (1800-1823) dove l'incisore Tommaso Mercandetti inserì tra san Pietro a sinistra e Gesù a destra un personaggio evanescente, quasi un fantasma, ovvero la figura aureolata di san Paolo, riconoscibile dalla barba a punta, che storicamente non era presente all'Ultima cena, ma che manterrà poi con san Pietro un legame molto stretto¹⁸.

Con Pio VIII Castiglioni (1829-1830) – che in un anno e mezzo di pontificato, iniziato il 5 aprile, undici giorni prima del Giovedì Santo, riuscirà a celebrare due riti della Lavanda – Giuseppe Cerbara nell'anno II inserirà uno degli elementi poi ricorrenti nelle diverse varianti dei vari incisori, ovvero una lampada alta a tre fiammelle ad indicare la Trinità. La ritroveremo nei disegni più ricchi, come quello di Mercandetti per gli anni XXII e XXIII di Pio VII, ma pure con Arnaud nella Lavanda dell'anno III di Pio IX, qui con una sola fiamma, ed in quella dell'anno XXI dello stesso pontefice firmata da Francesco Bianchi, ancora con tre fiamme. Altro elemento da considerare per muoversi fra i vari disegni, spesso molto simili, è l'aureola raggiata del Cristo, con raggi più o meno lunghi o più o meno fitti, anche in opere dello stesso incisore.

Arriviamo così al pontificato più lungo della storia e sul tema delle Lavande più interessante: quello del beato Pio IX (1846-1878), l'ultimo "papa-re". Nei suoi trentun anni, sette mesi e ventitré giorni sul soglio di Pietro saranno però solo ventiquattro le medaglie delle Lavande, in gran parte con il rovescio di Girometti. Una bella medaglia di grande modulo (ben 95,30 mm) che riporta la Lavanda, ma Lavanda non è, è quella che Luigi Arnaud, autore della medaglia per il Giovedì Santo 1849 con il papa a Gaeta, realizzò in proprio nel 1853 con la



Fig. 9.
Moneta da 10 euro 2019
in argento dello Stato
della Città del Vaticano
per la LII Giornata
Mondiale della Pace

tecnica della galvanoplastica, riproponendo i disegni del 1849 togliendo nel rovescio il riferimento alla città pontina, ed inserendo al dritto, sotto il busto di Pio IX, la scritta "LUIGI ARNAUD SCOLPÍ DAL VERO NEL 1849", per esaltare il privilegio concessogli di ritrarre il pontefice, riservato solo a grandi artisti (fig. 7). Le ultime quattro Lavande (1867-1870) verranno firmate da Ignazio Bianchi nel dritto e da Francesco Bianchi nel rovescio, in due versioni, con la tenda di sfondo ed il lume a tre fiammelle (1867) e senza le altre. Cinque mesi e sei giorni dopo quel Giovedì Santo del 14 aprile 1870, ci sarà l'invasione di Roma attraverso la Breccia di Porta Pia. Finirà lo Stato Pontificio e la sua zecca e con essi la bella tradizione della medaglia della Lavanda¹⁹ (fig. 8). D'ora in poi i pontefici ai sacerdoti-apostoli doneranno rosari benedetti.

Se dunque la tradizione della Medaglia si è interrotta nel 1870, quasi un *dèjà vu* nell'iconografia di Gesù che lava i piedi a Pietro c'è stato però nel 2019 con la coniazione da parte del Vaticano (dall'11 febbraio 1929 non più Stato Pontificio ma Stato della Città del Vaticano) di una moneta da 10 euro in argento (fig. 9) con al rovescio l'iconografia della *Lavanda dei piedi*, opera di Antonella Napolione (scultrice) ed Uliana Pernazza (incisore), mentre al dritto appaiono lo stemma ed il motto "Miserando atque eligendo" di papa Francesco, il quale dal 2017 non ha più voluto il proprio volto sulle monete, perché da lui considerate elemento venale.

1 Per Benedetto XVI è stato adottato un tubo d'acciaio e nella bara sono stati deposti pure, ripiegati, i due pallii usati durante il pontificato, poiché essendo il pallio simbolo della potestà territoriale (come papa quella di vescovo di Roma e della Chiesa Universale), da "emerito" non gli era stato posto sopra le vesti liturgiche con le quali è stato sepolto.

2 Ad esempio *Cappella papale* 1718.

3 Luoghi scelti da papa Francesco per la Lavanda dei piedi nel proprio pontificato:

2013 (28 marzo), Roma, Istituto Penale per Minori "Casal del Marmo";

2014 (17 aprile), Roma, Fondazione don Carlo Gnocchi Onlus, Centro "Santa Maria della Provvidenza";

2015 (2 aprile), Roma, chiesa Padre Nostro, Casa Circondariale Nuovo Complesso Rebibbia;

2016 (24 marzo), Castel Nuovo di Porto (RM), Centro C.A.R.A. Auxilium;

2017 (13 aprile), Paliano (FR), Casa di reclusione;

2018 (29 marzo), Roma, Casa Circondariale Regina Coeli;

2019 (18 aprile), Velletri (RM), Casa Circondariale di Velletri;

2020 (9 aprile), Vaticano, basilica di San Pietro (senza Lavanda dei piedi);

2021 (1° aprile), Vaticano, basilica di San Pietro (senza Lavanda dei piedi);

2022 (14 aprile), Civitavecchia (RM), Carcere di Borgata Aurelia (Lavanda dei piedi a dodici detenuti).

4 *Decreto In Missa in Coena Domini* 2016.

5 Giovanni Martino Hamerani (1646-1715), incisore camerale per trent'anni a partire dal 21 settembre 1676, mentre i suoi figli e nipoti saranno riconfermati nella carica fino ai primi del XIX secolo.

6 Marzio 1824.

7 Ivi, p. VII.

8 Patrignani 1929, pp. 88-90.

9 Modesti 2007.

10 A.S.E. monsignor Piero Marini il merito di aver ripreso la tradizione di redigere le cronache negli ultimi anni di Giovanni Paolo II e nei primi di Benedetto XVI.

11 *Diario delle cerimonie* 1718, cc. 105v-132v.

12 Da ricordare che a metà Settecento 1 testone

d'argento (tra 9,5 e 10 g di peso) = ¼ di scudo = 3 giuli = 6 grossi = 30 baiocchi = 150 quattrini. 10 testoni equivalevano, invece, ad una doppia d'oro.

13 *Diario delle cerimonie* 1718, c. 129.

14 Da ricordare la differenza tra moneta e medaglia, che spesso erroneamente vengono usate come sinonimi. La moneta ha un valore "liberatorio" ben determinato e riconosciuto, ovvero la possibilità di essere usata come strumento di pagamento, mentre la medaglia è solamente un oggetto artistico e commemorativo, al di là del suo valore.

15 "E Pietro gli dice: 'Tu Signore lavare i piedi a me?'. Gli rispose Gesù: 'Quel che faccio Tu ora non lo comprendi; ma lo saprai in avvenire'. E Pietro a lui: 'Tu non mi laverai i piedi in eterno!'. Gesù gli risponde: 'Se non ti laverò, non avrai parte con me'. Allora: 'Signore', esclamò Pietro, 'non soltanto i piedi, ma anche le mani e il capo'. Gv 13, 6-9.

16 Gv 13, 13-15.

17 Archivio di Stato di Roma, (d'ora in poi ASRm), Camerale II, Zecca, b. 27, fasc. 17 (1624); fasc. 18 (1625); fasc. 19 (1626, 1627).

18 S. Bertuzzi, in *C.N.O.R.P.* 2012, voll. IX, X, XI, *Medaglie papali Pio VII - Leone XII - Pio VIII (1800-1830)*.

19 Il rito di umiltà del Giovedì Santo proseguirà prima in San Pietro e poi, con Giovanni XXIII, negli anni sessanta del Novecento, venne spostato in San Giovanni in Laterano, cattedrale di Roma, dove il papa, vescovo della città, lavava i piedi a dodici sacerdoti della diocesi, donando loro, al posto della medaglia, un rosario d'argento contenuto in una scatoletta con lo stemma papale. Questo fino a tutto il pontificato di Benedetto XVI.

Si ringraziano: Archivio di Stato di Roma; Archivio Cerimonieri Pontifici, Città del Vaticano; Archivio famiglia conti Marini; Bertolami Fine Art; arch. Stefano Bertuzzi; dott. Carmelo Calci; Fabio Carozzo; marchese Carlo Incisa di Camerana; IPZS, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma; dott. Bruno Moretti, Artemide Aste; Nomisma S.p.A.; ing. Francesca Reich, amministratore delegato e direttore generale IPZS; dott. Matteo Taglienti, IPZS; dott.ssa Egle Tringali, IPZS.

Le medaglie della Lavanda di Pio IX fino alla Breccia di Porta Pia

ANDREA MARINI DI SUBIACO

Durante il lungo pontificato di Pio IX (1846-1878) nonostante la crisi e l'esilio forzato del pontefice a Gaeta ed a Portici, non fu mai interrotta la tradizione della Lavanda dei piedi. Quella del 1849 (anno III) si svolse a Gaeta e quella del 1850 (anno IV) ebbe luogo nella reggia di Caserta. Solo la Breccia di Porta Pia, con la conseguente invasione di Roma e del resto dello Stato Pontificio da parte delle truppe italiane, mise fine alla secolare tradizione delle medaglie del Giovedì Santo. Non però alla Lavanda che, come cerimonia religiosa, continuò in Vaticano, dove il pontefice sarà "prigioniero" fino al Concordato dell'11 febbraio 1929. Nei trentadue anni del pontificato del beato Pio IX, il più lungo della storia (a parte quello, ipotizzato, di san Pietro), furono coniate solo ventiquattro medaglie della Lavanda, poiché la tradizione si interruppe nel 1870 con la fine dello Stato Pontificio a seguito dell'invasione italiana dei territori della Chiesa. La prima, fu realizzata da quel Giuseppe Girometti (1780-1851) – che per la sua grandezza sarà definito "l'ultimo degli incisori romani" – per il Giovedì Santo del 1847 (1° aprile) poiché all'elezione del pontefice, il 16 giugno 1846, la Settimana Santa era da poco passata. Lo stesso rovescio, già utilizzato precedentemente, fu riproposto in questo pontificato ben diciannove volte, fino al 1866, quando poi cambiò radicalmente per quelli che sarebbero stati gli ultimi quattro anni. Tra tutte, le più famose, per le vicende storiche, furono le Lavande dell'anno III, detta di "Gaeta" (5 aprile 1849) e dell'anno IV detta di "Caserta" (28 marzo 1850). Con la Città Eterna in mano alla Repubblica Romana, dal febbraio 1849 al luglio di quello stesso anno, non fu possibile commissionare la medaglia agli incisori camerari. Per questo l'incarico fu affidato al napoletano Luigi Arnaud

(1817-1877), che si fece aiutare dallo zio, inserendo il riferimento a Gaeta lungo il bordo del rovescio: "CAIETAE IN COENA DOMINI AN". Questa medaglia fu coniata a Napoli, nello stabilimento di bottoni di Lorenzo Taglioni, con l'autorizzazione del re.

L'anno successivo (1850), caduta la Repubblica ma non ancora stabilizzata la situazione, sorse una storica disputa tra i due incisori camerari in carica quell'anno: Giuseppe Cerbara e Giuseppe Girometti. Nel 1849 con Arnaud s'era, infatti, interrotta l'alternanza tra i due ed era saltata l'emissione dell'"Annuale" che sarebbe spettata a Cerbara. Ma sfruttando un cavillo, il Marzio, direttore della Zecca, affidò l'incarico a Girometti, il quale si recò a Portici per ritrarre il papa, il quale posò per sole due ore. Lo stesso Girometti per il rovescio riprese il suo vecchio conio, inserendo pure, alla maniera dell'anno precedente, l'iscrizione "CASERTAE IN COENA DOMINI A· MDCCCL". Le medaglie furono coniate a Roma. Due giorni prima della Lavanda, dal Quirinale partirono 57 esemplari in oro, 75 in argento e 102 in bronzo, un numero decisamente più alto del normale, poiché Pio IX li volle distribuire alla famiglia reale che lo ospitava. Nel 1867, come detto, si decise di cambiare il rovescio, abbandonando quello fortunato di Girometti. Giuseppe Bianchi si ispirò ad uno dei tempi di Benedetto XIII, con Cristo e Pietro circondati dagli apostoli, posti di fronte a una tenda, con una lucerna pendente a simboleggiare la Trinità. Elementi iconografici che saranno alleggeriti l'anno dopo nella variante usata per tre anni, fino all'ultima medaglia del Lavanda, quella del fatidico 1870.

Bibliografia: D'Aloe 1850; Blois 1854, pp. 101-102; Andrisani 1992; Andreotti 2003; Bulgari Calisconi 2003, p. 270; *Pio IX a Gaeta* 2003, Alteri 2008..

Fig. 1. Tutta la serie in argento e bronzo delle 24 Lavande di Pio IX, il papa con il pontificato più lungo della storia. Collezione Bertuzzi (elaborazione grafica Carlo Incisa di Camerana)



Le medaglie della Lavanda devozionali

ANDREA MARINI DI SUBIACO

Oggetti devozionali o d'affezione, le medaglie della Lavanda divennero spesso ricercati elementi di fede popolare. Questo sia per la loro oggettiva rarità, legata all'esiguo numero di pezzi conati, sia per una sorta di sacralità da contatto – un tempo molto più sentita di oggi –, per essere stata nelle mani del papa al momento della distribuzione ai cosiddetti apostoli nel rito della Lavanda dei piedi. In realtà, molte di queste medaglie erano coniate successivamente alla cerimonia presieduta dal pontefice, semplicemente ordinandole alla Zecca con il pagamento del prezzo del metallo e del diritto di conio.

Al di là di tali aspetti, a farne la fortuna come oggetti devozionali sono state la loro dimensione contenuta (solitamente 32 mm di diametro) rispetto alle normali

medaglie annuali attestate sui 43 mm, ma soprattutto i soggetti di queste coniazioni, per l'affezione verso i diversi pontefici ritratti nel dritto o, piuttosto, alla bella e ricorrente scena del rovescio, con il Cristo che lava i piedi a san Pietro. La devozione per la scena evangelica della Lavanda ha riscosso un seguito costante nei secoli. Alcune medaglie, per una moda ricorrente, furono trasformate in eleganti spille (fig. 1), altre furono dotate di appiccagnoli (fig. 2). Soprattutto tra il XVII ed il XVIII secolo il loro rovescio riprodotto grossolanamente a calco fu usato dai medaglisti romani per oggetti di poco prezzo, destinati a turisti e pellegrini. Anche durante il pontificato di Pio IX diverse sono le medaglie di questo atto liturgico ad essere state trasformate in pendenti devozionali.

Fig. 1.
Medaglia della Lavanda in argento di Gregorio XVI, anno VII (1837), montata a spilla.
Archivio famiglia conti Marini

Fig. 2.
Tre medaglie della Lavanda in argento ed argento dorato di Pio IX, anni VII (1853), IX (1855) e XX (1866), montate con appiccagnolo come oggetti devozionali.
Collezione Bertuzzi



Feria V in Coena Domini: tradizione ed evoluzione del cerimoniale papale del Giovedì Santo nelle carte dei Magistri Caeremoniarum

CHIARA ROCCIOLO

Vi ho dato un esempio, infatti, perché anche voi facciate come io ho fatto a voi.
(Gv. 13, 15)

La storia dei maestri di cerimonie¹ è antichissima e accompagna quella dei sommi pontefici lungo il cammino della memoria liturgica, quale risultato di una costante sedimentazione di studi, di saperi tramandati, di scelte, che nel complesso esprimono l'idea di "un organismo vivo, che guarda al passato, attraversando il presente ed orientandosi al futuro"². Ad essi spetta non solo la preparazione e la direzione delle funzioni papali, che comprende la redazione dei testi, la scelta delle suppellettili sacre, la gestione dei servizi liturgici e dei concelebranti, ma anche la conduzione di alcune particolari celebrazioni cardinalizie³, la cura dei concistori per la creazione di nuovi cardinali e per le cause dei santi, dell'imposizione del pallio ai nuovi arcivescovi metropolitani e dei riti propri del periodo di sede vacante, di conclave e di inizio ministero petrino del vescovo di Roma⁴. Oltre a questi compiti di natura squisitamente rituale, nel corso della storia curiale romana sono stati affidati al maestro altri importanti incarichi, che sommati ai precedenti investono, in maniera pressoché integrale, la vita liturgica del papa nel suo carattere di universalità. Guardando al recente passato, con il chirografo di Giovanni Paolo II del 14 gennaio 1991, *Per la cura spirituale nella Città del Vaticano*, egli ottiene le antiche mansioni del sacrista e diventa così responsabile della Sagrestia Pontificia⁵ e delle Cappelle del Palazzo Apostolico. Infine, con il *motu proprio* del 17 gennaio 2019 e con la successiva costituzione apostolica *Praedicate Evangelium* del 19 marzo 2022, il santo padre Francesco dispone

Fig. 1.
Ignoto pittore romano,
Lavanda dei piedi,
particolare, 1716, olio
su tela. Villa Lagarina,
Palazzo Libera, Museo
Diocesano Tridentino



che anche la Cappella musicale pontificia “Sistina” faccia parte dell’Ufficio delle celebrazioni liturgiche del sommo pontefice, affidandone la responsabilità allo stesso maestro in stretta collaborazione con il sovrintendente all’economia. A ben guardare, questo stato di cose sembra comunicare la realtà per cui

tutto, nell’azione liturgica, deve condurre all’adorazione: la musica, il canto, il silenzio, il modo di proclamare la Parola di Dio e il modo di pregare, la gestualità, le vesti liturgiche e le suppellettili sacre, così come anche l’edificio sacro nel suo complesso. La nobiltà, la bellezza, l’armonia, la capacità di trarci fuori dall’ordinario per farci entrare nello spazio sacro di Dio.⁶

Nel caso in cui questa azione venga compiuta dal successore di Pietro e divenga così “punto di riferimento esemplare”⁷, la supervisione di ognuno di questi aspetti, sapientemente calibrati sulle prescrizioni di diritto liturgico, compete per legittimazione al maestro e ai cerimonieri.

La sua autorità, in una così delicata materia, proviene dall’eredità di una remota tradizione, che Pier Luigi Galletti fece risalire all’anno 710, quando apparve per la prima volta il termine *ordinator*, riferito plausibilmente al preposto all’ordine della messa⁸. Anche Pietro Moretti ne attestò indirettamente il passato lontano, poiché annoverò i *magistri caeremoniarum* tra i membri dell’antica *Schola crucis*, insieme al sacrista e ai suddiaconi⁹. Tracce del loro servizio in cappella papale¹⁰ trasparvero ancora nei primi rituali raccolti e pubblicati da Jean Mabillon nel *Museum Italicum* del 1689, senza però esservi ancora apertamente citati¹¹. Insomma, osservando le fonti storiche, quella dei cerimonieri rimase una presenza silenziosa e nascosta per molti secoli, fino al 1469, anno in cui fu assegnato ad Agostino Patrizi Piccolomini il mandato di maestro di cerimonie¹². Nato a Siena nel 1435 circa e nipote di Francesco Patrizi, vescovo di Gaeta, questi fu al servizio di Pio II dal 1460 al 14 agosto 1464, quando la morte colse il pontefice ad Ancona, durante il tentativo di imbarcarsi per una grande crociata contro l’Islam. Fino a questa data, Agostino Patrizi Piccolomini fu stretto e riservato collaboratore del papa, in qualità di amanuense e di segretario intimo, impegnato soprattutto nella trascrizione di quanto egli dettava. Tanto profondo e familiare fu il rapporto con Enea Silvio Piccolomini, che questi gli concesse di acquisire il suo cognome. Nel 1466 fu citato per la prima volta come chierico delle cerimonie della cappella papale, probabilmente soprannumerario poiché non percepì stipendio e alla fine del 1469 sostituì Petrus Burgensis in qualità di *magister*. Nel 1484 ricevette la nomina a vescovo di Pienza e Montalcino, rinunciando alla carica di cerimoniere, salvo poi rientrare in detto ufficio un anno dopo per volere di Innocenzo VIII, stavol-

ta con il titolo di prefetto. Infine, nel 1488 si dimise definitivamente, lasciando il posto ad Aldello Piccolomini¹³.

Agostino Patrizi Piccolomini fu il primo ad emergere nella lunga tradizione della storia cerimoniale curiale, distinguendosi dai suoi pressoché sconosciuti predecessori, per la compilazione del *Pontificalis Liber*, compiuta con la collaborazione di Giovanni Burcardo. La destinazione d’uso di quest’opera fu alla base della sua fortuna e dunque della sua divulgazione, perché andò a regolamentare le celebrazioni episcopali nelle chiese cattedrali sull’imitazione della liturgia papale. Esso fu ristampato con alcune modifiche e con il titolo di *Pontificale Romanum* nel 1596, per volere di Clemente VIII¹⁴.

L’altra fondamentale opera attribuita ad Agostino Patrizi Piccolomini fu il *Sacrarum caeremoniarum sive rituum ecclesiasticorum S.R. Ecclesiae*. Fortemente voluta da Innocenzo VIII, fu portata a termine nel 1498, ma venne pubblicata da Cristoforo Marcello, maestro di cerimonie durante il pontificato di Leone X, soltanto nel 1516 con il titolo di *Rituum ecclesiasticorum sive sacrarum caeremoniarum S.R.E. libri tres non ante impressi*. Gaetano Moroni raccontò al riguardo l’aneddoto su Paride de Grassis, anch’egli cerimoniere, che “perseguì il Marcello, non solo presso il sacro collegio, ma ancora presso il Papa, e fino in pieno concistoro, affinché fosse punito quale sacrilego, e fossero bruciate le copie, come nocive alla venerazione del Pontefice romano, consistente secondo lui nell’arcano delle cerimonie”. Il *Sacrarum caeremoniarum*, infatti, fu redatto solo ad uso delle sacre funzioni del papa, dei cardinali e della Sede Apostolica e proprio per tale motivo, almeno nelle prime intenzioni, non avrebbe dovuto vedere le stampe¹⁵. Una copia manoscritta di questo testo è conservata nell’Archivio storico dell’Ufficio delle celebrazioni liturgiche del sommo pontefice e rispetto alla versione stampata del 1516 riporta una lettera-prefazione dedicata a Innocenzo VIII a firma di “Augustinini Piccolominei episcopi Pientini”¹⁶. Di particolare interesse è il secondo libro, che sappiamo anch’esso realizzato con la collaborazione di Giovanni Burcardo, nel quale viene trattato l’anno liturgico e l’ufficio divino, corredati dalle prescrizioni rubricali e dalle relative preghiere¹⁷. Per quanto riguarda la cappella papale del Giovedì Santo, ovvero *Feria V in Coena Domini*, comprendente la messa, la reposizione e il rito della Lavanda dei piedi o *Mandatum*¹⁸, il cerimoniale Piccolomini è articolato in sette sezioni, connesse e complementari fra loro.

La prima, dal titolo *De quinta feria maioris ebdomadae quae in Coena Domini dicitur. Papa praesente*, illustra la celebrazione eucaristica della Cena del Signore, nell’eventualità che il papa fosse presente ma non celebrante¹⁹. Inizia indicando al sacrista quanto preparare il giorno prima, soffermandosi in particolar modo sui fiori e sul baldacchino bianco da porre presso i cancelli della

*Cappella Magna*²⁰. Sopra la credenza dev'essere posto un altro calice con palla, patena e mappula sericea, sul quale vi si adagino le due ostie per il celebrante²¹. Infine, le candele da distribuirsi al termine della messa e le dodici torce per onorare il Santissimo Sacramento. In detta circostanza, si prescrive che il papa indossi l'amitto, l'alba, il cingolo, la stola, il piviale bianco e la mitria preziosa e che dopo un primo momento di raccoglimento in cappella, nel quale egli prega e si confessa, salga al soglio e ivi si sieda, mentre il decano dei cardinali presbiteri, ministrante, infonde l'incenso. Viene così incensato l'altare, il papa e il celebrante come di consueto. Poi i cardinali, disposti in circolo, cantano il *Gloria in excelsis*, e il *Credo in unum Deum* a cui segue una preghiera. Non si fa il sermone e non si dà il bacio della pace dopo l'*Agnus Dei*²², ma si procede con il *Pax Domini* e tutte le successive preghiere. Poco prima della comunione, il cerimoniere ha l'incarico di portare il secondo calice dalla credenza all'altare, per custodirvi il Pane Eucaristico, ovvero una delle due particole già preparate, che non viene consumata dal celebrante. Dopo che egli si è comunicato nelle due specie e prima di purificarsi, depone il Corpo rimasto del Signore nel calice portato per ultimo, che il diacono colloca riverentemente in mezzo all'altare. Quindi il celebrante si purifica nello stesso luogo e dopo aver reso omaggio al Sacramento, senza mitria, in *cornu epistolae* di fronte all'assemblea, procede con la lavanda delle mani e completa la messa.

Intanto i prelati, i suddiaconi, gli uditori, i chierici di camera e gli accoliti escono dal cancello della cappella, portando paramenti e pellicce secondo l'uso. Uno dei cerimonieri distribuisce le candele in cera comune per i chierici di cappella, mentre per il papa e i cardinali devono essere in *cera alba*. Al termine della messa viene detto: "Ite missa est" e il papa dà la benedizione, senza concedere l'indulgenza. Il cardinale celebrante, segnando l'altare dice: "Initium sancti evangelii", accede al faldistorio indossando i paramenti propri del suo ordine e torna poi ad occupare il suo posto tra gli altri cardinali. I cappellani portano in *super pellicis*²³ le torce davanti al Sacramento. Due accoliti offrono due turiboli al papa, che infonde l'incenso. Vengono accese tutte le candele, e il papa, sceso dall'altare, dopo la genuflessione prende devotamente il calice con il Sacramento e lo porta, a capo scoperto, sotto il baldacchino. Fuori il cancello della cappella lo attendono i vescovi assistenti in piviale e con la mitria in mano. Si forma quindi il corteo processionale secondo quest'ordine: gli scudieri del papa, i procuratori degli ordini, gli avvocati e i segretari, i camerieri, i nobili e gli ambasciatori, i cantori che intonano il *Pange lingua*, i chierici di camera, gli uditori, due accoliti con i candelabri, i suddiaconi che portano uno la tunicella e l'altro la croce. Seguono gli abati, i vescovi, gli arcivescovi, gli *oratores praelati*, il vicecamerario se è vescovo, altri assistenti del papa, diaconi, presbiteri, vescovi e cardinali tutti senza

mitria. Poi ancora le torce, i ceroferari e i due accoliti con i turiboli che incensano ininterrottamente il Sacramento innalzato dal pontefice in piviale, sotto al baldacchino, tra i due cardinali diaconi assistenti. Quando il papa raggiunge il luogo della deposizione²⁴, il cardinale celebrante o il diacono assistente, alla destra del papa, lo prende e lo ripone nel locello, che il sacrista chiude con una chiave, che poi consegna al cardinale per la celebrazione del giorno dopo²⁵.

L'autore prosegue la compilazione del cerimoniale con la seconda sezione intitolata *De processibus qui fiunt per papam*²⁶, nella quale vengono trattate le azioni rituali immediatamente successive alla reposizione, nel caso in cui il papa sia presente. Dunque, si spengono le candele, le torce e i ceri sui candelabri degli accoliti ceroferari. La croce procede e il corteo, con il baldacchino sostenuto sopra il papa da ambasciatori e nobili, giunge processionalmente al luogo della benedizione. Qui il papa depone il piviale e la stola bianchi, per indossare la stola e il piviale rossi preziosi²⁷. Si siede sopra la sede, parata allo stesso modo, dove riceve la reverenza da tutti i cardinali. Quindi accede al pulpito, dal quale può vedere il popolo, e sotto un diacono vestito in tunicella sta alla sinistra del papa e legge in latino la *Bolla in Coena Domini*²⁸, che poi il cardinale diacono a destra enuncia in italiano.

Il corteo processionale parte nuovamente e si riaccendono le candele, che vengono infine gettate sulla folla dei fedeli dal papa e dal suo seguito²⁹. terminate queste azioni, un drappo nero pendente al cospetto del popolo viene tolto ed è così impartita la benedizione solenne *Sancti apostoli*, a cui segue l'annuncio dell'indulgenza plenaria in latino e in italiano, da parte dei due cardinali diaconi assistenti. Il papa torna al palazzo per continuare la liturgia della *Coena Domini* con il rito del Mandato. I cardinali anziani, se lo desiderano e se il papa lo concede, tornano nei loro appartamenti, mentre i più giovani e i diaconi rimangono. I paramenti vengono tolti nella Loggia delle Benedizioni.

La terza sezione riguarda il *De mandato faciendum*³⁰. Quando il papa raggiunge la sala così parata³¹, vi si dispongono tredici poveri³² in vesti bianche, donate loro dallo stesso pontefice, seduti bene ordinati sugli alti scanni. La credenza è ornata con fiori ed erbe odorifere, con vasi d'acqua calda e fredda e tredici bacili con altrettante mappule³³ adagate in un apposito catino. Si preparano tredici monete d'oro papali o ventisei semplici e altrettante monete d'argento per l'elemosina dei poveri. Perché a ciascuno di essi il papa ne consegni una d'oro o due semplici e a tutti quelle d'argento, disposte in un altro bacile³⁴. Altri due bacili sono destinati alla lavanda delle mani del papa, insieme ad un mantile. Allo stesso modo si preparano il pulpito, il pallio bianco e l'evangelario, un altro pulpito per i cantori, due candelabri con luminari, un turibolo, la navicella, l'incenso per gli accoliti e infine, la cattedra, il piviale rosso semplice, la stola violacea per il papa e il libro per le orazioni.

Arrivato nel luogo designato, il papa toglie il piviale prezioso, indossando quello semplice, e siede in sede con la mitria anch'essa semplice. Entra il turiferario e il primo ministrante, il cardinale presbitero o altro ecclesiastico di pari dignità in sua assenza, al quale viene infuso l'incenso come di consueto. Il cardinale diacono tiene il vangelo davanti al petto e portatosi innanzi al pontefice, con il capo chino scoperto, prende la benedizione *Iube domne benedicere* e si dirige al pulpito, dove proclama il vangelo. Quando ha finito, i cerofetari tornano alla credenza e i chierici di cappella si allontanano dal pulpito. Il suddiacono porta il libro al bacio del papa e il diacono lo incensa. Finalmente i cantori intonano il *Mandatum novum*, il papa si alza, gli viene tolto il piviale ed è cinto dai cardinali assistenti con un telo di lino, che l'uditore più anziano ha preso dalla credenza. Egli scende in mitria semplice, si inginocchia davanti al primo povero e, assistito da due cardinali diaconi ancora parati come in processione, gli lava il piede destro, sorretto dal suddiacono vestito in tunicella. I camerieri, disposti in ordine uno dietro l'altro, vengono con il catino e l'acqua, uno di essi si dispone a sinistra del papa e sostiene il bacile, mentre l'altro a destra versa l'acqua tiepida. Infine, il pontefice asciuga il piede lavato con il mantile e lo bacia. Il tesoriere, o in sua assenza un chierico di camera, porta il bacile con le monete e un altro chierico di camera quello con le mappule. E dopo che il papa ha baciato il piede del povero, gli porge il panno con il quale lo ha asciugato e la moneta d'oro, o le due semplici, insieme alle due d'argento. Lo stesso fa per tutti gli altri. Infine, ritornato alla sede procede con la lavanda delle mani, il *Pater noster* e l'orazione:

V Tu mandasti mandata tua Domine. **R** Custodiri nimis. **V** Tu lavasti pedes discipulorum tuorum. **R** Opera manuum tuarum ne despicias. **V** Domine exaudi orationem meam. **V** Et clamor meus ad te veniat. **V** Dominus vobiscum. **R** Et cum spiritu tuo. Oremus 'Adesto Domine quesumus officio servitutis nostre', et quia tu discipulis tuis pedes lavare dignatus es, ne despicias opera manuum tuarum que nobis retinenda mandasti, ut sicut hic a nobis exteriora abluuntur inquinamenta, sic a te omnium nostrum interiora laventur peccata. Quod ipse prestare digneris qui vivis et regnas Deus per omnia secula seculorum. **R** Amen.

Terminato ciò, il papa benedice i presenti senza aggiungere altro e tutti vanno via.

La quarta sezione è il *De officio in Coena Domini papa celebrante*³⁵. Qui l'autore indica che, se il pontefice desidera celebrare personalmente, è possibile osservare l'*Ordo* di Sisto IV, secondo il quale il papa giunge in cappella con il piviale rosso e la mitria semplice, omettendo la processione iniziale. Fatta l'orazione davanti all'altare, sale al soglio. Anche in questo caso i cardinali non fanno

la reverenza, perché posticipata al momento della benedizione. I tre diaconi, i suddiaconi, gli accoliti, i chierici di camera e gli uditori vengono preparati con paramenti consoni. Il pontefice, alzatosi senza mitria in silenzio recita il *Pater noster* e i cantori intonano l'ora nona. Poi riceve i sandali³⁶, e si legge il salmo *Quam dilecta*. Infine, dicendo "Christus factus est", il papa scende dal faldistorio davanti all'altare e qui vi rimane genuflesso fino alla fine. Quando i cantori terminano il *Miserere*, ancora genuflesso recita l'orazione *Respice quaesumus*. Poi ritorna in sede, dove lava le mani e depone il piviale e la mitria e indossa i paramenti bianchi preziosi, mentre i cardinali e i prelati vestono come loro conviene. Il resto è pressoché identico a quanto si osserva nelle altre messe papali, salvo che il papa si comunichi in questo caso da solo sull'altare e non in sede, bevendo dal calice senza il calamo³⁷. Anch'egli depone il Corpo di Gesù nel secondo calice appositamente parato, prima di lavarsi le dita, affinché si proceda con la reposizione e il Sacramento sia così adorato e conservato per la celebrazione del Venerdì Santo. Secondo l'istruzione di Sisto IV, il pontefice stesso lo porta solennemente in processione, come descritto sopra. Segue anche in questo caso la lettura della *Bolla in Coena Domini*.

La quinta sezione concerne il *De officio diei Iovis sanctae papa absente*³⁸. Se il pontefice non partecipa all'ufficio del Giovedì Santo, il cardinale celebrante segue quanto già scritto nella prima sezione, avendo cura di deporre il Sacramento nel secondo calice al termine della messa. Lo porta poi processionalmente al luogo della reposizione con un corteo disposto in quest'ordine: gli scudieri, gli avvocati, i segretari, camerieri, gli accoliti, i chierici di camera, gli uditori, i suddiaconi apostolici, i nobili, gli ambasciatori, i cantori che intonano il *Pange lingua*, i cappellani con le torce, i cerimonieri con il turibolo che incensano continuamente il Sacramento. Dunque, vi è il celebrante, senza baldacchino, al centro tra il diacono e il suddiacono, ai quali seguono i cardinali, i vescovi, i presbiteri e i diaconi senza paramenti, i prelati in cappa e gli altri ufficiali. Deposito il Sacramento, la messa è terminata con la benedizione e la pubblicazione dell'indulgenza.

La sesta sezione riguarda il *De lotionem pedum tredicim pauperorum papa absente*³⁹. La lavanda per i tredici poveri è preparata nella stessa sala dove abitualmente viene fatta dal papa, ma in questo caso è un cardinale a compiere il gesto di amore che Gesù fece ai suoi discepoli nell'Ultima cena. Egli siede in faldistorio, dove prende la stola, il piviale violaceo e la mitria semplice, assistito da un diacono di cappella, parato come il suddiacono. Questi, tenendo al petto il libro del vangelo, si genuflette davanti al cardinale, domandando la benedizione. Ricevutala, si dirige al pulpito con i due cerofetari, segnando, incensando e cantando. Proclamato il vangelo i cerofetari tornano alla credenza, il suddiacono porta il libro al bacio del cardinale e il diacono lo incensa. Il celebrante depo-

ne il piviale e uno dei suoi cappellani porta il linteo, che gli viene cinto dal diacono e dal suddiacono. Poi va con la mitria dai poveri, e cominciando dal primo si inginocchia, gli lava il piede destro, lo asciuga, lo bacia e consegna la mappula con le medaglie d'oro e d'argento. Terminata la lavanda dei piedi, il cardinale accede al faldistorio, dove procede con la lavanda delle mani. Poi si alza e a capo scoperto recita il *Pater noster* e l'orazione *Adesto Domine*, come nell'ordinario. Fatto questo depone le sacre vesti, prende la cappa e torna a casa sua.

La settima ed ultima sezione, dal titolo *Quando Papa processibus tantum interesse vellet et publicam Indulgentiam Populo dare*, tratta l'eventualità che il papa voglia partecipare solo alla lettura della *Bolla in Coena Domini* e concedere l'indulgenza. In tal caso, al termine della messa il celebrante non dà la benedizione. Il papa, indossato il piviale rosso e la mitria preziosa nella Sala del Pappagallo, infonde l'incenso e il corteo procede processionalmente verso la Loggia delle Benedizioni. I cardinali prestano l'obbedienza, viene letto il *processum*, le candele si spengono e si toglie il drappo nero. Infine, il pontefice benedice e torna nelle sue stanze, così come fu osservato nel primo anno di pontificato di Innocenzo VIII, a causa di una sua infermità⁴⁰.

Nel *Sacrarium caeremoniarum* la celebrazione della *Feria V in Coena Domini*, con la sua articolata complessità, rende evidente la trasposizione della liturgia stazionaria romana, precedente al periodo avignonese, all'interno del Palazzo Apostolico, lì dove le processioni collegano una celebrazione all'altra, senza soluzione di continuità, trasferendo l'azione da un luogo ad un altro: dalla *Cappella Magna* alla *Cappella Parva*, dalla Loggia delle Benedizioni alla Sala Ducale. Questo perché

I luoghi della Celebrazione nell'aula dell'assemblea liturgica non sono 'neutri' e neppure semplicemente 'funzionali al rito'. Essi sono spazi pieni di 'senso' e dei veri 'luoghi simbolici', soprattutto quando la comunità dei credenti è radunata per celebrare i santi misteri [...]. Essi sono 'memoriali', e cioè luoghi in cui celebriamo gli eventi della nostra fede che superano lo spazio e il tempo. Sono quindi strettamente legati a quanto si celebra: ciò che di essi è visibile, assieme ai gesti e alle preghiere, ci mostra e dona l'invisibile.⁴¹

Tale ordinamento fece da intelaiatura portante per la preparazione e lo svolgimento di tutte le susseguenti celebrazioni della *Feria V in Coena Domini*, anche perché l'opera di Agostino Patrizi Piccolomini ebbe una forte incidenza sull'evoluzione della liturgia papale e sulla Riforma liturgica tridentina in generale, soprattutto in relazione all'elaborazione del *Pontificale Romanum*, pubblicato tra il 1595 e 1596⁴². Emerge, in maniera evidente, il passaggio di queste prescrizioni da un

cerimoniale all'altro e da un diario⁴³ all'altro, quale filo conduttore comune della tradizione narrativa tipica dei *magistri caeremoniarum*. Da Giovanni Burcardo, primo compilatore dei *diaria*, a Paride de Grassis, da Biagio Martinelli da Cesena a Cornelio Firmano, passando per Francesco Mucanzio e Paolo Alaleone. Ancora nel Seicento vi sono i diari di Fulvio e Gaspare Servanzio, Pietro Paolo Bona e Candido Cassina, fino a giungere al Settecento con le memorie di Ignazio Reali, Giovanni Battista Valeriani, Francesco Diversini e Giuseppe Dini. E per l'Ottocento Giovanni Fornici⁴⁴, al quale si deve il riordino dell'Archivio dei cerimonieri pontifici, terminato nel 1803 con la redazione del primo inventario⁴⁵. Dunque, una trasmissione di saperi costante, ma mai acritica e fine a se stessa, testimoniata spesso dalla presenza di glosse e note a margine, che rivelano le riflessioni e talvolta anche i dubbi degli autori, ispirati da una personale sensibilità teologica ed estetica⁴⁶.

Rispetto alle istruzioni cerimoniali raccolte da Agostino Patrizi Piccolomini per la *Coena Domini*, sembra di poter affermare che tra il Seicento e il Settecento ci furono solo pochi ma significativi cambiamenti. Una prima novità emerge dal resoconto riportato nel diario di Gaspare Servanzio, in data 13 aprile 1656. La messa fu celebrata in Cappella Sistina dal cardinal Francesco Barberini e seguì la *repositio* in Cappella Paolina, la benedizione del popolo con la lettura dell'indulgenza plenaria e il *Mandatum* in Sala Ducale "ubi erant 13. Pauperes sacerdotes [parola aggiunta in seguito] Nationis exterae". È noto, infatti, che Alessandro VII volle che i tredici poveri fossero sacerdoti o "almeno diaconi oltramontani" e che dovessero essere scelti dai penitenzieri di San Pietro⁴⁷, probabilmente per sottolineare la relazione con gli apostoli e con la loro missione evangelizzatrice nel mondo. Ancora nel diario di Candido Cassina, in data 19 marzo 1693, è annotato che la messa del Giovedì Santo fu celebrata in Cappella Sistina. Innocenzo XII la raggiunse passando dalla scala segreta e nel sacrario fu vestito dai cardinali diaconi Giovanni Francesco Negrone e Fulvio Astalli con i paramenti bianchi e la mitria in tela aurea. Il cardinale Paluzzo Paluzzi Altieri degli Alberoni lo confessò e celebrò personalmente in detta circostanza. Dopo la messa e la repositio, la reverenza dai cardinali fu fatta, come di consueto, nella Loggia delle Benedizioni, insieme alla lettura della *Bolla in Coena Domini* e ancora all'usanza del gettito della candela. Infine, la Lavanda dei piedi in Sala Ducale con i "Pauperes qui semper sunt tresdecim sacerdotes advenae Diversarum nationum". Dopo la consegna delle monete da parte del tesoriere e il canto del *Mandatum novum*, seguì il pranzo offerto dal papa, che servì personalmente i poveri, porgendo loro due pasti e il vino⁴⁸.

Il 31 marzo 1768 fu l'ultima volta in cui si eseguì il gettito della candela e la lettura della *Bolla in Coena Domini*. Il 2 febbraio dell'anno successivo Clemente XIII morì e il successore, Clemente XIV, fu eletto in conclave il 19 maggio 1769. Il 12 aprile 1770, alle ore 14.00

Fuit Cappella Papalis in Sacello Sixtino Vaticani Palatii. Pontifex Sacris albis paramentis ornatus per viam Sacrarii in Cappellam venit; Misse interfuit quam cantavit Em.mus Sorbellonus, et fuit data obedientia in Cappella, quia Bullae publicatio fuit omissa dum esset iubilium universale per totum orbem catholicum concessum à Sanctitate Sua in initio sui Pontificatus.⁴⁹

Infine, nel 1834 con la venuta a Roma del re delle Due Sicilie Ferdinando II, accompagnato dalla consorte Maria Cristina di Savoia, il gesto della lavanda dei piedi fu spostato dalla Sala Ducale del Palazzo Apostolico al transetto destro della basilica vaticana, presso l'altare dei Santi Processo e Martiniano⁵⁰.

Se nel XIX secolo persistette la tradizionale articolazione del Giovedì Santo nei diversi momenti della messa, della processione in Cappella Paolina per il “sepolcro”, della benedizione papale e della lavanda dei piedi, vennero introdotte sostanziali novità per andare incontro ad una rinnovata sensibilità liturgica, che semplificarono il cerimoniale, spogliandolo di alcuni aspetti ormai ritenuti desueti e riflettendo quel gusto animato dalla “nobile semplicità e questa grandezza” tipico del neoclassicismo ottocentesco.

Il *Manuale dei Cerimonieri Pontifici*, compilato da Giovanni Fornici orientativamente tra il 1803 e il 1828, ritrascritto significativamente nel 1853 per uso di ufficio, offre in questo senso un'interessante finestra sulle innovazioni introdotte nelle celebrazioni della *Coena Domini* di quegli anni. Durante la messa, ad esempio, i cardinali erano in cappa paonazza e porgevano l'obbedienza al papa (mentre anticamente questa veniva prestata dopo la pubblicazione della Bolla in *Coena Domini*) assumendo i paramenti bianchi solo successivamente per raggiungere la Loggia delle Benedizioni; il papa entrava direttamente “in manto bianco prezioso col formale, gioie, e la mitria di lama d'oro”; la processione in Paolina era ordinata nello stesso modo che nella prima domenica di Avvento e le aste del baldacchino erano sostenute prima dai vescovi e poi dai referendari nella Loggia delle Benedizioni. Infine, il luogo designato per il Mandato era la Sala Clementina e il letto dei paramenti era preparato nella Sala dei Palafrenieri. Per quanto riguarda la preparazione del necessario nelle “avvertenze generali” si legge:

Sopra una delle credenze per sua santità vi deve essere bacile e boccale con acqua calda, tondino con asciugamani, tondino con pane e limone⁵¹, gli indumenti per il principe del soglio, zinale per sua santità. Nota: questo zinale spettava ai primi cerimonieri, quello delle tavole al maestro di camera. Presentemente è lo stesso. In compenso furono allegati scudi otto.

Sopra un'altra credenza vi devono essere due bacili, e due boccali con acqua calda, bacile con tredici (13) asciugamani, ed altro bacile con tredici (13) mazzi di fiori. Nella sala

della lavanda vi è il trono per il papa, due sgabelli per i diaconi assistenti, leggile su cui posato viene l'Evangelario, due candelieri con candele accese, turibolo e navicella sostenuto da un accolito, libro con le preci per il papa, e candela sostenuta da un chierico. Gli individui per l'esecuzione della funzione sono cardinali primo prete, o più anziano dell'ordine, due diaconi seniori assistenti, cardinale diacono parato ministrante, suddiacono apostolico ministrante, due vescovi assistenti per il libro e candela, uditore di rota, per la mitra. Due per la falda, altro per il tondino con asciugamano per la lavanda del papa. Chierico di camera per il tondino alla lavanda, principe del soglio per lo strascino. Mons. tesoriere con la borsa delle medaglie, maestri di cerimonie, chierici ed accoliti di cappella, cappellani cantori, sotto-guardaroba, sotto-sagrista, quattro bussolanti.⁵²

Ma il vero snodo focale per un rinnovamento radicale del Giovedì Santo si ebbe solo con il decreto generale della Sacra Congregazione dei Riti, *Maxima Redemptionis nostrae mysteria*, del 16 novembre 1955, con la quale si stabilì che la messa in *Coena Domini* dovesse essere vespertina e la Lavanda dei piedi fosse inserita, quale gesto liturgico, all'interno della messa stessa, “per ricordare ai fedeli le dimensioni sociali della celebrazione eucaristica e della presenza del Signore non solo nel pane consacrato, ma anche nel prossimo, specialmente nei bisognosi”. Le orazioni, le letture e i canti del nuovo *Ordo* di Pio XII furono ripresi ancora una volta dal messale tridentino del 1570, ma in quest'ultimo non fu mai riportato il numero esatto di quelli a cui lavare i piedi, mentre nell'*Ordo* del 1956 si specificò, per ben quattro volte, che dovevano essere in numero di dodici. In questo modo l'antico gesto del *Mandatum* fu ricondotto ad una rappresentazione letterale del passo evangelico di Giovanni, senza lasciar più posto a vaghe e incerte interpretazioni sulla figura del tredicesimo povero. Inoltre, venne evidenziato in questo modo sia il valore cristologico del gesto, quale espressione della verità della persona e della missione di Gesù, sia quello sacramentale, nell'incarnazione dell'amore disinteressato verso il prossimo e del generoso servizio per gli altri⁵³.

Il *Missale Romanum* del 1970 riprese il rito da poco riformato, ma lo semplificò ancora. Si tornò ad omettere il numero dodici e si prescrisse che il rito avvenisse *in loco apto*, mantenendo la riserva ai soli *viri* per la valenza mimetica. Infine, con il decreto della Congregazione per il Culto Divino e la disciplina dei sacramenti *In missa Coena Domini* del 6 gennaio 2016, la formula contenuta nelle rubriche del *Missale Romanum* “gli uomini prescelti vengono accompagnati dai ministri”, venne sostituita con: “i prescelti tra il popolo di Dio vengono accompagnati dai ministri”, in modo che questo gruppo di persone oggi possa constare di “uomini e donne, e convenientemente di giovani e anziani, sani e malati, chierici, consacrati, laici”⁵⁴.

1 Oggi la denominazione corrente è quella di “maestro delle celebrazioni liturgiche pontificie”, preposto all’Ufficio delle celebrazioni liturgiche del sommo pontefice. Egli è nominato direttamente dal papa *ad quinquennium*. Si veda *Ufficio celebrazioni liturgiche* 2022.

2 Marini 2013, p. 85.

3 Il maestro assegna ad ogni cardinale creato in concistoro un cerimoniere pontificio, che lo segue nelle celebrazioni particolarmente solenni, a partire dalla presa di possesso del titolo o della diaconia, e nelle missioni pontificie.

4 Per il ruolo dei cerimonieri pontifici durante la Sede Vacante si veda: *Universi Dominici Gregis* 1996; *Ordo exsequiarum Romani Pontificis* 2000; *Ordo Rituum Conclavis* 2005; *Ordo Rituum pro Ministerii Petrini* 2005; *Inizio del Ministero di Benedetto XVI* 2006.

5 Si ritiene che la fondazione della Sacrestia papale, quale luogo deputato alla custodia degli oggetti liturgici dei papi, risalga all’epoca costantiniana e che a tal fine fu impegnata una stanza, annessa agli appartamenti privati del Palazzo Patriarcale Lateranense. A seguito dei numerosi traslochi, cadenzati sugli spostamenti pontifici avvicendatisi nel corso della storia, essa trovò una sua definitiva collocazione nel Palazzo Apostolico Vaticano. Dopo che Clemente VI delineò le funzioni del sacrista apostolico nel 1352, Alessandro VI, con la bolla *Ad sacram* del 15 ottobre 1497, conferì in perpetuo all’Ordine di Sant’Agostino il privilegio di scegliere tra i suoi religiosi colui che avrebbe ricoperto tale incarico. Questi fu innalzato a dignità vescovile da Clemente VIII nel 1605 e nel 1824 fu chiamato alla *cura animarum* dei palazzi apostolici per volere di Leone XII. Con Pio XI, il ruolo di sacrista si sovrappose a quello di vicario generale di sua santità per la Città del Vaticano, in forza dei Patti Lateranensi del 1929. Tale stato di cose permase fino al 14 gennaio 1991, quando san Giovanni Paolo II affidò la cura pastorale dello Stato della Città del Vaticano al cardinale arciprete *pro tempore* della basilica di San Pietro, trasferendo contestualmente le funzioni del sacrista al maestro delle celebrazioni liturgiche pontificie. Cfr. Del Re 1998, pp. 318-319; Orsini 1998, pp. 41-47; Orsini 2000, pp. 16-24; Gori 2010.

6 Marini 2013, p. 43.

7 Gagliarducci, Sanchirico 2022, p. 18.

8 Riferendosi al testo di Anastasio sulla vita del pontefice Costantino, l’autore scrisse che nel 710 Giovanni Rizocopo fece uccidere alcune persone, tra cui un “Sergio ordinatore” e

aggiunse: “Quali incombenze portasse questo ufficio di ordinatore non è facile assegnarlo: l’Alteserra [sic] lo spiega maestro dell’ordine della messa, o quei, che insegnava le cerimonie agli ordinandi. Il Vignoli ha sospettato, che questo Sergio ordinatore potesse essere il vescovo di Ostia, così detto per la prerogativa, che ha di ordinare, cioè di consacrare il romano pontefice, e negli ordini romani più volte è indicato col solo titolo di consacratore. Innocenzo II nella pistola [sic] al concilio di Toledo chiama ordinatori quei, che conferiscono gli ordini sacri”. Galletti 1776, p. 113; Moroni 1841-1861, XLI, p. 168.

9 Moretti 1741, pp. 305-316.

10 Quello della cappella papale è un concetto che nacque ad Avignone, dalla nuova esigenza di trasferire le celebrazioni romane stazionarie nelle cappelle di palazzo, dove i papi iniziarono a celebrare un calendario fisso di funzioni con un clero stabile e non più occasionale. Si veda: Gagliarducci, Sanchirico 2022, pp. 22-26.

11 Moroni 1841-1861, XLI, p. 169.

12 Filippo Bonanni riferisce che nella Chiesa Greca tale carica fu anticamente ricoperta da un accolito con il titolo di *deputatus* e successivamente da un diacono chiamato *memoratorius* o *suggestor*, perché suggeriva al celebrante le parole da pronunciare. Per quanto riguarda la Chiesa di Roma, invece scrive: “altra memoria non ho potuto rinvenire, se non nel capo 4 del libro terzo de’ Sagri Riti composto da Agostino Patritio Piccolomini Vescovo Pientino dedicato à Papa Innocenzo VIII nell’anno 1484, e pubblicato con la stampa da Cristoforo Marcello”. Cfr. Marcello 1582, pp. 197v-198; Bonanni 1720, p. 488; Moroni 1841-1861, XLI, p. 170.

13 Sulla vita di Agostino Patrizi Piccolomini si vedano Avesani 1964; Dykmans 1980, pp. 1-15; Sodi 2007.

14 Per la compilazione del *Pontificalis Liber* venne utilizzato in parte il pontificale di Guglielmo Durando, adeguandolo alle nuove esigenze delle diocesi e omettendo riti caduti in disuso. Esso andrà a costituire la base del *Pontificale Romano* del Concilio di Trento del 1595.

15 Moroni 1841-1861, XXXIX, p. 55; Ceresa 2002.

16 Cfr. *Sacrarum caeremoniarum* 1488; Dykmans 1980, pp. 27-32; Bölling 2004; Marini 2006; Roth 2006, pp. 11-17.

17 Marc Dykmans osserva che le preghiere sono testi fissi, precedenti all’anno Mille, e che si ripetono senza alcun cambiamento, tanto che nella prima stesura dell’opera ne fu riportato solo l’*incipit* seguito dai punti di sospensione. Per quanto riguarda le rubriche invece, egli

individua nell’*Ordo* di Gregorio X, nel cerimoniale episcopale di Latino Malabranca, nel pontificale di Durando, nel cerimoniale Stefaneschi e in quelli di Jean de Sion e degli Avignonesi le probabili fonti da cui attinse l’autore (Dykmans 1980, p. 31).

18 Cencio Camerario afferma che nell’Ordine XII il papa faceva due lavande, una finita la messa a dodici suddiaconi e l’altra dopo il pranzo a tredici poveri. Questo secondo Mandato aveva un valore aliturgico e veniva fatto dal papa nel pomeriggio ai tredici poveri ai quali per antica consuetudine era offerto ogni giorno da mangiare in una stanza del palazzo pontificio. Tale consuetudine si ritrova ancora nel pontificale di Durando, verso la fine del XIII secolo, ma nel XV secolo uno dei due Mandati decade. Così per alleggerire le celebrazioni del Giovedì Santo le due Lavande furono ridotte a una e tale uso fu confermato da Sisto IV nel 1471. Cfr. Moroni 1841-1861, VII, pp. 297-298; Righetti 1969, pp. 217-218.

19 *Sacrarum caeremoniarum* 1488, pp. 340-344.

20 La *Cappella Magna* doveva trovarsi nella medesima area dove poi fu eretta la Cappella Sistina. Per quanto riguarda la sua costruzione, probabilmente risale al pontificato di Innocenzo III sulla base dell’*ordinarium cappelle*, che testimoniava già nel Duecento l’esistenza di un cerimoniale interno al palazzo, nonostante fosse ancora in uso la liturgia stazionale. In particolare, per il rito dell’*ablutio pedum* vi era menzionata per la prima volta una cappella di San Martino in cui poteva svolgersi detta funzione in alternativa alla Cappella Lateranense. Si veda Gigliozzi 2003, pp. 58-60.

21 A partire dal XIII secolo nella messa del Giovedì Santo solo il sacerdote poteva comunicarsi; perciò, in tale occasione si consacravano due ostie grandi, una per essere consumata dal celebrante e l’altra per il rito della reposizione. Si veda Regan 2013, p. 177.

22 Probabilmente per un riflesso di costume antichissimo, già ricordato da Tertulliano, ovvero per una ragione simbolica a protesta contro il bacio del traditore. Si veda Righetti 1969, p. 208.

23 Si tratta dell’almùzia, ovvero una veste ecclesiastica, mantelletta in pelliccia distintiva dei canonici, il cui uso è già noto nell’anno Mille.

24 Prima dell’erezione della Cappella Paolina, ad opera di Paolo III, la reposizione veniva probabilmente svolta in quella di Nicolò V. Si veda Moroni 1842, p. 56.

25 Si tratterebbe di un’urna, nota con l’appellativo di “sepolcro”, nella quale la tradizione devozionale, risalente ad una interpretazione di Amalario di Metz, vi vedeva rappresentato il sepolcro stesso di Gesù. Essa veniva posta il Giovedì Santo, dopo la *Missa in Coena Domini*, presso l’altare detto della “reposizione”, per consentirne l’esposizione alla pubblica venerazione dei fedeli, ai quali veniva in quel giorno preclusa la comunione. La stessa processione di accompagnamento aveva acquisito una drammatizzazione tale da essere considerata una sorta di “funerale del Signore”. Il senso di questo rito cambierà radicalmente solo nel 1956, con il rinnovamento della Settimana Santa secondo l’*Ordo hebdomadae sanctae instauratus* di Pio XII. Vi sarà poi un’ulteriore rilettura della reposizione nella lettera circolare della Congregazione per il Culto Divino *Paschalis sollemnitatis* del 1988, nella quale al punto 55 si legge: “la cappella della reposizione viene allestita non per rappresentare ‘la sepoltura del Signore’, ma per custodire il pane eucaristico per la comunione, che verrà distribuirà il venerdì nella passione del Signore”. Il rito della reposizione verrà dunque purificato dall’antico simbolismo funerario per manifestare *tout court* il significato sacramentale dell’Ultima cena. Si vedano Castellano Cervera 1987, pp. 87-88; Regan 2013, pp. 177. Per uno sguardo più ampio sulla tradizione romana delle solenni e devote processioni penitenziali, soprattutto in relazione al Giovedì Santo, e il ruolo svolto dalle confraternite in età moderna, si veda Visceglia 2002, pp. 255-279.

26 *Sacrarum caeremoniarum* 1488, pp. 344-345.

27 Sul significato dei colori bianco e rosso nelle vesti pontificie si vedano Paravicini Bagliani 1997, pp. 117-125; Cataldi Gallo 2013.

28 Prende questo nome dalla consuetudine di essere letta durante la celebrazione della *Coena Domini*. Alcuni autori pensano che i principi di questa bolla si debbano a Martino V, altri a Clemente V, altri a Bonifacio VIII. I principali articoli ivi contenuti sono l’eresia, la falsificazione di bolle e degli altri documenti pontifici, i cattivi trattamenti esercitati contro i prelati, la presa dei cristiani fatta dai corsari nei mari ecclesiastici, il furto dei beni a danno dei cristiani naufragati, l’imposizione dei tributi fatta dai signori nelle loro terre senza avere privilegio, gli attentati alla giurisdizione ecclesiastica. Insomma, riportava una tabella di peccati la cui assoluzione era riservata al papa. A motivo di

alcuni articoli, essa non fu mai pubblicata in Spagna né nella Repubblica di Venezia, venne poi rigettata nel XVI secolo in Francia e in Germania, fino al 1769, quando papa Clemente XIV la sospese e ne vietò la pubblicazione. Paride De Grassis ne riportò una dettagliata trascrizione in "volgare" nel suo diario del 1505. Si vedano De Grassis 1505; Contin 1769; Richard, Giraud 1844, p. 467; Giovannoni 2002.

29 Nel *Cerimoniale* Piccolomini la formalità del gettito della candela è un gesto riferito sia al papa che al suo seguito. Nei cerimoniali e nei diari successivi, invece, è riportato l'appunto che solo il pontefice scaglia la candela sulla piazza. Tale pratica rimase in uso fino al 1768, quando venne soppressa. Si vedano Moroni 1841-1861, VII, p. 295; Moroni 1842, p. 61.

30 *Sacrarum caeremoniarum* 1488, pp. 345-348.

31 Nei cerimoniali successivi si specifica che il rito viene svolto nella Sala Ducale del Palazzo Apostolico.

32 Pompeo Sarnelli ipotizza che il numero tredici rappresenti Cristo con gli apostoli. Il pontefice appare senza mitria e senza bacolo, inginocchiato a lavare i piedi prima a chi rappresenta Cristo, "dinotena o la Maddalena, o la Chiesa, e poi i rappresentanti degli Apostoli". Poiché il papa dovrebbe rappresentare la Maddalena, si eviterebbe il problema di lavare i piedi a Gesù, agnello senza macchia, poiché l'acqua usata raffigurerebbe le lacrime della Maddalena. Si veda Sarnelli 1718, p. 219. Monsignor Paolo Aresi, vescovo di Tortona, vi ravviserebbe invece san Paolo, per una particolare venerazione alla Chiesa di Roma. Si veda Aresi 1630, p. 341. Giovanni Battista Frescobaldi nel *Pediluvium sive de numero pauperum* ritiene che il tredicesimo povero sia il padrone della casa. Ci sono poi altre tesi che vi vedrebbero san Matteo, Giuda Iscariota e ancora l'angelo o lo stesso Gesù che apparve in forma di mendico al pontefice san Gregorio Magno mentre era solito servire dodici poveri che accoglieva ogni giorno nella casa paterna a Monte Celio. Si vedano Moroni 1841-1861, VII, p. 299; Righetti 1969, p. 218.

33 Il termine "mappula" assume diversi significati nei diversi contesti in cui viene usato, talvolta si riferisce al baldacchino che anticamente si portava sul capo del papa, sostenuto da quattro aste portate dai "mappulari", alla tovaglia d'altare, altre volte al manipolo, in questo caso indicano fazzoletti di lino. Si veda Moroni 1841-1861, XLI, p. 222.

34 Sulle monete donate durante il rito della

lavanda dei piedi si veda Modesti 2007, pp. 467-480.

35 *Sacrarum caeremoniarum* 1488, pp. 349-350.

36 Sorta di scarpe o calzari indossati dal papa, cardinali, vescovi, abati e altri prelati per privilegio, quando indossano abiti pontificali. Il loro significato simbolico, di antica tradizione, viene ripreso da Urbano IV, che specifica come "esse tutelino contro il 'contagio della polvere terrena e della gloria umana'. La croce cucita o ricamata su di esse si impone fin dal XII secolo come segno dell'idea che il papa è il vero rappresentante di Cristo sulla terra". Si veda Cataldi Gallo 2011, p. 25.

37 Fistola, ovvero un cannello d'oro con cui il celebrante sorbiva il vino consacrato nel calice.

38 *Sacrarum caeremoniarum* 1488, pp. 350-351.

39 Ivi, pp. 351-352.

40 Ivi, pp. 352-353.

41 Ravelli 2022, p. 6.

42 Marini 2006, p. VIII; Sodi 2013.

43 Per una lettura storiografica dei diari dei *magistri caeremoniarum*, in relazione alla questione della precedenza e al concetto di distinzione fra il cerimoniale liturgico e quello di corte, nell'ottica della duplice sovranità spirituale e temporale del papa, si veda Visceglia 1997, pp. 117-176.

44 Giovanni Fornici fu canonico del Capitolo di Sant'Eustachio e nominato cerimoniere soprannumerario nel 1790. Nel 1803 ottenne la carica di cerimoniere partecipante e archivistista della Penitenzieria. Sostituì Raffaele Mazio come segretario della Congregazione del Cerimoniale durante il viaggio di Pio VII a Parigi per l'incoronazione di Napoleone, ma fu privato delle sue funzioni in seguito alla Restaurazione, perché nel 1811 prestò giuramento all'Impero. Venne reintegrato nelle sue funzioni di cerimoniere pontificio nel 1815 circa e promosso a segretario della Congregazione del Cerimoniale. Morì a Roma nel 1828, all'età di sessantasei anni. Si veda Boutry 2002, pp. 556-557.

45 Monsignor Giuseppe Dini ottenne da Pio VI la grazia di trasportare nella sua abitazione le carte dell'archivio che fino a quel momento si trovavano al Quirinale. Alla sua morte, avvenuta a Venezia il 2 novembre 1799, molti documenti andarono dispersi, alienati e venduti a caro prezzo. Nel 1802 Fornici fu incaricato di ripristinare l'archivio nelle stanze in uso dei cerimonieri al Quirinale e riorganizzò i documenti in 653 volumi, descrivendoli in quattro

tomi d'indice. Ne fece un ristretto ad uso del Collegio dei Cerimonieri pontifici, "affinché dai dettagli precisi delle osservate costumanze si abbia sempre una norma sicura per non mai introdurre variazioni nell'antichissima Liturgia della Santa Sede Apostolica". Si veda Fornici 1803.

46 Sull'uso dei libri cerimoniali e dei diari da parte dei maestri di cerimonie, per la preparazione delle celebrazioni papali e cardinalizie si veda Wassilowsky, Wolf 2007, pp. 11-24; in particolare, Paride de Grassis nel suo *Caeremonialium regularum supplementum et additiones* (De Grassis 1528) sviluppò una serie di riflessioni di carattere estetico e paradigmatico, in alcuni casi retaggio della tradizione liturgica medievale e in altri, invece, del tutto personali, a commento del cerimoniale di Agostino Patrizi Piccolomini. Cfr. Dykmans 1982, pp. 407-482; Bölling 2004, pp. 91-112; Ceresa 2022. Per un approfondimento sui *diaria* dei maestri

di cerimonie del XVI secolo, si veda Constant 1903.

47 Servanzio 1656, cc. 227v-230v.

48 Cassina 1692, pp. 167-175.

49 ACP, 618, Valeriani, Diaria 1768-1773, pp. 22-25, 135-138.

50 Moroni 1841-1861, VII, pp. 296-299.

51 Gaetano Moroni riferisce che il pane e il limone venivano impiegati, soprattutto in relazione all'imposizione delle ceneri, per mondare le mani. Cfr. Moroni 1841-1861, VII, p. 269.

52 *Manuale dei Cerimonieri Pontifici* 1853, pp. 210-218.

53 *Decretum generale Maxima Redemptionis* 1955. Poiché prima del 1692 la consacrazione degli oli fu inserita nella stessa *Missa in Coena Domini*, per motivi di tempo, nel 1955 fu necessario ricomporre il formulario della *Missa Chri-smatis*. Si veda Bugnini 1997, pp. 127-132; Regan 2013, pp. 170-177.

54 *Decreto In missa Coena Domini* 2016.

Manifattura brussellese (?)

copia da Leonardo da Vinci

1. Ultima cena

1516-1533

arazzo; ordito: seta; trama: seta e filato metallico
in argento e oro, 513 x 910 cm

Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 43789

Provenienza: dono di Francesco I a Clemente VII (1533)

Manifattura di Pieter van Aelst

(Bruxelles 1450 circa - 1532/1533)

su cartone della scuola di Raffaello Sanzio

**2. Tessitura ricostruttiva del pendente frontale
del baldacchino di Clemente VII Medici realizzata
da Silvio Grossi (1958-1969) con frammenti
originali del fregio**

1520-1530

arazzo; ordito: lana; trama: lana, seta e argento dorato
72 x 399 cm

Città del Vaticano, Musei Vaticani, invv. 43844.7.1

- 43844.7.7

Provenienza dei frammenti originali: antiche
collezioni pontificie

Manifattura di Pieter van Aelst

(Bruxelles 1450 circa - 1532/1533)

su cartone della scuola di Raffaello Sanzio

3. Dossale del baldacchino di Clemente VII Medici

1525-1530

arazzo; ordito: lana; trama: lana, seta e argento dorato
465 x 535 cm

Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 43866

Provenienza: antiche collezioni pontificie



1



2



3

Manifattura dei Gobelins, Parigi

atelier ad alto liccio diretto da François Cozette (Parigi 1714-1801)

da un cartone di Jean Restout (Rouen 1692 - Parigi 1768)

per la scena

e di Pierre-Josse Perrot (Parigi, notizie 1724-1735)

per le bordure

4. Lavanda dei piedi

arazzo della serie "Nuovo Testamento"

1755

arazzo, trama di lana e seta, 422 × 699 cm circa
firmato e datato dal cartonista "Restout 1755" nella
scena a sinistra (fra le zampe del cane); nell'angolo
inferiore destro della scena e nella cimosa inferiore
destra dall'arazziere "Cozette 1764"

Roma, Palazzo del Quirinale, PR 6476/1

Inventari: Inventario Fratocchi 1870 n. 5046; ODC 1881
n. 173; ODC n. 68; V.S. n. 52; ODP 48

Il monumentale arazzo, che raffigura l'episodio evangelico della Lavanda dei piedi, è uno degli otto soggetti del "Nuovo Testamento", una delle principali serie di tema biblico eseguite dalla manifattura parigina dei Gobelins durante i regni di Luigi XIV e Luigi XV. Tra il 1712 e il 1786 il ciclo tessile fu replicato in otto redazioni, più o meno complete, corredate da tre diversi tipi di bordura (Fenaille 1903-1923).

La scena, realizzata con grande finezza esecutiva, si svolge entro una maestosa sala, chiusa da colonne binate alternate a tendaggi e illuminata da tre lucerne appese a catene: centro visivo è Cristo inginocchiato, il capo circondato da un nimbo di raggi luminosi, che si appresta a lavare i piedi a Pietro, il quale istintivamente si ritrae, mentre tutto attorno si dispiegano gli apostoli, figure grandiose riunite in gruppi dinamici, fra le quali si riconoscono Giovanni, il discepolo prediletto, e Giuda, da identificare con il personaggio a destra che si allaccia i calzari. A sinistra la composizione si anima grazie al dettaglio virtuosistico di un cane in primo piano e ai preparativi che fervono per imbandire una ricca tavolata, allusiva evidentemente alla scena dell'Ultima

cena, episodio che segue cronologicamente nella narrazione evangelica e soggetto di un altro arazzo della serie, anch'esso conservato in Quirinale.

Sui quattro lati la campitura narrativa è racchiusa da una bordura che finge una cornice lignea intagliata e dorata con margherite stilizzate entro tondi, decorata al centro del lato superiore dallo stemma della corona e dai gigli araldici di Francia negli angoli. Al centro della bordura inferiore è posta una targa oblunga a profilo mistilineo, contenente la didascalia "EXEMPLUM DEDI VOBIS s J. Ch. XIII", frase che conclude il testo sacro tratto dal Vangelo di Giovanni, l'unico a raccontare della Lavanda dei piedi, la cerimonia religiosa del Giovedì Santo che precede l'istituzione dell'Eucaristia. Nel rito Gesù reinterpretava un gesto già previsto dalla tradizionale cena pasquale ebraica quando il capofamiglia lavava le mani dei commensali prima di iniziare il pasto, ma lo sostituisce con il lavaggio dei piedi, segno di estrema umiltà ed umiliazione, riservato di norma ai servi o agli schiavi. Anche il papa, controfigura di Cristo, nel cerimoniale pontificio ripeteva la funzione la sera del Giovedì Santo e come Cristo, si mostrava *servus servorum Dei* (servitore fra i servitori di Dio), titolo che spetta ai successori di Pietro.

Le vicende storiche e collezionistiche dell'arazzo e della serie di cui fa parte sono state dettagliatamente studiate da Nello Forti Grazzini, nei ponderosi volumi sulla raccolta dei panni istoriati della dotazione presidenziale (Forti Grazzini 1994). La genesi del ciclo risultò particolarmente complessa, con la preparazione dei cartoni che si protrasse per più di quarant'anni.

All'origine della serie sono quattro grandi quadri religiosi, non destinati inizialmente a servire da modelli per gli arazzi, commissionati nel 1697 dai monaci benedettini della chiesa parigina di Saint-Martin-des-Champs al principale specialista in soggetti devozionali del momento, il pittore Jean Baptiste Jouvenet (1644-1717). Esposti al Salon del 1704 e trasportati al Trianon l'anno successivo per essere mostrati al re Luigi XIV, i dipinti riscossero un successo tale che la direzione dei Bâtiments du Roi decise di farli tradurre nel *medium* tessile, in una serie – che prese il nome di "Nuovo Testamento" – la quale avrebbe compreso in totale otto soggetti cristologici, da realizzare nei laboratori dei Gobelins. Dal 1717, alla morte del pittore che aveva fornito sei copie dei di-



4

pinti da usare come cartoni, la preparazione dei modelli per i restanti due arazzi fu affidata a Jean Restout (1692-1768), allievo e nipote del maestro, che concluse l'*Ultima cena* appena abbozzata da Jouvenet e ideò *in toto* la *Lavanda dei piedi* (Gouzi 1999).

La vicenda del nostro soggetto è ancora più intricata perché le prime tre edizioni intessute della *Lavanda dei piedi* derivarono da un modello del pittore Jean-Baptiste van Loo (1684-1745) che, a sua volta, aveva riadattato a cartone un quadro cinquecentesco di Girolamo Muziano (1532-1592). Solo a partire dalla quarta replica della serie la composizione si basò sul quadro modello consegnato da Restout nel 1755, che è stato distrutto durante la seconda guerra mondiale dopo che, dal 1872, era depositato in prestito esterno al museo di Caen, in Normandia.

Inoltre, in origine, la nostra *Lavanda dei piedi*, tessuta nel 1762-1764 dall'arazziere François Cozette, era un elemento della sesta edizione del ciclo; nei primi anni del XVIII secolo cinque panni, fra i quali il nostro, furono uniti a tre episodi della quinta replica (1753-1755) per formare un "Nuovo Testamento" comprendente i pezzi migliori delle due redazioni. Nel 1805 i due spezzoni così assemblati furono donati da Napoleone a papa Pio VII Chiaramonti, che nel dicembre dell'anno precedente aveva presenziato alla sua incoronazione a imperatore. Il 28 agosto 1805, insieme ad altri splendidi oggetti, gli arazzi giunsero in Vaticano tramite il cardinale Giuseppe Fesch, zio di Bonaparte, appena pochi anni prima che il pontefice stesso, nel 1809, fosse fatto prigioniero e tradotto in Francia per ordine dell'imperatore, quando i loro rapporti degenerarono. Dopo la sconfitta di Napoleone, il ciclo del "Nuovo Testamento", allora ancora di esclusiva proprietà vaticana e costituito da otto soggetti, rimase nelle collezioni papali fino al 1870. Con l'occupazione del Quirinale da parte dei Savoia quattro arazzi non furono restituiti al papa, al contrario di quanto accadde per quasi tutto l'arredo del palazzo, inventariato dai notai Fratocchi e Serafini in vista della riconsegna (Morelli, Providenti 1993).

Sono i soggetti che da allora si conservano in Quirinale – oltre alla *Lavanda dei piedi*, la *Pesca miracolosa*, la *Cacciata dei mercanti dal tempio* e l'*Ultima cena* – dapprima passati nella raccolta reale e oggi inclusi nella dotazione presidenziale. L'arazzo al Quirinale è

anche l'unico esemplare della *Lavanda dei piedi* da Restout tessuto nell'atelier ad alto liccio dell'arazziere François Cozette; le altre tre repliche, tutte firmate da Michel Audran, presentano piccole varianti nelle dimensioni e nella tipologia della bordura, delle quali dà ampio conto la scheda di Forti Grazzini, riassumendone anche le attuali collocazioni.

Questo grande ciclo determinò il rinnovamento del decoro mobile delle cerimonie religiose e delle processioni; le composizioni di Restout, auliche e molto animate, inquadrare da architetture solenni dove le linee prospettiche danno la sensazione di uno slancio verso l'alto, pensate per un'ostensione nella semipenombra delle ampie architetture di edifici ecclesiastici e abbaziali, motivano la scelta del grande formato e la maniera "libera, il tocco rapido di certi dettagli, i contrasti di luci e ombre" (Forti Grazzini 1994) che caratterizzano gli arazzi. Lo stile di Restout, rispetto a quello del primo cartonista Jouvenet, si differenzia per le figure allungate e le teste di piccole dimensioni, per l'estrema elaborazione dei panneggi e per un "uso drammatico e teatrale della luce che colpisce volti affilati e di concentrata espressività" (ivi). Nella *Lavanda dei piedi* Restout si conferma un pittore severo, rococò e neoclassico insieme, inventore di grandi macchine religiose, in opposizione al gioioso François Boucher, l'altra faccia dello stile del periodo.

In Quirinale i panni del "Nuovo Testamento" hanno trovata storica collocazione nella Galleria di Alessandro VII, dove sono stati esposti fino al 2008 quando, per lavori di ripristino nelle sale, sono stati ricoverati in deposito; successivamente la *Lavanda dei piedi* e la *Cacciata dei mercanti dal tempio* sono stati ricollocati rispettivamente nella Sala dei Carracci e nella Sala delle Logge, lungo il percorso di visita del palazzo aperto al pubblico (Pifferi 1984). In particolare la *Lavanda dei piedi*, restaurata nel vecchio laboratorio del Quirinale dal 1958 al 1961, in occasione del prestito è stata sottoposta a un intervento di revisione e manutenzione.

Maria Taboga

Bibliografia

Fenaille 1903-1923, III, pp. 113-116; Pifferi 1984; Morelli, Providenti 1993, p. 298; Forti Grazzini 1994, II, pp. 440-455, con bibliografia precedente; Gouzi 1999.



Ignoto pittore romano

5a. Lavanda dei piedi

1716

olio su tela, 119 × 170 cm

Iscrizioni: al centro, sotto il soppalco: "Ablutio pontificia / pedum Apostolorum / in Coena Domini. 1716"

5b. Convivio dei pellegrini

1716

olio su tela, 121 × 171 cm

Iscrizioni: in basso, a sinistra: "Convivium quotidianum / peregrinorum in pala/tio Apostolico Romae. 1716"

Villa Lagarina, Palazzo Libera, Museo Diocesano

Tridentino, inv. 8582, 8586

Provenienza: Villa Lagarina, chiesa di Santa Maria Assunta, sacrestia

La scena del *Convivio* si svolge all'interno di un'ampia sala con le pareti foderate da una tappezzeria a bande verticali. In mezzo alla parete di fondo è appeso un grande quadro raffigurante l'episodio evangelico della Moltiplicazione dei pani e dei pesci, simbolicamente connesso al tema del convivio. Il grande tavolo è disposto al centro dell'ambiente; lungo il lato più interno siedono i pellegrini intenti a consumare il pasto; tra loro, con evidente intento simbolico, compaiono anche un angelo e il Cristo, seduti all'estrema destra, e san Giacomo Maggiore, al centro, rappresentato come pellegrino, in riferimento al suo leggendario viaggio missionario in Spagna. Alcuni prelati, in piedi al di qua del tavolo, coadiuvati da un gruppo di servitori, e il papa all'estremità destra, si accingono a offrire le vivande ai pellegrini. In primo piano, un gruppo di nobili e alcune guardie svizzere assistono al banchetto. All'estrema destra, a ridosso della parete, è posizionato un banco di servizio.

L'intento caritatevole, caposaldo del cerimoniale pontificio, si esprimeva appieno nella cerimonia del pranzo dei pellegrini; solitamente il pontefice presiedeva il convivio soltanto il Giovedì Santo (Burke 1988, p. 217).

La funzione della Lavanda dei piedi si svolge in una grande sala coperta da una volta ribassata della quale, nella parte alta delle pareti, si intravedono l'imposta e le vele. Le pareti sono coperte da una tappezzeria a motivi vegetali; al centro della parete destra, accanto ad una porta dalla quale entra una schiera di cardinali, è collocato il seggio papale, rialzato su una pedana. La parete di fondo è occupata da un soppalco, sul quale trovano posto i dodici sacerdoti; il papa è inginocchiato e si appresta a lavare loro i piedi, aiutato da altri religiosi. In primo piano, a sinistra, accanto all'ingresso principale della sala, stazionano nobili e prelati abbigliati alla moda settecentesca. Davanti alla cattedra papale sta un gruppo di chierici e, disposta a semicerchio, una teoria di guardie svizzere. Il rito della Lavanda dei piedi veniva celebrato in Vaticano il Giovedì Santo, giorno del "Mandato", nella Sala Ducale del Palazzo Apostolico (Burke 1988, p. 214).

In epoca barocca, il rituale pontificio, destinato a ripetersi ogni anno sulla base del calendario liturgico, conferiva grande magnificenza alle cerimonie, che assumevano quindi un ruolo fondamentale nella strategia pedagogica della *propaganda fidei*. In questo contesto, il cerimoniale, oltre a mettere in risalto la maestà e la regalità del pontefice, cioè il suo potere temporale, esaltava anche l'umiltà del suo ufficio, evidenziando il suo legame simbolico con san Pietro e con Cristo (Burke 1988, p. 216), aspetto particolarmente evidente nelle cerimonie della Lavanda dei piedi e della Cena dei pellegrini.

I due dipinti fanno parte di una serie di cinque tele raffiguranti le funzioni annuali presiedute dal pontefice (oltre alle due qui illustrate, le altre rappresentano la *Festa del Corpus Domini*, il *Sacro concistoro*, il *Convivio dei cardinali*). Il ciclo fu acquistato a Roma nel 1717 da Carlo Ferdinando Lodron (Trento 1663-1730), arciprete di Villa Lagarina (Giordani 1877). Il prelado fu figura di spicco del principato vescovile tridentino tra Sei e Settecento: formatosi a Roma e all'università di Hall (Tirolo), ricoprì la carica di canonico della cattedrale di Trento e di vicario generale della diocesi (dal 1702). Amante delle lettere e delle arti, si distinse per il suo colto mecenatismo: intrattenne relazioni con Andrea Pozzo, pittore e architetto gesuita, e fu committente degli altaristi Cristoforo e Sebastiano Benedetti, dei



5a

pittori Nicolò Dorigati, Abramo Stolz e Francesco Betti, dell'intagliatore Tomio Oradini e dello scultore bresciano Alessandro Calegari.

Le opere qui discusse si inquadrano nel filone del vedutismo romano dei primi decenni del Settecento, genere inaugurato nel XVII secolo ad opera di artisti fiamminghi operanti a Roma e portato al massimo grado dagli allievi e dai seguaci di Viviano Codazzi – come Pier Francesco Garola – e da altri importanti pittori come Gaspar van Wittel, Pier Leone Ghezzi e Giovanni Paolo Panini nella prima metà del XVIII secolo. Verosimilmente, l'ignoto artista operava per un pubblico essenzialmente forestiero, desideroso di portare con sé, in patria, fedeli documenti della vita della curia romana del tempo. È probabile che l'impostazione delle scene derivi da modelli calcografici: in occasione delle feste pontificie e in particolare nel corso degli anni santi, infatti, venivano pubblicate serie di incisioni raffiguranti i momenti salienti delle cerimonie. Queste stampe, che a Roma avevano ampia diffusione, erano utilizzate da vari artisti come repertorio di soggetti. Sotto il profilo stilistico, nei dipinti si riscontra una stesura rapida e un'impostazione spaziale basata più sulla sovrapposizione dei gruppi di figure e degli oggetti che sulla scansione articolata delle masse in profondità, caratteristiche ravvisabili anche in alcuni quadri con soggetti di feste e cerimonie, di autore ignoto e di incerta datazione, oggi conservati al Museo di Roma (cfr. Fagiolo 1997, I, p. 88).

Il ciclo testimonia, oltre agli avvenimenti liturgici, anche lo stato dei luoghi, siano essi interni o esterni, gli arredamenti, il vestiario dei personaggi, evidenziando un intento storico, anedddotico e documentario, che è anche l'aspetto più pregevole della serie: "le scene vive e variate, di doviziosa invenzione, sono leggiadrissime nelle mosse e nel carattere delle figure; [...] è in tutti questi dipinti grande vivacità ed evidenza nelle figure, ricchezza ed eccellenza nel costume vario, pittoresco, del tempo" (Postinger 1913, p. 87).

Domizio Cattoi

Bibliografia

Giordani 1877, p. 28; Postinger 1913, pp. 86-87; Crespi Tranquillini 1988, p. 21; Cristoforetti 1994, p. 237; Primerano 1999, p. 291; Cattoi 2000, p. 48; Cont 2000, p. 223; Cattoi 2003, pp. 82-83; D. Cattoi, in Primerano 2004, pp. 78-81, nn. 11, 13.



5b

Pittore attivo a Roma nel primo quarto del XVIII secolo

6a. Cerimonia della Lavanda dei piedi in Vaticano

1721-1724

olio su tela, 125,5 × 175,5 cm

Roma, Museo di Roma, inv. MR 964

Restauro eseguito in occasione della mostra (immagine pre restauro)

6b. Cerimonia della Cena degli apostoli in Vaticano

1721-1724

olio su tela, 126 × 175,4 cm

Roma, Museo di Roma, inv. MR 968

I due dipinti, acquistati dal Governatorato per il Museo di Roma nel 1934, fanno parte di una serie di cinque, in cui sono raffigurate varie cerimonie pontificie in Vaticano. I soggetti degli altri quadri sono: *Imposizione del galero rosso cardinalizio in concistoro pubblico* (inv. MR 965), *Cerimonia di canonizzazione dei santi Pio V, Andrea Avellino, Felice da Cantalice e Caterina da Bologna* (inv. MR 966), *Concistoro pubblico in Vaticano* (MR 967). La canonizzazione fu celebrata da papa Clemente XI (1700-1721) il 22 maggio del 1712. Lo stemma papale dipinto sul baldacchino del trono nella *Lavanda dei piedi* permette di datare la serie durante il pontificato di Innocenzo XIII (1721-1724).

Le tele in oggetto raffigurano le cerimonie papali del Giovedì Santo: la Lavanda dei piedi e la Cena degli apostoli, con cui la Chiesa rievoca l'Ultima cena e gli eventi che precedono la passione e la resurrezione di Cristo. La Lavanda dei piedi si svolge nella Sala Ducale del Palazzo Apostolico in Vaticano; sulla parete di fondo si riconosce l'arazzo con l'*Ultima cena* di Leonardo, donato da Francesco I a Clemente VII nel 1533, che in occasione delle celebrazioni pasquali adornava il salone insieme a teli di damasco a trine d'oro. Sulla parete destra, dietro il trono papale, si riconosce chiaramente il baldacchino di Clemente VII, tessuto a Bruxelles nella bottega di Pieter van Aelst su cartoni di Perin del Vaga e Giovanni da Udine.

Nella *Cerimonia della Cena degli apostoli* i tredici prelati vestiti di bianco a cui il pontefice aveva lavato i piedi sono serviti a tavola in ricordo dell'Ultima cena. La cerimonia è ambientata in un salone non identificato: il fregio dipinto che s'intravede al di sopra del parato di damasco ha qualche affinità con quello della Sala del Concistoro, dove nel XVIII secolo il papa riceveva i cardinali a convito. Sulla parete di fondo è raffigurata una *Cena in Emmaus*, forse da identificarsi con l'arazzo ai Musei Vaticani, che fa parte della serie "Storie di Cristo" tessuta a Bruxelles su cartoni della scuola di Raffaello per volontà di Leone X.

Le tele offrono una vivida descrizione delle cerimonie papali, seppure in una maniera molto semplificata e non priva di licenze nella riproduzione degli ambienti e degli apparati decorativi.

Federico De Martino

Bibliografia

Pietrangeli 1971, p. 89.



6a



6b

Pietro de Carolis (tratto da)

(notizie 1830-1840)

7. Il Sommo Pontefice facendo la Lavanda agli Apostoli nel Giovedì Santo

seconda metà del XIX secolo

litografia a colori, 220 × 268 mm

Roma, collezione privata

Il foglio è parte di una serie derivata da alcune cromolitografie comparse con il titolo *Cerimonie Sagre* e firmate, in uno degli esemplari, lungo il margine inferiore, "P. De Carolis inc.", pertanto riferibili alla prima metà del XIX secolo. Incisore e disegnatore, Pietro De Carolis fu attivo a Roma tra il 1830 e il 1840 circa, dove contribuì a due tra le più illustri pubblicazioni romane del tempo: *Vaticano Descritto ed Illustrato* (Roma 1829) di Erasmo Pistolesi, con due rami, e *Descrizione del Campidoglio* (Roma 1833) di Pietro Righetti. Sono note, inoltre, le sue collaborazioni alla rivista "L'Ape italiana delle Belle Arti" (Roma 1837-1839) (Le Blanc 1854, I, p. 594; Thieme, Becker 1907, VI, p. 26; Servolini 1955, *ad indicem*).

La medesima composizione, qui riferita a De Carolis, è peraltro riscontrabile in un esemplare della *Lavanda agli apostoli*, parte di una serie conservata a Roma presso l'Istituto Centrale per la Grafica, composta di dieci stampe all'acquaforte, collegate all'interno del catalogo dell'Istituto, in base agli antichi inventari, al nome di Nicola Ruffini, artista attivo presso la Calcografia romana alla metà degli anni trenta (Miraglia 1995, II, pp. 297-298). Tra questi esemplari, caratterizzati da un segno grafico libero e piacevolmente descrittivo, il foglio con la *Lavanda* mostra con chiarezza, nei lineamenti del papa impegnato nel rituale, il ritratto di Gregorio XVI Cappellari (1831-1846), elemento che permette dunque di datare con certezza l'invenzione iconografica al periodo del suo pontificato. Questo dettaglio, insieme ad altri particolari, non risulta più leggibile distintamente nelle litografie a colori successive, a causa delle linee meno definite e dei ritocchi di colore.

In base a elementi tecnico-stilistici sembra possibile, invece, datare questo esemplare, qui presente in mostra affiancato al suo *pendant* con la *Tavola degli apostoli*

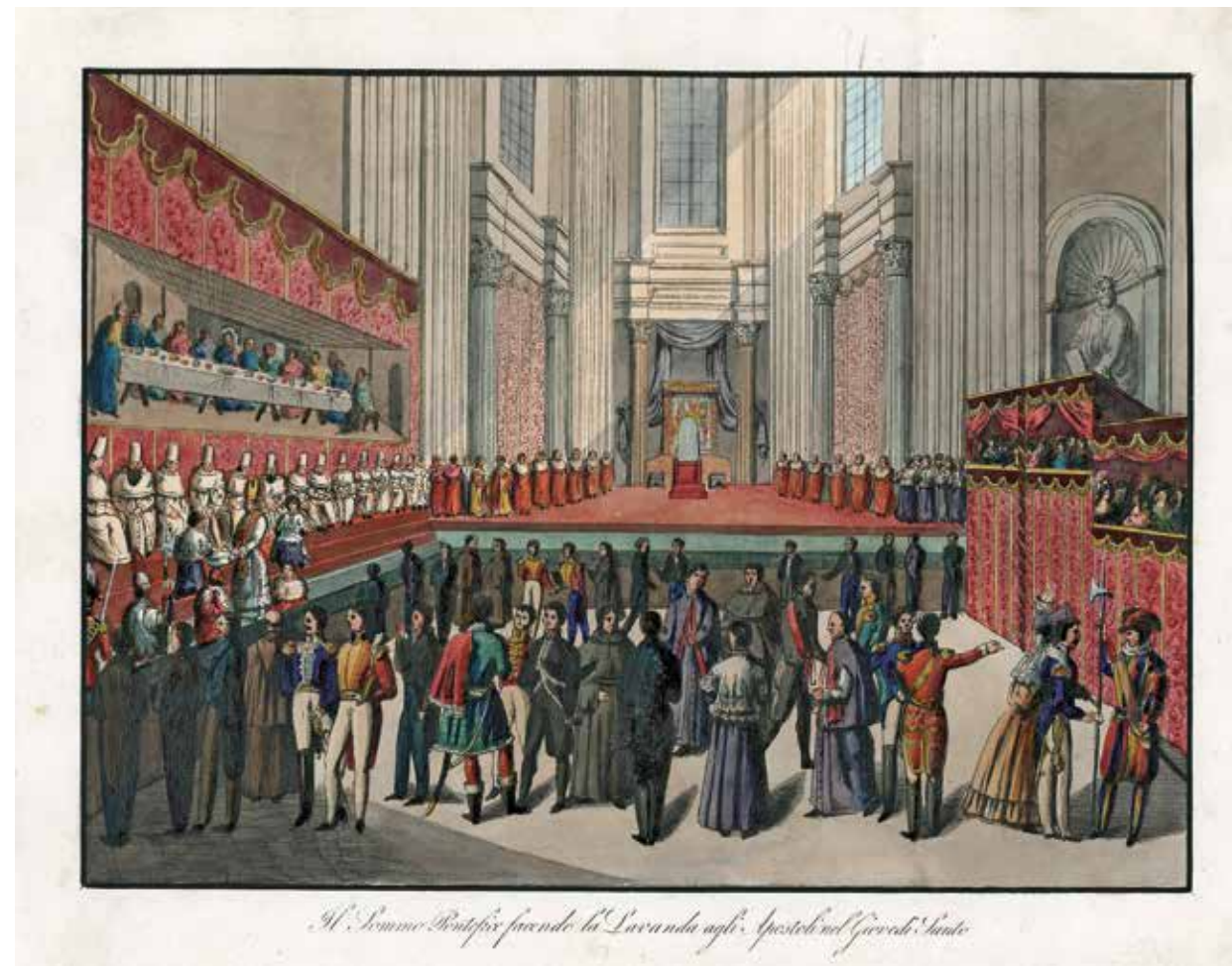
(cat. 8), alla seconda metà del XIX secolo, a evidente testimonianza della fortuna attraverso il secolo di questa composizione specifica, così come di altre collegate a simili eventi, il cui aggiornamento ai tempi concerne talvolta l'aggiunta del colore e qualche modifica di carattere stilistico.

L'immagine descrive dunque con una certa accuratezza il momento della Lavanda dei piedi, compiuta dal pontefice nel corso delle cerimonie del Giovedì Santo, in questo caso specifico all'interno della basilica vaticana, alla presenza di una vivace folla di spettatori, intervenuti appositamente per poter assistere al momento sacro; fu proprio a causa della grande partecipazione di popolo che dalla metà dell'Ottocento in poi le cerimonie che si svolgevano prima della festa della Pasqua si svolsero nell'ampio spazio della basilica e non più negli ambienti interni del palazzo pontificio, dove avvenivano nei secoli precedenti, secondo le fonti e le carte d'archivio.

Dietro la fila dei sedili dei sacerdoti assisi, durante lo svolgimento della cerimonia del lavacro, campeggia appeso tra i pilastri il grande arazzo ispirato al *Cenacolo* leonardesco. A ben guardare, tuttavia, si nota che la raffigurazione, pur riferendosi con certezza al pannello cinquecentesco conservato ancora oggi nelle collezioni papali (in proposito si rimanda al saggio di A. Rodolfo in questo volume), in effetti trascrive l'affresco milanese, come si può capire dall'assenza delle arcate nello sfondo e del raffinato paesaggio che caratterizza la celebre copia ad arazzo rispetto all'opera leonardesca. L'ampio spazio della basilica è allestito con cura, con panni cremisi appesi alle pareti e ai pilastri e con i ricchi palchi appositamente costruiti per permettere alle dame di seguire con ogni comodo i vari momenti della cerimonia. Nel fondo, sotto un ampio tendaggio, spicca l'imponente baldacchino sovrastante il trono papale. Le figure degli astanti, riuniti in piccoli gruppi tra di loro, compongono un vivace movimento al centro della navata: uomini distinti, prelati e alti ufficiali con dame osservano il lento svolgersi del cerimoniale. Tale vibrante squarcio di realtà, pur se rapidamente abbozzato nelle posture e nelle azioni, posto al centro di una scena che mostra la secolare tradizione del rito, ne diviene naturalmente il punto focale.

Michela Gianfranceschi

Bibliografia
Inedito.



7

Pietro de Carolis (tratto da)

(notizie 1830-1840)

8. Tavola degli Apostoli assistita dal Sommo Pontefice nel Giovedì Santo

seconda metà del XIX secolo

litografia a colori, 220 × 280 mm (foglio)

Roma, collezione privata

L'esemplare, come il precedente con la scena della *Lavanda*, fa parte delle litografie derivate dalla serie *Cerimonie Sagre*, firmate, in uno degli esemplari, "P. De Carolis inc." (prima metà del XIX secolo). La composizione è la medesima di una *Tavola degli Apostoli*, conservata presso l'Istituto Centrale per la Grafica, all'interno di una serie sulle cerimonie sacre durante la settimana santa, riferita a Nicola Ruffini, calcografo la cui attività è legata all'Istituto romano alla metà degli anni trenta (Miraglia 1995, II, pp. 297-298).

In questi fogli, realizzati all'acquaforte, il ritratto di Gregorio XVI (1831-1846) chiaramente individuabile nei lineamenti del pontefice colto nell'atto di servire la cena, permette di datare l'invenzione della scena agli anni del pontificato Cappellari. A conferma del dato si aggiunge lo stemma che campeggia al centro della parete dietro la tavola imbandita, con riportato uno degli elementi dell'arme di Gregorio, le tre stelle poste nella banda diagonale, sintetico ma efficace richiamo alla più complessa simbologia nota. In questo caso, l'esemplare a colori qui presentato ha conservato l'accento del ritratto – anche se non raffinatamente espresso come era nell'acquaforte – così come il motivo dello stemma, grazie a una stesura minuziosa del colore nei dettagli, in particolare nella zona della tavola, per l'appunto, ove i numerosi volti dei prelati assisi e le tante stoviglie e vivande richiesero certamente un'attenzione speciale nella trascrizione cromatica.

La finezza dell'invenzione, rispettata nella copia a colori, emerge nelle calligrafiche nature morte costituite dalle piccole anfore dorate ricolme di fiori, alternate al pane e ai bicchieri di vino sulla tovaglia candida, simboli cristologici e chiari rimandi all'Istituzione eucaristica.

Di fronte alla tavola degli apostoli, inquadrata frontalmente nella scena e collocata davanti agli imponenti pilastri della basilica di san Pietro, una lunga balaustra delimita lo spazio pertinente il rito sacro e i suoi protagonisti dalla fila ordinata di astanti che osserva interessata l'evento. Sono gentiluomini e ufficiali che liberamente disposti fanno da controparte alla ordinata teoria di religiosi seduti alla tavola apparecchiata. Sulla sinistra un voluminoso palco ricoperto di stoffe cremisi, adornate d'oro ospita le dame che seguono dall'alto la funzione.

Il foglio qui presentato in coppia con *Il Sommo Pontefice facendo la Lavanda* (cat. 7) con ogni probabilità è databile in base a elementi tecnici e dettagli stilistici alla seconda metà del XIX secolo, e documenta la fortuna di tali raffigurazioni, realizzate per essere riprodotte in serie e diffuse sul mercato a largo raggio, talvolta parzialmente modificate nelle linee principali e con l'aggiunta di colori tramite le tecniche litografiche, oltre che spesso ritoccate al pennello.

Oltre a lasciare una vivida traccia dell'avvenimento storico in sé, queste carte, riprodotte più e più volte, testimoniano il grande interesse del pubblico per le cerimonie pontificie che, già a partire dal XVIII secolo e nel corso di quello successivo, furono una delle principali attrazioni anche per i viaggiatori, spesso desiderosi di riportare a casa un ricordo tangibile, una memoria artistica dell'esperienza del viaggio in Italia, di cui la tappa romana era uno dei momenti più significativi.

Michela Gianfranceschi

Bibliografia
Inedito.



8

Vincenzo Marchi Morresi (attribuito)

(Roma 1818 - 20 marzo 1894)

9. Pio IX esegue la Lavanda dei piedi il Giovedì Santo nella basilica di San Pietro

1860-1870 circa

matita nera, acquerello, biacca, lumeggiature
a gouache su carta ocra
635 x 885 mm; con cornice 98 x 124 cm
Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 42770

Nell'ampio ambiente del transetto della basilica vaticana si sta svolgendo la cerimonia sacra della Lavanda dei piedi degli apostoli: tra i possenti pilastri della chiesa spicca, sul fondo, l'arazzo dell'*Ultima cena*, tessuto su modello del *Cenacolo* milanese di Leonardo da Vinci, e qui raffigurato nella copia realizzata tra il 1780 e il 1795, per volere di papa Pio VI Braschi (1775-1799) al fine di preservare il pannello originale da ulteriore usura (Rodolfo 2019a, pp. 116-117). Al di sotto dell'arazzo, il disegno mostra la fila degli apostoli assisi davanti ai quali Pio IX in ginocchio sta svolgendo l'antico rituale della Lavanda dei piedi. Sulla destra sotto un ricco tendaggio si riconosce il sontuoso baldacchino detto di Clemente VII, anche qui presumibilmente mostrato nella copia di fine XVIII secolo, realizzata dalla Manifattura del San Michele (Rodolfo 2021, pp. 56-57). Tutti intorno si muovono i sacerdoti, intenti nella liturgia, mentre il pubblico accorso assiste da dietro una balaustra.

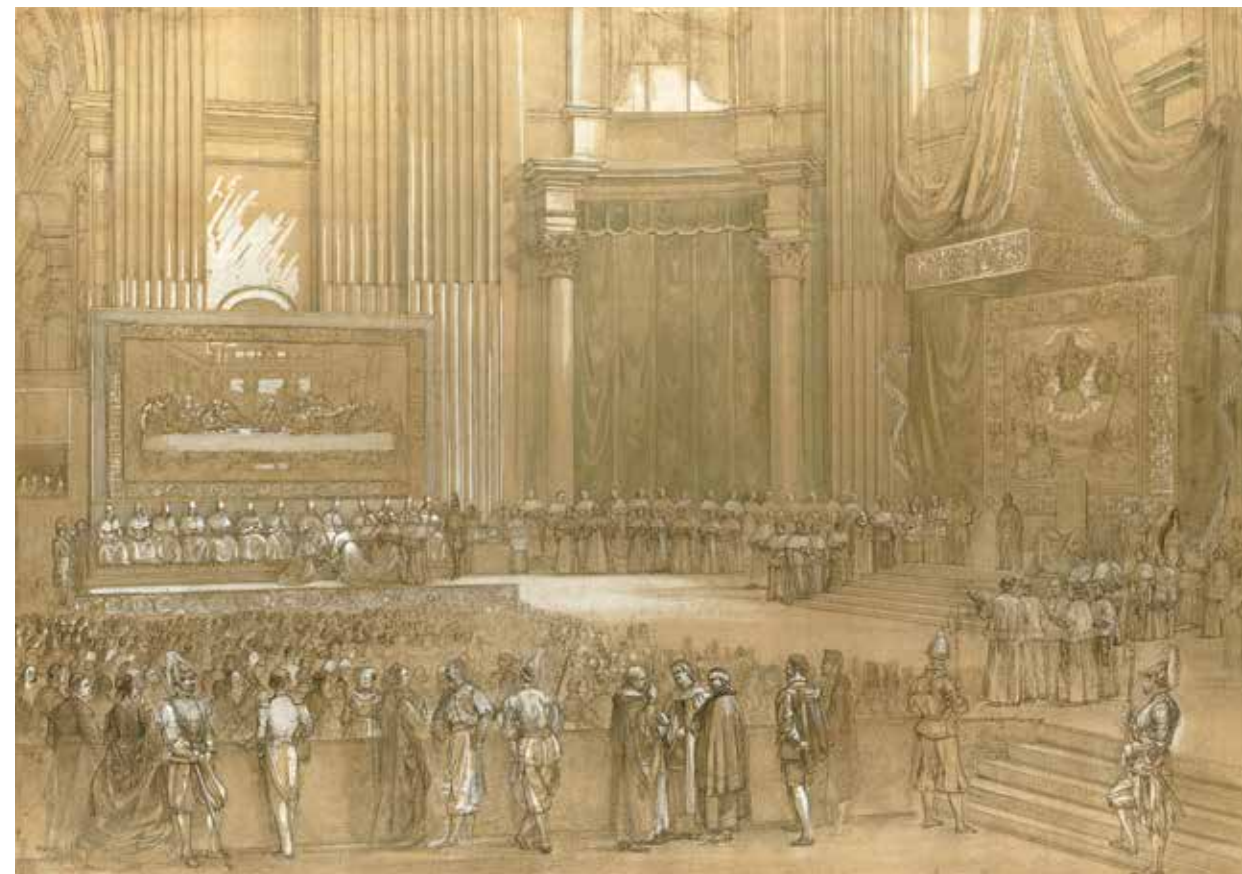
Il disegno si collega a un gruppo di carte tuttora conservate nei Musei Vaticani costituito da schizzi acquerellati, stampe e cromolitografie, tutte raffiguranti cerimonie della Settimana Santa svoltesi in Vaticano al tempo di papa Pio IX Mastai Ferretti (1846-1878).

Una cromolitografia di Antoine Pralon corrispondente al soggetto del disegno qui presentato è inserita da Honoré Fisquet in *Histoire liturgique* (Fisquet 1869, p. 72, c. di tav. 3; cfr. cat 11a). L'anno di edizione del tomo contenente la riproduzione, 1871, permette di fissare una datazione *ante quem* per la stampa e fornisce un riferimento cronologico per il disegno, ma soprattutto l'esemplare riporta il nome dell'*inventor*, segnato lungo il margine

inferiore dell'immagine "Marchi pinxt.". Il confronto tra le misure della litografia e del foglio vaticano consente tuttavia di stabilire con certezza che quest'ultimo non è il disegno preparatorio alla stampa, ma si tratta invece di un bozzetto indipendente, con ogni probabilità da riferire a una fase iniziale di elaborazione, come si evince dalla libertà del segno e dal "non finito" che lo caratterizzano. Eppure ogni elemento del meraviglioso apparato decorativo è ricostruito con calligrafica attenzione al fine di documentare l'evento storico e la sacralità del gesto. Il segno grafico è veloce, sicuro e tradisce la mano abile dell'autore che può essere riconosciuto nel pittore romano Vincenzo Marchi Morresi, attivo nell'Urbe principalmente nella seconda metà del XIX secolo. Esperto acquerellista, specializzato in vedute paesaggistiche e d'interni, Marchi divenne noto al suo tempo per le raffigurazioni della corte pontificia di Pio IX, spesso ambientate nelle chiese e nei luoghi simbolo della città di Roma, oltre che nel magnifico interno della basilica di San Pietro o in luoghi ad essa limitrofi. Suoi dipinti con scene di cerimonie sacre sono tuttora conservati nei Musei Vaticani: ad esempio la *Processione del Corpus Domini con Pio IX* (cfr. S. Barbagallo, in *Vaticano* 2018, p. 258) e *Pio IX celebra la Santa Messa in San Pietro* (ivi, pp. 260-262; entrambi 1865 circa, olio su tela, 75 x 96 cm). Queste opere, definite da una raffinata e attenta descrizione degli ambienti e dalla monumentalità delle architetture, si avvicinano molto per stile e composizione al foglio qui osservato. Tali elementi formali, cui si aggiunge la felice caratterizzazione dei singoli personaggi – in alcuni casi forse veri e propri ritratti, in altri tipizzazioni comunque estremamente realistiche – permettono di rafforzare l'attribuzione a Marchi. Inoltre da un confronto tra le misure di queste tele e quelle del disegno qui presentato e del correlato foglio vaticano con *Pio IX serve il pranzo ai poveri* (cat. 10), si nota uno scarto minimo, tale da far ipotizzare una relazione diretta tra queste opere e, più precisamente, suggerire che i disegni siano copie autografe o, con maggior probabilità, bozzetti realizzati da Marchi forse in preparazione di un ciclo dipinto di scene legate al cerimoniale in Vaticano.

Michela Gianfranceschi

Bibliografia
Inedito.



9

Vincenzo Marchi Morresi (attribuito)

(Roma 1818 - 20 marzo 1894)

10. Pio IX serve il pranzo ai poveri nell'Aula delle Benedizioni

1860-1870 circa

matita nera, acquerello, biacca su carta grigia
630 × 864 mm; con cornice 98 × 124 cm
Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 42767

L'immagine, di grande suggestione, descrive con accurata raffinatezza la cerimonia del Giovedì Santo successiva a quella della Lavanda: il rituale della Cena, offerta e servita dal pontefice ai sacerdoti, si svolgeva all'interno del Palazzo Vaticano, nei vari luoghi di rappresentanza e adunanza. Nella scena il maestoso spazio della Loggia delle Benedizioni rivestito per l'occasione di ricchi tendaggi e stoffe preziose ospita la funzione sacra. Davanti alla tavola imbandita, la figura stante del pontefice mostra nel volto i tratti di Pio IX. Il disegno fa parte, insieme al foglio precedente (cat. 9), di un gruppo di disegni e stampe, in bianco e nero e a colori, conservato nelle collezioni dei Musei Vaticani. Una cromolitografia di Philippe Benoist e Adolphe Jean Baptiste Bayot, di medesima composizione, è inserita nell'opera curata da Honoré Fisquet, *Histoire liturgique* (Fisquet 1869, p. 72, c. di tav. 4; cfr. cat. 11b). Le dimensioni differenti tra gli esemplari escludono l'ipotesi che il foglio vaticano sia il disegno preparatorio per la stampa, ma l'indicazione lungo il margine inferiore dell'immagine litografica certifica quale *inventor* Vincenzo Marchi, segnando "Marchi pinx.t". Sembra plausibile riferire la composizione all'ottima mano del romano Vincenzo Marchi Morresi, pittore di paesaggi e d'interni, attivo principalmente nella seconda metà del XIX secolo. Esperto acquerellista, Marchi deve la sua fama tra i contemporanei alle belle raffigurazioni della corte pontificia di Pio IX e alle preziose descrizioni in punta di pennello di interni delle chiese romane e delle poetiche vedute di rovine ai Fori. Il confronto con alcune tele di Marchi, attualmente conservate nelle raccolte dei Musei Vaticani, con raf-

figurazioni di cerimonie e interni del Palazzo Vaticano, sembra confermare l'attribuzione qui anticipata. In parte acquerellato, il disegno lascia emergere un segno grafico sicuro e rapido, quasi impressionista talvolta, mentre in alcuni punti risulta attento alla resa materica di elementi come le vesti, gli oggetti sulla tavola, o alla trascrizione puntuale dei volti e delle acconciature, restituiti fedelmente sulla carta con un intento quasi cronachistico. Nella essenzialità del tratto che non indugia nei dettagli, bensì predilige la definizione ritmica di un movimento profondo percepibile all'interno della folla di figure che invade lo spazio della loggia, emergono tuttavia elementi che caratterizzano con grande efficacia i singoli personaggi, offrendo al riguardante uno spaccato realistico e vibrante. Rispetto al citato disegno della *Lavanda* qui sembra di cogliere tuttavia uno stile differente, una più matura elaborazione, contraddistinta da una maggiore libertà nella resa, pur precisa, del dato storico. Sembra perciò plausibile indicare in questo caso una datazione più tarda, all'interno del *corpus* dell'artista. Il confronto tra le dimensioni del foglio vaticano e quelle di una coppia di dipinti a firma di Marchi, conservati tuttora nei Musei Vaticani, *Processione del Corpus Domini con Pio IX* (cfr. S. Barbagallo, in *Vaticano* 2018, p. 258) e *Pio IX celebra la Santa Messa in San Pietro* (ivi, pp. 260-262; entrambi 1865 circa, olio su tela, 75 x 96 cm) apre all'interessante ipotesi che questo foglio – così come quello della *Lavanda in San Pietro* (cat. 9) – possa essere una copia autografa o, con più probabilità, una prima invenzione, forse un bozzetto, dell'idea poi dipinta da Marchi alla metà degli anni sessanta del secolo. Inoltre la presenza nelle raccolte vaticane di altri disegni acquerellati di simili dimensioni fa ipotizzare l'ideazione da parte dell'artista romano di un ciclo pittorico sul tema delle cerimonie sacre.

Michela Gianfranceschi

Bibliografia
inedito.



10

Vincenzo Marchi Morresi

(Roma 1818 - 20 marzo 1894)

11a. Lavement des pieds des apôtres

11b. Cène des treize apôtres

da H. Fisquet, *Histoire liturgique et descriptive des Chapelles Papales, tenues pendant l'année, dans le diverses églises de Rome*, Abel Pilon, Paris 1871, tavv. III e IV. L'opera era edita come *Description des Cérémonies annuelles de Rome*, in V. Frond (a cura di), *Actes et histoire du Concile oecuménique de Rome MDCCCLXIX, 1^{er} du Vatican*, Pilon, Paris 1869-1891. Sul lato inferiore delle tavole è la scritta: "Marchi pinx., Praslon Chromolith, Imp. Lemerrier et C. Paris". Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", vol. BB 188

Le due litografie sono parte dell'ampio volume di Fisquet, a sua volta compreso nel monumentale lavoro in otto volumi *Actes et histoire du Concile oecuménique de Rome* (Paris 1869-1891) sotto la direzione di Victor Frond. Tesa a illustrare i principali avvenimenti occorsi durante il Concilio ecumenico indetto da papa Pio IX nel giugno 1868, le cui sessioni furono interrotte due anni dopo, nel luglio 1870, a causa della presa di Porta Pia, l'ampia opera contiene non solo la narrazione degli atti del sinodo ma ripercorre anche la storia dei precedenti concili corredando le notizie con interessanti litografie. Nel 1871 i primi volumi ottennero il plauso dello stesso pontefice Pio IX che indirizzò una lettera a Victor Frond per comunicargli la sua soddisfazione nel riscontrare tanta erudizione ed abilità nell'esposizione degli eventi e della maestà dei riti della Chiesa Romana. Il ringraziamento e le congratulazioni si estendevano, inoltre, al litografo Joseph Lemerrier, all'editore Abel Pilon e ai due tipografi Laire e Claye lodati per l'ingegno e la perizia. L'impegnativo lavoro, come detto, fu diretto da Victor Frond (1821-1881), fotografo ed editore francese che passò diversi anni della sua vita in esilio in Brasile a causa del suo scritto *De l'insuffisance des secours contre l'incendie, et des moyens d'organiser ce service public dans tou-*

te la France, condannato da Napoleone III. A seguito dell'amnistia del 16 agosto 1859, Frond poté tornare a Parigi, dove entrò nella casa editrice Lemerrier. Da questa fu incaricato di dirigere due imponenti opere: *Le Panthéon des illustrations françaises au dix-neuvième siècle* e *Actes et histoire du Concile œcuménique de Rome*.

Il terzo volume degli *Actes*, dedicato alle cerimonie papali, fu affidato ad Honoré Fisquet (1818-1883), biografo e autore di guide e di numerose pubblicazioni, tra cui la più nota è *Pontificia Francia (Gallia Christiana)*: storia cronologica e biografica degli arcivescovi e vescovi di tutte le diocesi di Francia dall'istituzione del cristianesimo ai giorni nostri, iniziativa grandiosa in ventidue volumi, pubblicata dal 1864 al 1874.

Il prezioso volume sulle cappelle papali che si basa – per dichiarazione dello stesso autore – sul *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* di Gaetano Moroni (letto nella traduzione francese), è corredato di interessanti e rare litografie realizzate da Joseph Rose Lemerrier, uno dei più importanti stampatori litografi parigini del XIX secolo, che ebbe un ruolo importante nella diffusione della fotolitografia.

Le due litografie in mostra, "inventate" da Vincenzo Marchi, pittore ottocentesco specializzato in vedute d'interni e di paesaggio, costituiscono interessanti testimonianze storiche.

La prima litografia illustra la cerimonia della Lavanda dei piedi, spostata nell'Ottocento dalla Sala Ducale del Palazzo Vaticano al transetto destro della basilica di San Pietro presso l'altare dei Santi Processo e Martiniano, così che potesse essere vista da un più ampio pubblico. Il *Lavement* datato 1871 è un'interessante testimonianza del perdurare nel tempo della tradizione cerimoniale con i suoi riti e il suo allestimento. La seconda litografia, che illustra la Tavola degli apostoli ritrae, invece, il ridondante allestimento della Loggia delle Benedizioni addobbata con tendaggi bianchi e rossi, l'ampio palco da cui assistono gli ospiti privilegiati, il pontefice mentre serve gli "apostoli", la cui mensa è impreziosita da trionfi dorati raffiguranti probabilmente i dodici apostoli intervallati da trionfi piccoli e raffinati a forma di vasi di fiori.

Alessandra Rodolfo



11a



11b

Pierre-Marie Bossan

(Lione 1814 - La Ciotat 1888)

Thomas-Joseph Armand Calliat

(Abrets 1822 - Lione 1901)

12. Lavabo con bacile

1867

argento dorato e smalti policromi

lavabo 38 x 15 cm; bacile Ø 41 cm

Città del Vaticano, Sagrestia Pontificia, inv. 2890, a-b

Il lavabo e il relativo bacile furono disegnati dall'architetto francese Pierre-Marie Bossan e realizzati dall'orefice Thomas-Joseph Armand Calliat per l'Esposizione Universale di Parigi del 1867. Gli oggetti furono poi offerti da monsignor Pierre-Simon de Dreux-Brézé, vescovo di Moulins, e dal marchese d'Aubigny a papa Pio IX (1846-1878) in occasione del suo giubileo sacerdotale nel 1877.

La brocca ha l'apertura slanciata e scannellata; sulla parte inferiore una cesellatura policroma. L'impugnatura è a forma di arpa e sulla sommità c'è una lucertola in argento, con la coda attorcigliata alla stessa impugnatura. Sulla voluta interna c'è un doppio fiore smaltato policromo. La parte inferiore del manico si aggancia al corpo della brocca con una voluta a riccio. Il leone reggente con le zampe lo stemma di Pio IX in smalto policromo, sormontato da un triregno con le chiavi, fu aggiunto quando si decise di donare il servizio al papa. La fascia circolare superiore è cesellata a sbalzo a fogliame e sotto c'è una fascia liscia con una serie di fiori con smalto celeste, delimitata da un bordino a pallini. Il corpo centrale della brocca è cesellato a sbalzo e raffigura otto cervi alati circondati da rami intrecciati e foglie e alternati con piccoli fiori in smalto verde, su sfondo in smalto policromo.

Sulla parte inferiore del corpo della brocca c'è una ragazza. La base è finemente cesellata a sbalzo con vari disegni a foglie, frutti e altro; una serie di fiori in smalto policromo è contenuta dentro le varie sezioni in cui è divisa la base. Il bordo rialzato della base ha un cordoncino a pallini e una serie di foglie cesellate a sbalzo.

Il bacile, grande e rotondo, è poco profondo ma finemente cesellato. La fascia esterna è in argento dorato a rami intrecciati e foglie su sfondo in smalto policromo, ed è divisa in quattro sezioni da animali marini, che poggiano su fogliame cesellato a sbalzo. La fascia esterna è delimitata in alto e in basso da un bordo lavorato a forme bombate. La parte concava del bacile ha una cesellatura rotonda con foglie, frutti e gigli stilizzati su sfondo in smalto policromo. Al centro, un cerchio bombato con la raffigurazione incisa della barca di Pietro sorretta da un pesce.

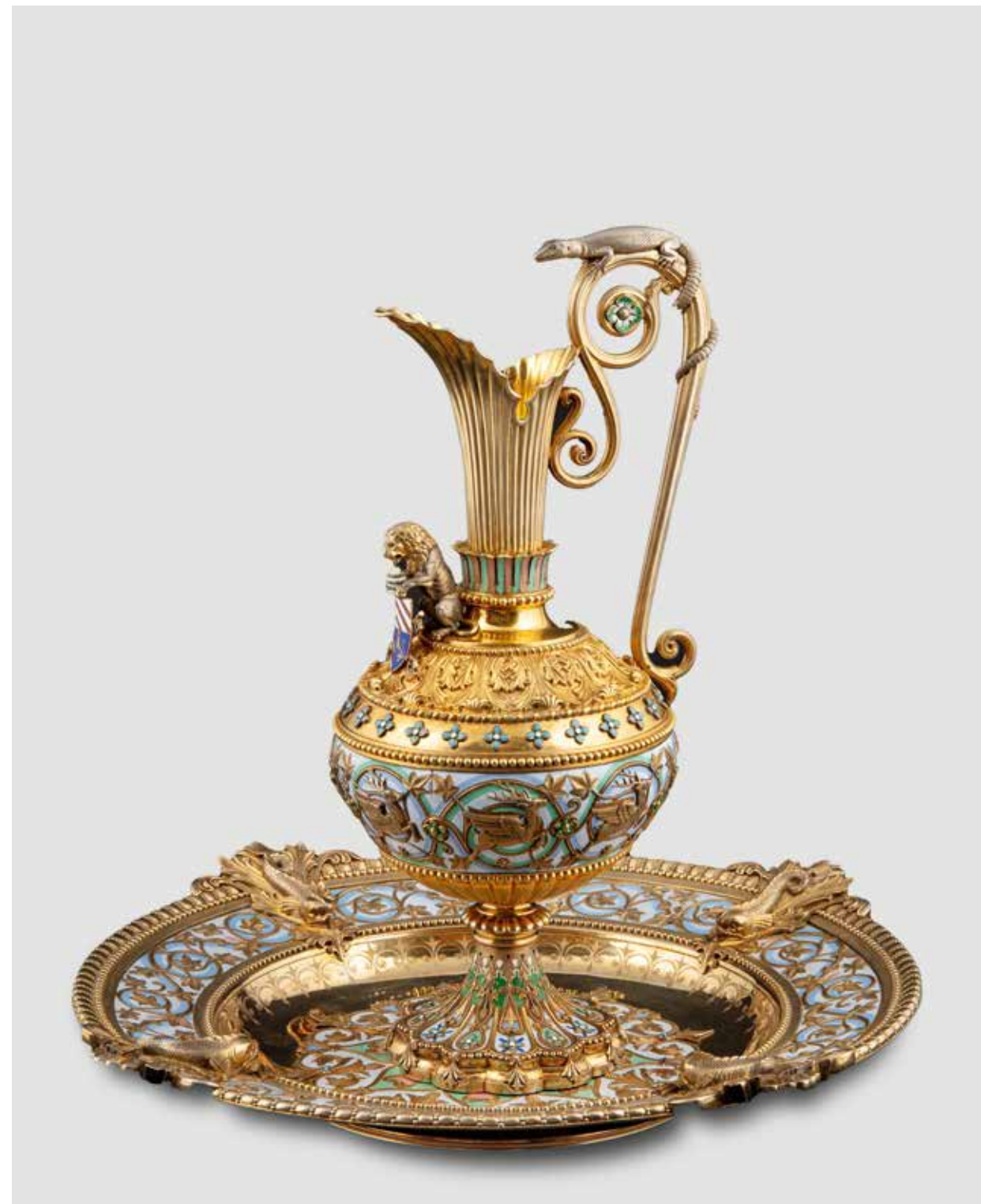
I toni blu e verdi degli smalti simboleggiano l'acqua. I cervi che ornano la brocca danno la dimensione spirituale, in quanto il cervo che aspira all'acqua della fonte rappresenta il cristiano assetato di Dio. L'idea purificatrice dell'acqua è data dalla lucertola che perde la pelle in primavera.

La presenza nella Sagrestia pontificia di quest'oggetto è attestata a partire dal 1906. Si ipotizza che tali oggetti siano stati impiegati in tempi passati dai sommi pontefici per il *Mandatum*.

Luca Caravella

Bibliografia

Berthod 1986, pp. 42-43.



12

Alexandre Thierry

(periodo di attività 1823-1853)

13. Brocca con bacile

1846-1853

argento dorato

brocca 31,5 × 19 × 12,5 cm; bacile 35 × 23,5 × 7 cm

Città del Vaticano, Sagrestia Pontificia, inv. 03982, a-b

La brocca con il suo bacile sono appartenuti a papa Pio IX (1846-1878), come attesta lo stemma cesellato a sbalzo al centro del corpo in un ovale con sfondo martellato. La bocca della brocca è a becco con una scannellatura centrale e un bordino inferiore a piccoli cerchi bombati. Sulla parte alta del corpo della brocca una fascia circolare cesellata a sbalzo con foglie, ghiande e scudi su sfondo martellato, mentre sulla parte inferiore è presente una cesellatura a sbalzo con quattro grandi foglie in scudi alternati a conchiglie. Il manico è a forma di arpa e sulla parte superiore presenta una cesellatura a fogliame. L'aggancio superiore del manico con il becco della brocca è a forma di testa di cherubino con

grandi ali, mentre quello inferiore presenta anch'esso una foglia e termina con un cherubino alato. La base è rotonda, con un bordo cesellato a sbalzo con gli stessi motivi della parte alta della brocca: foglie, ghiande e scudi su sfondo martellato.

Il bacile, piuttosto profondo, è a forma di cestino e presenta sul bordo esterno una ricca cesellatura a sbalzo con foglie e grappoli di uva alternati con fasce trasversali su sfondo scannellato. Sulla fascia esterna un altro ricco motivo a sbalzo con quattro gruppi formati da una conchiglia, ricci e piante di granturco. Alle quattro estremità due stemmi di Pio IX e due facce di cherubini alati. Sul fondo del piatto sono evidenti delle abrasioni. L'oggetto fu acquisito dalla Sagrestia pontificia alla morte del cardinale Raffaele Fornari, avvenuta nel 1854 (rif. Inventario 1870). Con molta probabilità è possibile affermare che sia la brocca che il bacile siano stati utilizzati, anche in tempi recenti, dai sommi pontefici per il gesto della Lavanda dei piedi, durante la celebrazione della *Missa in Coena Domini*.

Luca Caravella

Bibliografia
Inedito.



13

Innocente Gaya (attribuito)

(1761-1838)

14. Aiguière con bacile

1827 circa

argento dorato, sbalzato, cesellato e inciso,
ornati in argento fuso

aiguière 39 × 21,8 × 15 cm; bacile 11 × 43 × 35,2 cm

Torino, Musei Reali, Palazzo Reale, inv. 8447-8448

Quando Vittorio Emanuele I tornò a Torino nel 1814, la corte sabauda riprese ad abitare le sue antiche residenze e a praticarvi i suoi riti secolari. Non tutti, però. Nella Settimana Santa del 1815, infatti, il re non volle tenere la Lavanda dei piedi, al contrario di quanto i suoi antenati avevano fatto per secoli. La ragione di questa scelta non è chiara. Il conte Carlo Perrone di San Martino, maestro di cerimonie della corte, scrisse che il "lavabo" (termine con cui in Piemonte s'indicava la lavanda) non si era svolto perché "la corte non era compita, per la lontananza di S.M. la regina", ancora in Sardegna (*Cerimoniale Perrone* 1818). In realtà, anche quando la regina Maria Teresa tornò a corte, nel 1816, né lei né il re vollero riprendere la cerimonia. La situazione cambiò solo nel 1822, quando, in seguito ai moti del 1821, Vittorio Emanuele I abdicò e lasciò il trono al fratello Carlo Felice. Quest'ultimo, infatti, volle subito riportare in vita l'antica pratica. Lo spazio scelto fu lo stesso del passato, l'anticamera dei valletti a piedi, e così il cerimoniale. Nel 1827, però, Carlo Felice decise di dare un nuovo tono alla cerimonia, rendendola simile a quella pontificia, cui aveva assistito nel 1817. Egli affidò al pittore Francesco Gagna la realizzazione di una copia del *Cenacolo*, così che anche il "lavabo" sabauda si svolgesse "all'ombra di Leonardo", come quello pontificio. Inoltre volle due nuove aiguières per sé e per la moglie, Maria Cristina, simili a quelle in uso a Roma. Poiché la cerimonia non si tenne dal 1827 al 1829 (la corte trascorse allora la Quaresima a Genova), è probabile che esse siano state usate la prima volta nella Lavanda del 1830. In ogni caso esse svolsero la loro funzione durante l'intero regno di Carlo Alberto, sino a quando Vittorio Emanuele II, salito al trono, non abolì tale cerimonia nella corte sabauda. (A.M.)

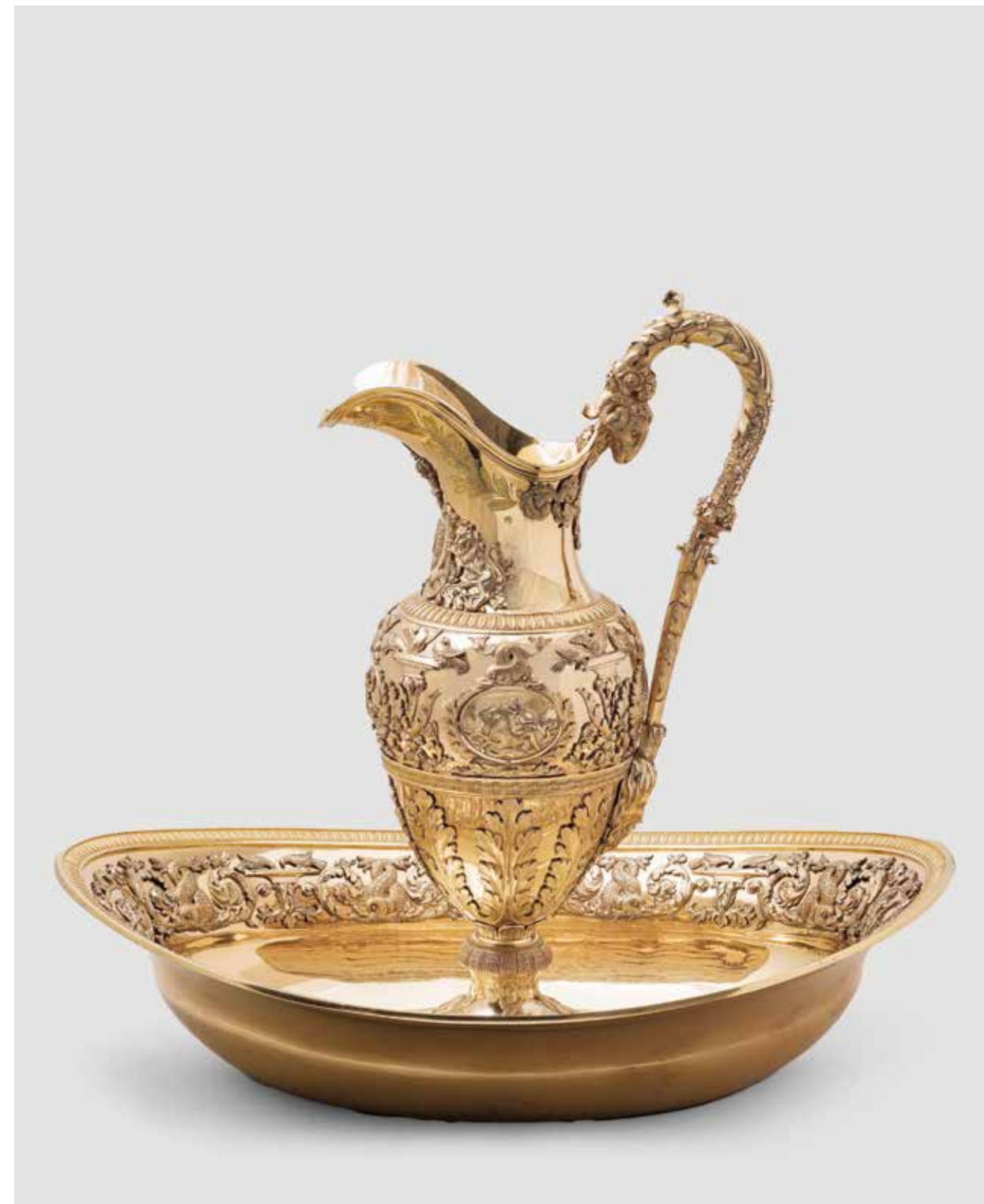
Fra i principali orafi attivi per la Real Casa durante la Restaurazione vi fu Innocente Gaya, nominato orefice reale nel 1814 e documentato soprattutto negli anni 1820-1830. Nelle collezioni di Palazzo Reale si conservano diverse suppellettili in argento dorato da lui realizzate per la Cappella della Sindone, contrassegnate dal monogramma con le iniziali intrecciate del sovrano Carlo Felice, dalla corona e aquila incise con scudo sabauda, dal punzone del primo titolo dell'argento utilizzato dopo il 1814 e da un ulteriore marchio da approfondire. Una *Lista di argenterie provviste alla Real Casa* riporta il suo nome nel dicembre 1827 come "providente" di "2 cattini dorati, n. 2 ighere dorate argento onces 272.20. Detti cattini, ed ighere, con ricche mollure e medaglioni, raffaele, rosoni, fogliami, e vasi romani etc" (ASTo, Casa di S.M., mazzo 641, 1821-1830; cfr. anche mazzo 875, mandato 1202, 24 dicembre 1827). La descrizione pare adattarsi bene all'aiguière e al bacile esposti in mostra (di cui a Palazzo Reale si conserva un altro esemplare) in un esuberante e fastoso gusto neomanierista, esaltato dall'uso dell'argento dorato: un *unicum* tra i numerosi argenti bianchi presenti a Palazzo. L'elevata qualità tecnica esalta il ricco repertorio decorativo costituito da foglie, volute, palmette e girali d'acanto. A questi si aggiungono ornati inerenti al tema dell'acqua: coppie di delfini dalle code intrecciate, fontane con colombe e medaglioni figurati, realizzati a parte e fissati con minuscole viti, con divinità mitologiche (tra cui Nettuno), ninfe, tritoni e ippocampi. La brocca, di piede circolare, ampio corpo centrale e manico terminante in una testa di ariete ed erma maschile, si accompagna al profondo bacile ovale con una larga tesa fittamente decorata. Nel collo dell'aiguière, sotto al versatoio a becco, è presente l'arma sabauda come era stata disegnata nel 1815, dopo l'ingresso di Genova negli Stati sabaudi. Intorno ad essa è il Collare della Santissima Annunziata privo di pendente.

Nel 1869 le opere vengono registrate tra i *vermeil* risalenti all'epoca del re Carlo Felice nell'inventario delle argenterie in dotazione presso il Palazzo Reale di Torino (ASTo, Casa di S.M., mazzo 12605, n. 321). (L.S.)

Andrea Merlotti, Lorenza Santa

Bibliografia

P. Gaglia, in *Cultura figurativa e architettonica* 1980, vol. 2, p. 625, n. 676; A. Griseri, in *Porcellane e argenti* 1986, pp. 178-179, n. 40; L. Facchin, in *Tesoro della Sindone* 2010, pp. 84-85, 86-88, nn. 24, 26, 29-32.



14

Anonimo

15a. Die Ceremonie der Fusswaschung in München

[Lavanda dei piedi del re di Baviera Maximilian II nel 1861, nel Palazzo Reale di Monaco]

stampa, 280 × 400 mm
da "Illustrierte Zeitung", 20 aprile 1861, p. 1
Torino, collezione privata

Wilhelm Gause

(1853-1916)

15b. Die Fusswaschung am Gründonnerstag in der Wiener Hofburg

[Lavanda dei piedi dell'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe nel 1885, nella Hofburg di Vienna]

stampa, 380 × 195 mm
da "Deutsche Illustrierte Zeitung", 1885, vol. 2, p. 320
Torino, collezione privata

Theodor Zasche

(1862-1922)

15c. Ceremonie der Fusswaschung

[Cerimonia della Lavanda dei piedi agli anziani dell'imperatore Francesco Giuseppe nel 1897, nella sala da ballo della Hofburg di Vienna]

stampa, 450 × 350 mm
da *Viribus unitis. Das Buch vom Kaiser*, Verlag Max Herzig, Budapest-Wien-Leipzig 1898, p. 37
Torino, collezione privata

Sidney P. Hall

(1842-1922)

15d. A Royal Almsgiving: the Ceremony of distributing Her Majesty's Royal Maundy on Maundy Thursday in Westminster Abbey

[Il Royal Maundy del 1893 nell'abbazia di Westminster]

stampa, 395 × 290 mm
da "The Graphic", 1° aprile 1893, p. 341
Torino, collezione privata

Samuel Begg

(1854-1936)

15e. The Queen of Spain Performing a Remarkable Act of Christian Humility: Her Majesty Washing the Feet of Poor Women on Holy Thursday

[La regina di Spagna, Vittoria Eugenia di Battenberg, compie la Lavanda dei piedi nel 1911]

stampa, 280 × 400 mm
da "The Illustrated London News", 22 aprile 1911, p. 1
Torino, collezione privata

Fra Otto e Novecento la Lavanda dei piedi tenuta dai sovrani cattolici era non di rado oggetto d'interesse da parte dei giornali europei. La particolarità della cerimonia fece sì che i maggiori disegnatori di *reportages* fossero incaricati di raffigurarla nelle riviste illustrate. Conseguenza di ciò è che l'iconografia delle Lavande reali si riferisca quasi interamente agli ultimi decenni in cui esse si svolsero. Le prime pagine della bavarese "Illustrierte Zeitung" (1861) e dell'inglese "Illustrated London News" (1911) sono tra le testimonianze più interessanti di tale iconografia. Limitata al solo mondo britannico, invece, l'attenzione verso il *Royal Maundy*, evoluzione inglese della cerimonia, in cui la lavanda era stata abolita e la pratica si limitava all'elargizione di un dono in denaro ad opera d'un elemosiniere di corte.

Andrea Merlotti



15a



15b



15c



15d

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS.

REGISTERED AS A NEWSPAPER FOR TRANSMISSION BY THE UNITED KINGDOM, AND BY CABLE, AND SUBSCRIBED TO BY KINGDOM POST.

No. 3757. VOL. CXXXVIII.

SATURDAY, APRIL 22, 1911.

With Coloured Plate, Army Orders, SIXPENCE.
by John Lavery, A.R.A.

The Proprietor of all the Editorial Matter, both English and Continental, is HERBERT BURNETT, 10, Abchurch Lane, the City, E.C. 4.



THE QUEEN OF SPAIN PERFORMING A REMARKABLE ACT OF CHRISTIAN HUMILITY: HER MAJESTY WASHING THE FEET OF POOR WOMEN ON HOLY THURSDAY.

On Holy Thursday, Queen Victoria of Spain took part, for the first time, in the ceremony of washing the feet of poor people, an act of Christian humility which has been performed for Spanish monarchs since the middle of the thirteenth century. In the Hall of the Columns in the Royal Palace of Madrid were set two tables, each with twelve places on them. With their backs to the tables the seated men and women of the poor were seated. Before each poor person was a small basin, water for the washing, and towels. In the evening, King Alfonso washed the feet of the old men, and himself; the Queen washed the feet of the old women, but did not kiss them. Elizabeth of Spain, in their wives, as the Queen might be, removed the soles of the old people, and put a drop of water on their feet. The King and Queen did the last. The Queen was attended by her Lord Chamberlain, who carried her train over his shoulder, and when the King, by the Master of the Palace, personal attendants, Godolphin, and so on. After the part of the ceremony, the places on the tables were filled with food and handed to the poor people, while the Archbishop blessed such a small mass of honey.

Drawn by J. Lavery after sketches by Carlo Eder, and painted by John Lavery.

Bibliografia generale

Abbreviazioni

ACP = Archivio cerimonieri pontifici

ASFi = Archivio di Stato di Firenze

ASTo = Archivio di Stato di Torino

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana

BCR = Biblioteca Casanatense, Roma

BRT = Biblioteca Reale di Torino

DBI = Dizionario Biografico degli Italiani

380

Honoratus 380

Maurus Servius Honoratus, *In Vergilii Aeneidos librum IV commentarius*, v. 167, circa 380 d.C., ed. online <https://la.wikisource.org/wiki/In_Vergilii_Aeneidem_commentarii/In_Vergilii_Aeneidos_librum_quartum_commentarius> (consultazione gennaio 2023).

1488

Sacrarum caeremoniarum 1488

A. Patrizi Piccolomini, *Sacrarum caeremoniarum sive rituum ecclesiasticorum sanctae romanae Ecclesiae*, 1488, in ACP, vol. 125.

1505

De Grassis 1505

P. De Grassis, *Diarium*, I, 1504-1506 (1505), in ACP, vol. 368, cc.196r-201v.

1526

Codice Valois, 1526

Codice Valois, 1526, in BCR, ms 2020.

1528

De Grassis 1528

P. De Grassis, *Caeremonialium regularum supplementum et additiones*, in BAV, Vat. lat. 4739 e 5634.II.A.

Martinelli [1533]
B. Martinelli, *Itineratio seu potius peregrinatio tertia Clementis Pape VII versus Gallia* [1533], in BAV, Barb. lat. 2801, cc. 187r-208r.

1538

Panormita 1538

A. Panormita [Beccadelli], *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum libri quator*, Ex officina Hervagiana, Basileae 1538.

1565

Ulloa 1565

A. Ulloa, *Vita del Potentissimo e Christianissimo Imperatore Ferdinando I*, Camillo e Francesco Franceschini Fratelli, Venezia 1565.

1570

Giovio 1570

P. Giovio, *Histoires de Paolo Giovio comois evesque de Nocera*

sur les choses faites et avenue en son temps en toutes les parties du Monde, Imprimerie d'Olivier de Harfy, Paris 1570.

1582

Marcello 1582

C. Marcello, *Sacrarum Caeremoniarum sive rituum ecclesiasticorum S. Rom. Ecclesiae libri tres*, apud Iuntas, Venetiis 1582.

Nadal 1593
J. Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Martinus Nutius, Antwerp 1593.

1609

Perpiñá 1609

R.P. Petri Perpiniani Societatis Iesu, *De vita et moribus B. Elisabetae Lusitaniae Reginae Historia*, Gualtheri, Coloniae Agrippinae [Colonia] 1609.

1623

Vocabolario degli Accademici della Crusca 1623

Vocabolario degli Accademici della Crusca (2a ed.), Iacopo Sazina, Venezia 1623.

1628

Avviso di Roma 1628

Avviso di Roma, 1628, in BAV, Urb. lLat. 1048, c. 70l.

1630

Aresi 1630

P. Aresi, *Delle sacre imprese di monsig.r Paolo Aresi vescouo di Tortona*, libro quinto, per Pietro Gio. Calenzano et Eliseo Viola compagni, Tortona 1630.

Turtureto 1630
V. Turtureto, *Sacellu[m] Regium hoc est De Capellis et Capellanis Regum*, F. Martinez, Matriti [Madrid] 1630.

1633

Pico 1633

R. Pico, *Vita della venerabile Cunegonda reina di Polonia*, Cavalli, Roma 1633.

1634

Castiglione 1634

V. Castiglione, *Discorso sulle maldicenze contro i sovrani* [1634], in ASTo, Corte, Storia della Real Casa, cat. III, mz. 14, allegato a Idem, *Della vita del duca di Savoia Carlo Emanuele I*.

1638

Lamormaini 1638

G. Lamormaini, *Virtù di Ferdinando II imperatore. Scritte in lingua latina dal R.P. G.L., sacerdote della Compagnia di Gesù et hora traslatate in lingua italiana*, Gregorio Geibaar, Vienna 1638.

1639

Gattico 1639-1646

Fra Girolamo Gattico, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla Chiesa e Convento di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Rosa e suo Luogo, et altre loro aderenze in Milano dell'Ordine de' Predicatori con due tavole in fine* (1639-1646 circa), ed. a cura di E.E. Bellagente, Ente Raccolta Vinciana, Milano 2004.

1642

Baglione 1642

G. Baglione, *Le Vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Stamperia d'Andrea Fei, Roma 1642.

1645

Du Peyrat 1645

G. Du Peyrat, *L'histoire ecclésiastique de la cour ou les antiquitez et recherches de la Chapelle et Oratoire du Roy de France*, Sara, Paris 1645.

1651

Ruggieri 1651

G.S. Ruggieri, *Diario dell'anno del santiss Giubileo 1650. celebrato in Roma dalla santita di N.S. papa Innocentio 10.*, per Franc. Moneta, Roma 1651.

1656

Servanzio 1656

Servanzio, Gaspare, *Diario*, 1656-1658, in ACP, vol. 500, cc. 227v-230v.

1671

Sestini 1671

F. Sestini, *Il maestro di camera: trattato di Francesco Sestini da Bibbiena*, per Gio. Francesco Valuasense, s.e., Venezia 1671.

1684

Rosignoli 1684

C.G. Rosignoli, *La pietà ossequiosa alle feste principali dell'anno, ovvero Scelta di belle attioni praticate da' divoti nelle primarie solennità*, G.A. Remondini, Venezia-Bassano 1684.

1686

Morozzo 1686

C.G. Morozzo, *Vita e virtù del beato Amedeo III duca di Savoia*, G.B. Zappata, Torino 1686.

Sarnelli 1686
P. Sarnelli, *Lettere ecclesiastiche di Pompeo Sarnelli dottor della Sacra Teologia, e delle leggi, protonotaro apostolico, abate di S. Homobuono in Cesena dedicate all'Eminentiss. signor cardinale Lorenzo Brancati [...] detto cardinal di Lauria*, nella Stamperia di Giuseppe Roselli, Napoli 1686.

1687

Laureti 1687

M. Laureti, *Storia del glorioso don Ferdinando terzo il santo, re delle Spagne*, Paci, Napoli 1687.

1692

Cassina 1692

C. Cassina, *Diario*, IV, 1692-1700, in ACP, vol. 545.

1696

Sarnelli 1696

P. Sarnelli, *Lettere ecclesiastiche dell'abate Pompeo Sarnelli hoggi vescovo di Bisceglia, tomo secondo, che ne contiene altre quaranta, aggiuntevi due lettere pastorali e la storia di Santa Maria di Costantinopoli*, In Napoli, nella stamperia di Giuseppe Roselli, 1696.

1706

Auriemma 1706

T. Auriemma, *Stanza dell'anima nelle piaghe di Giesù, nella quale si raccontano alcuni favori e grazie, fatte dal Crocifisso agli habitatori di questa*, Pezzana, Venezia 1706.

1709

Frescobaldi 1709

G.B. Frescobaldi, *Pedilavium sive De numero pauperum quibus lavandi sunt pedes feria V majoris Hebdomadae*, typis Peregrini Frediani, Lucae [Lucca] 1709.

1710

Orlandi 1710

F. Orlandi, *Duplex lavacrum in coena Domini fidelibus exhibitum, alterum ex Christi mandato de sacra pedum lotione, alterum ex veteri ecclesii disciplina de expiandis alteribus. Opus in duas partes distributum. Regii celsitudini Cosmii III magni Etrurii ducis dicat Fr. Franciscus Orlendus*, typis Michaelis Nestenus & Antonii Marii Borghigiani, Florentiae 1710.

1711

Sarnelli 1711

P. Sarnelli, *Sacra lavanda de' piedi di Tredici poveri, che si celebra nel Giovedì Santo secondo il cerimoniale del Papa, e de' Vescovi*, appresso Antonio Bortoli, Venezia 1711.

1716

Sarnelli 1716

P. Sarnelli, *Lettere ecclesiastiche*, tomo IX, appresso Antonio Bortoli, Venezia 1716.

1718

Cappella papale 1718

Cappella papale nella Sistina del Vaticano per la V feria maggiore que cena Domini appellatur, Papa presente, giovedì 14 aprile 1718, in ACP, vol. 144, c. 105v.

Diario delle cerimonie 1718

Diario delle cerimonie delle cappelle papali dal 2 marzo 1718 sino al 26 maggio, solennità dell'Ascensione", in ACP, vol. 144.

Funzioni che fa il papa 1718

Funzioni, che fa il papa nel Giovedì santo lavando li piedi a tredici Poveri Apostoli sacerdoti di diverse nazioni, cc. 90-116, scritto in occasione della Settimana Santa del 1718, in ACP, vol. 5.

Sarnelli 1718

P. Sarnelli, *Lettere ecclesiastiche*, Antonio Bortoli, Venezia 1718.

1719

De Vayrac 1719

J. de Vayrac, *Du Lavement des pieds des Pauvres, du Diné que le Roi leur donne & de l'Absoute*, in Idem, *État présent de l'Espagne, où l'on voit une géographie historique du pays*, Steenhouwer et Uytwerf, Amsterdam 1719, pp. 409-413.

1720

Bonanni 1720

F. Bonanni, *Gerarchia ecclesiastica considerata nelle vesti sa-gre, e civili usate da quelli, li quali la compongono*, Giorgio Placho presso S. Marco, Roma 1720.

1723

Cérémonies et coutumes religieuses 1723

Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde, représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picard [i.e. *Picart*], *avec une explication historique, & quelques dissertations curieuses*, J.F. Bernard, Amsterdam 1723.

1730

Bossuet 1730

J.B. Bossuet, *Méditations sur l'Évangile*, t. 2, Mariette, Paris 1730.

Memmi 1730

G.B. Memmi, *Notizie istoriche dell'origine e progressi dell'oratorio della SS. Comunione generale e degli uomini illustri, che in esso fiorirono*, Stamperia Bernabò, Roma 1730.

1736

De l'Etoile 1736

P. de l'Etoile, *Journal du Regne de Henry IV, roi de France et de Navarre*, s.e., s.l. 1736.

1740

Lambertini 1740

P. Lambertini, *Annotazioni sopra le feste di Nostro Signore e della Beatissima Vergine secondo l'ordine del calendario romano*, tomo 1, Longhi, Bologna 1740.

1741

Moretti 1741

P. Moretti, *Ritus dandi presbyterium papae, cardinalibus, et clericis Nonnullarum ecclesiarum Urbis*, Bernabò e Lazzarini, Roma 1741.

1750

Taja 1750

A. Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Niccolò e Marco Pagliarini, Roma 1750.

1758

Mazzinelli 1758

A. Mazzinelli, *L'Uffizio della settimana santa*, Gioacchino e Giovanni, Giuseppe Salvioni Stampatori Pontifici Vaticani, Roma 1758.

1759

“Diario di Roma” 1759

“Diario di Roma”, n. 6516, 14 aprile 1759.

1766

“Gazette de Cologne” 1766

“Gazette de Cologne”, 8 avril 1766, Supplement, p. 1, 29 mars.

Saporiti 1766

G.M. Saporiti, *Istruzione sovra i sagri riti, cerimonie e disciplina de' cori e delle chiese*, Bernardo Tarigo, Genova 1766.

1768

Poivre 1768

P. Poivre, *Voyages d'un philosophe, ou Observations sur les moeurs et les arts des peuples de l'Afrique, de l'Asie et de l'Amérique*, s.e., Yverdon 1768.

1769

Contin 1769

T.A. Contin, *Riflessioni sopra la bolla in Coena Domini*, Venezia 1769.

1772

“Notizie del mondo” 1772

“Notizie del mondo”, n. 23, 1772, p. 344.

1776

Galletti 1776

P.L. Galletti, *Del primicerio della Santa Sede Apostolica e di altri uffiziali maggiori del sacro palagio lateranense*, presso Generoso Salomoni, Roma 1776.

Oroux 1776

E. Oroux, *Histoire ecclésiastique de la cour de France: où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire la chapelle et des princi-paux officiers ecclésiastiques de nos Rois*, Imprimerie Royale, Paris 1776.

1778

Ribadeneira 1778

P. Ribadeneira, *Flos sanctorum, cioè vite de' santi*, Erede Pez-zana, Venezia 1778 (1a ed. in spagnolo 1599).

1779

“Gazzetta di Parma” 1779

“Gazzetta di Parma”, n. unico, 1779, p. 112.

1781

“Gazzetta toscana” 1781

“Gazzetta toscana”, n. 15, 1781, p. 57.

1783

“Gazzetta Universale” 1783

“Gazzetta Universale”, n. 34, 29 aprile 1783, p. 271.

Picard 1783

B. Picard, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentées par des figures dessinées de la*

main de Bernard Picard: avec une explication historique & quel-ques dissertations curieuses, t. II, J.F. Bernard, Amsterdam 1783.

1789

Cancellieri 1789

Descrizione delle funzioni che si celebrano nella cappella pontificia per la Settimana Santa. Con un prospetto di un trattato sopra la medesima e di una biblioteca ragionata d'autori che hanno scritto delle Questioni spettanti alla pas-sione, morte e resurrezione del Redentor, Luigi Perego Salvio-ni Stampator Vaticano, Roma 1789.

“Gazzetta Universale” 1789

“Gazzetta Universale”, n. 34, 28 aprile 1789, p. 269.

1794

“Gazzetta di Parma” 1794

“Gazzetta di Parma”, 9 aprile 1794, p. 120.

Thiébault 1794

P. Thiébault, *Mémoires* (1769-1795), vol. 1, Plon, Paris 1794.

1802

Cancellieri 1802

F. Cancellieri, *Descrizione delle funzioni della Settimana San-ta nella cappella pontificia. Terza edizione corretta ed accre-sciuta*, Tipografia Caetani, Roma 1802.

1803

Fornici 1803

G. Fornici, *Ristretto delle principali indicazioni sotto le quali sono raccolte in molti volumi e descritte con indice tutte le istruzioni, memorie, e manoscritti che si conservano nell'Ar-chivio de' Maestri delle Cerimonie Pontificie*, 1803, in ACP, s.n.

1810

Bossi 1810

G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci Libri Quattro*, Stamperia Reale, Milano 1810.

1816

“Diario di Roma” 1816

“Diario di Roma”, n. 30, 13 aprile 1816.

1817

“Diario di Roma” 1817

“Diario di Roma”, n. 28, 1817.

1818

Cancellieri 1818a

F. Cancellieri, *Descrizione delle funzioni della Settimana San-ta nella cappella pontificia, quarta edizione corretta e accre-sciuta*, Francesco Bourliè, Roma 1818.

Cancellieri 1818b

F. Cancellieri, *Description des Cérémonies de la Semaine Sainte dans la Chapelle Pontificale*, Stamperia de Romanis, Roma 1818.

Cerimoniale Perrone 1818

Cerimoniale Perrone, 1818-1822, in BRT, St. patria 726/12, reg. 1.

1820

Castelli 1820

V. Castelli, *Delle funzioni ecclesiastiche del re nella Settimana Santa*, in Idem, *Fasti di Sicilia*, Pappalardo, Messina 1820.

1822

“Gazzetta Piemontese” 1822

“Gazzetta Piemontese”, n. 43, 9 aprile 1822, p. 190.

1824

Guizot 1824

F. Guizot (a cura di), *Vie du roi Robert par Helgaud*, J.L.J. Brière, Paris 1824.

Marzio 1824

F. Marzio, *Serie di conj di medaglie pontificie da Martino V fino a tutto il pontificato di Pio VII esistenti nella Pontificia Zecca di Roma*, Vincenzo Poggioli, Roma 1824.

Relazione della corte di Roma 1824

Relazione della corte di Roma già pubblicata del cav. Luna-doro, quindi ritoccata, accresciuta ed illustrata da Fr. Antonio Zaccaria, ora nuovamente corretta. Parte 1, Stamperia de Ro-manis, Roma 1824.

1827

“Gazzetta di Milano” 1827

“Gazzetta di Milano”, 5 ottobre 1827.

Morozzo 1827

G. Morozzo, *Delle sacre cerimonie*, Tipografia vescovile G. Ra-sario, Novara 1827.

1835

Pacca 1835

B. Pacca, *Relazione del viaggio di Pio Papa VII a Genova nella primavera dell'anno 1815 e del suo ritorno a Roma*, Sperandio Pompei, Orvieto 1833.

1838

Pistolesi 1838

E. Pistolesi, *Il Vaticano descritto e illustrato*, vol. 8, Calco-grafia del nuovo Acquirente in Via di Ripetta N. 226, Roma 1838.

1840

Bergier 1840

N.S. Bergier, *Dizionario enciclopedico della teologia*, vol. 1, Car-lo Turati, Milano 1840.

1841

Beccatini 1841

F. Beccatini, *Storia di Pio VI*, vol. 2, Fontana, Venezia 1841.

Moroni 1841

G. Moroni, *Cappelle pontificie, cardinalizie e prelatizie*, Tipog-rafia Emiliana, Venezia 1841.

Moroni 1841-1861

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Tipografia Emiliana, Venezia 1841-1861; voll: VII, VIII, IX, XI (1841); XVI (1842); XXXVII, XXXIX, XL, XLI (1846), L (1851).

1842

Moroni 1842

G. Moroni, *Delle Pontificie Funzioni della Settimana Santa e del Solenne Pontificale di Pasqua, descrizione di Gae-tano Moroni Romano primo aiutante di Camera di sua Santità Gregorio XVI*, CIII voll., Tipografia Emiliana, Venezia 1842.

1843

Richard, Giraud 1843

Enciclopedia dell'ecclesiastico ovvero dizionario della teologia dommatica e morale. Opera compilata sulla Biblioteca sacra dei padri Richard e Giraud, sul dizionario enciclopedico della teologia di Bergier e su altre opere di scrittori chiarissimi, t. 1, Società Editrice, Napoli 1843.

1844

Richard, Giraud 1844

C.L. Richard, J.J. Giraud, *Dizionario Universale delle scienze ec-clesiastiche*, vol. II, Batelli, Napoli 1844.

1850

D'Aloe 1850

S. D'Aloe, *Diario del soggiorno in Napoli di Sua Santità Pio IX P. M.*, Tipografia delle Scienze, Roma 1850.

Wiseman 1850

N. Wiseman, *Rapporti esteriori tra le cerimonie della Settimana Santa e l'arte cristiana*, in *Tesoro cattolico; scelta di opere antiche e moderne atte a sanare le piaghe religiose e politiche che affliggono l'odierna società*, Società Editrice, Napoli 1850.

1853

Casalis 1853

G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli stati di S.M. il re di Sardegna*, Maspero e Marzorati, Torino 1853.

Manuale dei Cerimonieri Pontifici 1853

Manuale dei Cerimonieri Pontifici compilato da Mons. Giovanni Fornici [trascritto nel] 1853, in ACP, vol. 835.

1854

Blois 1854

G. Blois, *Narrazione storico religiosa politica militare del soggiorno nella reale piazza di Gaeta del Sommo Pontefice Pio IX, dal 25 Novembre 1848 al di 4 Settembre 1849*, Reale Tipografia Militare, Napoli 1854.

Le Blanc 1854

C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Jannet, Paris 1854.

1858

Valli 1858

L. Valli, *Del culto esterno della religione, ovvero spiegazione delle sacre cerimonie della Chiesa cattolica per istruzione dei fedeli*, Boniardi Pogliani - Besozzi, Milano 1858.

1864

Mistress Trollope 1864

Mistress Trollope, *Le Jeudi Saint à la cour de Vienne*, in “Les modes parisiennes”, XXII, n. 1131, 29 ottobre 1864.

1865

Nuova enciclopedia popolare italiana 1865

Nuova enciclopedia popolare italiana, vol. 4, Utet, Torino 1865.

1867

Celler 1867

L. Celler, *La Settimana Santa a Roma*, in “Il Giro del mondo, giornale di viaggi, geografia e costumi”, n. 7, 1867, pp. 359-404.

“Il Giro del mondo” 1867

“Il Giro del mondo. Giornale di viaggi, geografia e costumi”, vol. VII, 1º semestre 1867, Charton & Treves, Milano 1867.

1868

Rovani 1868

G. Rovani, *Cent'anni*, Rechiedei, Milano 1868.

1869

Actes et histoire 1869-1891

Actes et histoire du Concile oecuménique de Rome, a cura di V. Frond, Abel Pilon, Paris1869-1891.

Fisquet 1869

H.J.P. Fisquet, *Histoire liturgique et descriptive des Chapelles Papales, tenues pendant l'année, dans les diverses églises de Rome*, in *Actes et histoire* 1869-1891, vol. III, Abel Pilon, Paris 1871.

1872

John of Fordun 1872

John of Fordun, *Chronicle of the Scottish Nation*, ed. a cura di W.F. Skene, Edmonston and Douglas, Edinburgh 1872 (ed. del manoscritto originale del 1363-1385).

1873

Teodorico di Durham 1873

Teodorico di Durham, *Vita di santa Margarita regina di Scozia per Teoderico, monaco dunelmense, confessore della medesima*, Tipografia Emiliana, Venezia 1873 (ed. del manoscritto originale del 1100-1107 circa).

1876

Goldoni 1876

C. Goldoni, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro*, Sonzogno, Milano 1876.

Guglielmotti 1876

A. Guglielmotti, *La guerra dei pirati e la marina pontificia dal 1500 al 1560*, Successori Le Monnier, Firenze 1876.

1877

Giordani 1877

G. Giordani, *Cenni storici su la chiesa e su i paroci di Villa Lagarina*, Mercurio, Rovereto 1877.

1878

Müntz 1878-1884

E. Müntz, *Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie*, in J. Guiffrey, E. Müntz, A. Pinchart (a cura di), *Histoire générale de la tapisserie*, Société anonyme de publications periodiques, Paris 1878-1884.

Vasari 1878-1885

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Firenze 1878-1885.

1879

Bournon 1879

F. Bournon, *Inventaire des tapisserie emportées du chateau de Blois, en 1533*, in *Nouvelles archives de l'art francais. Recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français*, J. Baur, Paris 1879, p. 335.

Diderot 1879

D. Diderot, *Correspondance littéraire*, a cura di M. Tourneau, Garnier Frères, Paris 1879.

1880

De Laborde 1880

L. de Laborde, *Les comptes des Bâtiments du roi (1528-1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVI^e siècle*, 2 voll., Baur, Paris 1880.

1881

Dussieux 1881

L.É. Dussieux, *Le château de Versailles: histoire et description*, Bernard, Versailles 1881.

1881

Minieri Riccio 1881

C. Minieri Riccio, *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 di maggio 1458*, Giannini, Napoli 1881.

1883

Sanudo 1883

M. Sanudo, *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, a cura di R. Fulin, Visentini, Venezia 1883.

1888

Marichal 1888

P. Marichal, *Catalogue des actes de François I^{er}*, Imprimerie Nationale, Paris 1888.

1891

Rousset 1891

C. Rousset, *Le maréchal Macdonald*, in “Revue des deux mondes”, LXI, 15 ottobre 1891, p. 783.

1892

Le lavement des pieds 1892

Le lavement des pieds a la cour d'Autriche le Jeudi Saint, in “Revue Bleue”, XLIX, n. 23, 17 aprile 1892, p. 542.

1894

La Quaresima alla corte di Savoia 1894

La Quaresima alla corte di Savoia, in “La settimana religiosa”, XXIV, n. 9, 4 marzo1894.

1903

Constant 1903

G. Constant, *Les maîtres de cérémonies du XVI^e siècle: leurs Diaires*, in “Mélanges de l'École française de Rome”, 23, 1903, pp. 319-343.

1903

Fenaille 1903-1923

M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours 1600-1900*, Imprimerie nationale, Hachette, Paris 1903-1923.

1907

Thieme, Becker 1907

U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Seemann, Leipzig, 1907-1950.

1913

Postinger 1913

C.T. Postinger, *L'esposizione d'arte di Villa Lagarina*, in “Pro Cultura”, 4, 1913, 1-2, pp. 86-91.

1915

Gentili 1915

P. Gentili, *Cenni Storici sulle Origini e Vicende dell'Arte degli Arazzi in Roma*, Tipografia Legale P. Vespasiani, Roma 1915.

1916

Kunz 1916

G.F. Kunz, *Ivory and the Elephant in Art*, in *Archaeology and Science*, Doubleday, Page & Co., New York 1916.

1922

Male 1922

E. Male, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Librairie Armand Colin, Paris 1922.

1923

Compaing 1923

R. Compaing, *Cérémonies*, in *Dictionnaire de théologie catholique*, 2/2, Letouzey et Ané, Paris 1923, coll. 2139-2151.

1926

Omero 1926

Omero, *Odissea*, a cura di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1926.

1929

Patrignani 1929

A. Patrignani, *Le medaglie di Gregorio XVI (1831-1846)*, Stabilimento Industriale A. Duval, Roma, Pescara, Livorno 1929.

1932

Zanetti 1932

Francesco Zanetti, *La Settimana Santa a Roma nell'impresione degli stranieri*, in “L'Illustrazione Vaticana”, n. 6, 1932, pp. 275-276.

1935

Dupont-Ferrier 1935

G. Dupont-Ferrier, *Origine et signification de la salamander ornamentale dite de François I^{er}*, Académie française, Paris 1935.

1936

Corti 1936

E. Corti, *Élisabeth, impératrice d'Autriche: d'après les écrits laissés par l'impératrice, les journaux intimes de sa fille et d'autres journaux et documents inédits*, Payot, Paris 1936.

1941

Townsend 1941

G. Townsend, *A French Armorial Tapestry*, in “Bulletin of the Museum of Fine Arts. Boston”, 39, 235, ottobre 1941, pp. 67-73.

1943

Droz 1943

E. Droz, *Les poesies di Robinet de Luc brodeur de Francois I^{er}*, in “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance”, 3, 1943, pp. 43-50.

1949

Dante 1949

E. Dante, *Cerimonia*, in *Enciclopedia cattolica*, Città del Vaticano 1949, vol. 3, coll. 1316-1317.

1950

Garofalo 1950

F. Garofalo, *L'Ospedale della SS. Trinità dei Pellegrini*, s.e., Roma 1950.

1951

Cattaneo 1951

E. Cattaneo, *Lavanda dei piedi*, in Ente per l'Enciclopedia Cat-tolica e per il libro cattolico (a cura di), *Enciclopedia Cattolica*, Sansoni, Firenze 1951, vol. VII, coll. 967-968.

1952

Belli 1952

G. Belli, *"Er miserere de la Settimana Santa". 31 marzo 1836*, in Idem, *I Sonetti*, Arnoldo Mondadori, Milano 1952, vol. III, p. 2436.

Crick-Kuntziger 1952

M. Crick-Kuntziger, *La Cène de Léonard de Vinci et la tapis-serie “belge” aux armes de François I^{er}*, in “Revue belge d’ar-chéologie et d’histoire de l’art”, 21, 1952, pp. 113-126.

Longhi 1952

R. Longhi, *Difficoltà di Leonardo*, in “Paragone Arte”, 29, mag-gio 1952, pp. 10-12.

Möller 1952

E. Möller, *Das Abendmahl des Lionardo da Vinci: mit 113 Abbil-dungen*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Baden-Baden 1952.

1955

Decretum generale Maxima Redemptionis 1955

Sacra congregatio rituum, *Decretum generale Maxima Re-demptionis nostrae mysteria.Liturgicus hebdomadae San-tae Ordo instaurator*, 16 novembre 1955, ed. online <https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documen-ts/rc_con_ccdds_doc_19551116_maxima-redemptionis_la.ht-ml> (consultazione novembre 2022).

Servolini 1955

L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Gorlich, Milano 1955.

1960

Hollstein 1960

F.W.H. Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400-1700*, vol. VII, Hertzberger, Amsterdam 1960.

Millet 1960

G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos* (1916), Éditions E. de Boccard, Paris 1960.

1962

Battaglia 1962

S. Battaglia (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1962, vol. 2, p. 1000.

Morisani 1962

O. Morisani, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Di Mauro, Na-poli 1962.

1964

Avesani 1964

R. Avesani, *La biblioteca di Agostino Patrizi Piccolomini*, in

Mélanges Eugène Tisserant, in “Bibliothèque vaticane”, vol. VI, BAV, Città del Vaticano 1964, pp. 1-87.

1965

Heydenreich 1965

L.H. Heydenreich, *André Dutertre’s Kopie des Abendmals von Leonardo da Vinci*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1965, pp. 217 sgg.

Hibbard 1965

H. Hibbard, *Bernini*, Penguin books, Harmondsworth 1965.

1967

Cavallo 1967

A.S. Cavallo, *Tapestries of Europe and of Colonial Perù in the Museum of Fine Arts Boston*, 2 voll., Museum of Fine Arts, Bo-ston 1967.

Deichmann 1967

F.W. Deichmann (a cura di), *Repertorium der Christlich-An-tiken Sarkophage*, I, *Rom und Ostia*, Franz Steiner, Wiesba-den 1967.

Redig De Campos 1967

D. Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani*, Cappelli, Bologna 1967.

1969

Crosato Larcher 1969

L. Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliari*, in “Arte Veneta”, XXIII, 1969, pp. 115-130.

Righetti 1969

M. Righetti, *L'anno liturgico. Manuale di storia liturgica*, II, An-cora, Milano 1969.

1971

Pietrangeli 1971

C. Pietrangeli, *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*, Cappelli, Bologna 1971.

Schneebalg-Perelman 1971

S. Schneebalg-Perelman, *Richesses du Garde-Meuble Pari-sien de François I^{er}: inventaires inédits de 1542 et 1551*, s.e., Paris 1971.

1972

Schiller 1972

G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Lund Humpries, Lon-don 1972.

1973

Chefs-d’oeuvre de la tapisserie 1973

Chefs-d’oeuvre de la tapisserie du XIV^e eau XVI^e siècle, a cura di F. Salet, G. Souchal, catalogo della mostra (Parigi, 26 ottobre 1973 - 7 gennaio 1974), Éditions des musées nationaux, Paris 1973.

Erlande-Brandenburg 1973-1974

A. Erlande-Brandenburg, *Le Tapisseries de François d’An-goulême*, in “Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français”, 1973-1974, pp. 19-31.

Salet 1973

F. Salet, *Tentures et tapisseries de François I^{er}*, in “Bulletin Mo-numental”, 131, 1973, 1, pp. 61-62.

1974

Ambrogio 1974

Ambrogio [Aurelius Ambrosius], *Sancti Ambrosii de myste-riis*, Typis pollyglottis vaticanis, Città del Vaticano 1974.

Comanducci 1974

A.M. Comanducci, *Dizionario Illustrato dei Pittori, Designato-ri e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Luigi Patuzzi, Milano 1974.

Weil 1974

M.S. Weil, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Ba-roque Illusionism*, in “Journal of the Warburg and Courtland Institutes”, XXXVII, 1974, pp. 218-248.

1975

Alberti 1975

L.B. Alberti, *De Pictura*, a cura di C. Grayson, Laterza, Ro-ma-Bari 1975.

1977

Brizio 1977

A.M. Brizio, *Il Cenacolo*, in *Leonardo. La pittura*, Giunti Martel-lo, Firenze 1977, pp. 93-114.

Perry 1977

M. Perry, ‘*Candor illaesus*’: *The ‘Impresa’ of Clement VII and other Medici Devise in the Vatican Stanze*, in “Burlington Ma-gazine”, 119, 895, ottobre 1977, pp. 676-686.

Robinson 1977

B. Robinson, *The Royal Maundy*, Kaye and Ward, London 1977.

1979

Scotti 1979

A. Scotti, *Carlo Bianconi, Luigi Dagoty e un tentativo di inci-sione a colori del Cenacolo leonardesco*, in *Almanacco italia-no 1980*, Giunti Marzocco, Firenze 1979, pp. 148-157.

1980

Cultura figurativa e architettonica 1980

Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sarde-gna 1773-1861, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, catalogo della mostra (Torino, maggio-luglio 1980), 3 voll, s.e., Torino 1980.

Dykmans 1980

M. Dykmans, *L’Oeuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial papal de la première Renaissance*, tome I, livre premier, BAV, Città del Vaticano 1980.

Palazzo Vecchio 1980

Palazzo Vecchio: Committenza e collezionismo medicei, a cura di C. Beltramo Ceppi, N. Confuorto, catalogo della mo-stra (Firenze, 1980) Electa, Centro Di Edizioni Alinari Scala, Mi-lano-Firenze 1980.

1981

Wright 1981

P.A. Wright, *The Pictorial Story of the Royal Maundy*, Pitkin Pictorials, London 1981.

1982

Dykmans 1982

M. Dykmans, *Paris de Grassi*, in “Ephemerides liturgicae”, XCVI, 1982.

Heydenreich 1982

L.H. Heydenreich, *Invito a Leonardo. L’Ultima Cena*, Rusconi, Milano 1982 (ed. it. di L.H. Heydenreich, *Leonardo. The Last Supper*, Allan Lane-Penguin Books Ltd, London 1974).

1983

Beatrice 1983

P.F. Beatrice, *La lavanda dei piedi. Contributo alla storia delle antiche liturgie cristiane*, Edizioni Centro Liturgico Vincenzia-no, Roma 1983.

Bertelli 1983

C. Bertelli, s.t., in C. Pedretti (a cura di), *Studi per il Cenacolo dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, Electa, Milano 1983, pp. 11-15.

1984

Brambilla Barcilon 1984

P. Brambilla Barcilon, *Il Cenacolo di Leonardo in Santa Maria delle Grazie. Storia condizioni problemi*, in (“Quaderni del re-stauro”, 2), Olivetti, s.i. 1984.

Maggiani 1984

S. Maggiani, *Rito/riti*, in D. Sartore, A.M. Triacca (a cura di), *Nuo-vo dizionario di liturgia*, Paoline, Roma 1984, pp. 1223-1232.

Pifferi 1984

E. Pifferi, *Quirinale dietro le quinte*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1984.

1985

De Valbelle 1985

H. de Valbelle, *Le mariage de Catherine de Médicis et Hen-ri d’Orléans à Marseille vu par un bourgeois de la ville*, in V.L. Bourilly (a cura di), *Honorat de Valbelle, Histoire journa-lière (1498-1539)*, Université de Provence, Diffusion J. Laffitte, Aix-en-Provence-Marseille 1985, vol 1, pp. 242-259, pubblicato in “Cour de France”, 1º giugno 2010 <https://cour-de-france.fr/article1575.html> (consultazione febbraio 2023).

1986

Berthod 1986

Bernard Berthod, *Bossan et Armand-Calliat*, catalogo della mostra (Lione, ottobre - dicembre 1986), Musée des beaux-arts de Lyon, Lyon 1986.

Porcellane e argenti 1986

Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino, a cura di A. Griseri, G. Romano, catalogo della mostra (Torino, settem-bre-dicembre 1986), Fabbri, Milano 1986.

1987

Castellano Cervera 1987

J. Castellano Cervera, *L’anno liturgico: memoriale di Cristo e mistagogia della Chiesa con Maria Madre di Gesù. Corso di spiritualità liturgica*, Mater Ecclesiae, Roma 1987.

Lecoq 1987

A.M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l’aube de la Renaissance française*, Macula, Paris 1987.

1988

Barasch 1988

M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

Crespi Tranquillini 1988
V. Crespi Tranquillini, *Arte e pietà. I Lodron a Villa Lagarina. La pieve di S. Maria Assunta*, Longo, Rovereto 1988.

1989

Dal Sasso, Coggi 1989
G. Dal Sasso, R. Coggi, *Compendio della Somma Teologia di san Tommaso d’Aquino*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1989.

De Strobel 1989

A. De Strobel, *Le arazzerie romane dal XVII secolo al XIX secolo*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1989.

1990

Forti Grazzini 1990
N. Forti Grazzini, *Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480-1535. Tracce per un catalogo*, in E. Castelnuovo et alii, *Gli arazzi del cardinale. Bernardo Cles e il ciclo della passione di Pieter van Aelst*, Temi Editrice, Trento 1990, pp. 35-72.

Hamann 1990

B. Hamann, *Der Wiener Hof und die Hofgesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in K. Möckl (a cura di), *Hof und Hofgesellschaft in de deutschen Staaten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, Boldt Verlag, Boppard am Rhein 1990, pp. 61-78.

Poppi 1990

A. Poppi, *Sinossi dei quattro vangeli*, EMP, Padova 1990.

Wright 1990

P.A. Wright, *The Story of the Royal Maundy (Pride of Britain)*, Pitkin Publishing, London 1990.

1991

Bernardi 1991
C. Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano 1991.

Causa 1991

S. Causa, *Battistello*, in F. Bologna (a cura di), *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, Electa, Milano 1991.

Mansell 1991

P. Mansell, *La corte di Francia 1789-1830*, Rizzoli, Milano 1991.

1992

Andrisani 1992
G. Andrisani, *Pio IX a Caserta*, in “Pio IX Studi e Ricerche”, n. 2, 1992.

Pietrangeli 1992

C. Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Nardini, Firenze 1992.

Robinson 1992

B. Robinson, *Silver Pennies & Linen Towels: The Story of the Royal Maundy*, Spink & Son, London 1992.

1993

Morelli, Providenti 1993
E. Morelli, E. Providenti (a cura di), *Inventari del Quirinale dell’Ottocento* (“Quaderni di Documentazione”, n.s., 5), Roma 1993.

1994

Cristoforetti 1994
G. Cristoforetti, *“Madona Sancta Maria de Vila de Villa”. La pieve di Villa Lagarina e i suoi pievani*, in V. Crespi Tranquillini, G. Cristoforetti, A. Passerini, *La nobile pieve di Villa Lagarina*, Stampalith, Trento 1994, pp. 159-300.

Forti Grazzini 1994

N. Forti Grazzini (a cura di), *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, 2 voll., Electa- BNL, Milano1994.

Laveissière 1994

S. Laveissière, *“C’est la mon maitre et mon heros”*: notes sur *Prud’hon et Leonard de Vinci*, in *Hommage à Michel Laclotte: etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Electa-Reunion des musees nationaux, Milano-Paris 1994, pp. 565-572.

1995

Cox-Rearick 1995
J. Cox-Rearick, *The Collection of Francis I. Royal Treasures*, Fonds Mercator Paribas, Antwerpen 1995.

Eitel Porter 1995

R. Eitel Porter, *Cesare Nebbia at the Vatican: the “Sale dei Foconi”*, in “Apollo”, 142, novembre 1995, pp. 19-24.

Miraglia 1995

M. Miraglia (a cura di), *I disegni della Calcografia, 1785-1910*, 2 voll., Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995.

1996

Universi Dominici gregis 1996
san Giovanni Paolo II, Costituzione Apostolica *Universi Dominici gregis*, 22 febbraio 1996 <https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/apost_constitutions/documents/hf_jp-ii_apc_22021996_universi-dominici-gregis.html> (consultazione dicembre 2022).

1997

Bugnini 1997
A. Bugnini, *La riforma liturgica (1948-1975). Nuova edizione riveduta e arricchita di note e di supplementi per una lettura analitica*, CLV, Roma 1997.

Fagiolo 1997

M. Fagiolo (a cura di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, 2 voll., Allemandi, Torino 1997.

Lewis 1197

G. Lewis, *Riti*, in *Enciclopedia delle Scienze sociali*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, vol. 7.

Paravicini Bagliani 1997

A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del Papa*, Einaudi, Torino 1997.

Rice 1997

L. Rice, *The Altars and the altarpieces of New St. Peter: outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge University Press - American Academy in Rome, Cambridge - New York 1997.

Visceglia 1997

M.A. Visceglia, *Il cerimoniale come linguaggio politico*, in Ea-

dem, C. Brice, (a cura di), *Cérémonial et rituel à Rome (XVI^e-XIX^e siècle)* (“Collection de l’École française de Rome”, 231), École française de Rome, Roma 1997, pp. 117-176.

1998

Del Re 1998
N. Del Re, *La curia romana: lineamenti storico-giuridici. Quarta edizione aggiornata e accresciuta*, LEV, Città del Vaticano 1998.

Fossi 1998

G. Fossi, *“The shadow of a shadow”. Henry James e il Cenacolo di Leonardo*, in F. Frosini (a cura di), *‘Tutte le opere non son per istancarmi’. Raccolta di scritti per i settant’anni di Carlo Pedretti*, Edizioni Associate-Editrice Internazionale, Roma 1998, pp. 135-144.

Grossi 1998

V. Grossi, *Sant’Ambrogio e Sant’Agostino. Per una rilettura dei loro rapporti*, in *Nec timeo mori*, a cura di L.F. Pizzolato, M. Ricci, atti del convegno internazionale di studi ambrosiani (Milano, 4-11 aprile 1997), Università Cattolica di Milano, Milano 1998, pp. 405-472.

Marani 1998

P.C. Marani, *Il Cenacolo di Leonardo e i suoi restauri nella Milano fra XV e XX secolo fra arte e fede, propaganda politica e magnificenza civile*, in *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, vol. VII, Villa i Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florence 1998, pp. 191-229.

Orsini 1998

L. Orsini, *Sacrarium Apostolicum. Sacra Suppellettile ed Insegne Pontificali della Sagrestia Papale*, Artema, Torino 1998.

Rivière 1998

C. Rivière, *I riti profani*, Armando, Roma 1998.

1999

Brambilla Barcion, Marani 1999
P. Brambilla Barcion, P.C. Marani, *Leonardo. L’Ultima Cena*, Electa, Milano 1999.

Delmarcel 1999

G. Delmarcel, *La Tapisserie Flamande*, Imprimerie nationale Éditions, Paris 1999.

Gouzi 1999

C. Gouzi, *Jean Restout 1692-1768. Peintre d’histoire à Paris*, Arthena, Paris 1999.

Primerano 1999

D. Primerano, *La chiesa di Santa Maria Assunta a Villa Lagarina e il ‘tesoro’ dei Lodron*, in *Sulle tracce dei Lodron. Gli eventi, gli uomini, i segni*, catalogo della mostra, Centro studi Judicaria-Provincia autonoma di Trento, Tione di Trento, Trento 1999, pp. 287-298.

Tanucci 1999

B. Tanucci, *Epistolario*, t. XI (1762-1763), a cura di S. Lollini, Poligrafico dello Stato, Roma 1999.

2000

Cattoi 2000
D. Cattoi, *Propositi commemorativi; glorificazione dinastica,*

propaganda politico-religiosa: Carlo Ferdinando Lodron e il ritratto, in “Civis”, 24, 70, 2000, pp. 47-65.

Cont 2000

A. Cont, *L’altare dell’Assunta nella pieve di Villa Lagarina (1696-1700)*, in “Atti della Accademia roveretana degli Agiati”, s. VII, vol. 10, n. 250, a.a. 2000, pp. 215-267.

Cosandey 2000

F. Cosandey, *La reine de France. Symbole et pouvoir, XV^e-XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris 2000.

Ordo exsequiarum Romani Pontificis 2000

Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (a cura di), *Ordo exsequiarum Romani Pontificis*, LEV, Città del Vaticano 2000.

Orsini 2000

L. Orsini, *La Sacrestia Papale. Suppellettili e paramenti liturgici*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2000.

Vauchez, Giardina 2000

A. Vauchez, A. Giardina, *Il mito di Roma. Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari 2000.

2001

Caravaggio e i Giustiniani 2001
Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento, a cura di S. Danesi, catalogo della mostra (Roma, 26 gennaio - 15 maggio 2001; Berlino 15 giugno - 9 settembre 2001), Squarzina, Milano 2001.

Fagnart 2001

L. Fagnart, *L’arazzo con le insegne di Francesco I d’Angoulême e di Luisa di Savoia, conservato nella Pinacoteca dei Musei Vaticani*, in *Il Genio e le Passioni* 2001, pp. 165-171.

Il Genio e le Passioni 2001

Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro, a cura di P.C. Marani, catalogo della mostra (Milano, 21 marzo - 17 giugno 2001), Skira, Milano-Ginevra 2001.

Pupillo 2001

M. Pupillo, *La SS. Trinità dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio*, Edizioni dell’associazione culturale Shakespeare and Company, Roma 2001.

Steinberg 2001

L. Steinberg, *Leonardo’s Incessant Last Supper*, Zone Books, New York 2001.

Toubert 2001

H. Toubert, *Un’arte orientata: riforma gregoriana e iconografia*, Jaka Book, Milano 2001.

2002

La almoneda del siglo 2002
La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655, a cura di J. Brown, J.H. Elliott, catalogo della mostra (Madrid, 13 marzo - 2 giugno 2002), Museo Nacional del Prado, Madrid 2002.

Boutry 2002

P. Boutry, *Souverain et pontife, Recherches prosopographiques sur la Curie Romaine à l’âge de la Restauration (1814-*

1846) ("Collection de l'École française de Rome", 300), École française de Rome, Roma 2002.

Chastel 2002
A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2002.

Giovannoni 2002
P.D. Giovannoni, *Gli orientamenti culturali e politici di Antonio Martini tra il 1750 e il 1769 nelle lettere di Antonio Nicolini*, in *Antonio Baldovinetti e riformismo religioso toscano del Settecento*, a cura di D. Menozzi, atti del seminario (Marti, 30 settembre 2000) ("Uomini e dottrine", 36,) Ediz. Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 50-53.

Tapestry in the Renaissance 2002
Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence, a cura di T.P. Campbell, catalogo della mostra (New York, 12 marzo - 19 giugno 2002), The Metropolitan Museum of Art - Yale University Press, New York - New Haven - London 2002.

Visceglia 2002
M.A. Visceglia, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna* ("La corte dei papi", 8), Viella, Roma 2002.

2003

Andreotti 2003
G. Andreotti, *La fuga di Pio IX e l'ospitalità dei Borbone*, Benincasa, Napoli 2003.

Cattoi 2003
D. Cattoi, *La serie di dipinti donata alla chiesa di S. Maria Assunta da Carlo Ferdinando Lodron (1663-1730)*, in E. Chini, D. Primerano (a cura di), *I Lodron a Villa Lagarina*, Nicolodi, Rovereto 2003, pp. 82-83.

Christern-Briesenick 2003
B. Christern-Briesenick (a cura di), *Repertorium, Frankreich algerien, tunesien*, III, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, Darmstadt 2003.

Gigliozzi 2003
M.T. Gigliozzi, *I palazzi del papa. Architettura e ideologia: il Duecento*, Viella, Roma 2003.

Kuntz 2003
M.A. Kuntz, *Designed for the ceremony: the Cappella Paolina at the Vatican Palace*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 62, 2003, pp. 228-255.

Kunzler 2003
M. Kunzler, *La liturgia della Chiesa*, vol. 10, Jaca Book, Milano 2003.

Pio IX a Gaeta 2003
Pio IX a Gaeta (25 novembre 1848 - 4 settembre 1849), a cura di L. Cardi, atti del convegno di studi per i 150 anni dell'avvenimento e dell'elevazione della Diocesi di Gaeta ad Arcidiocesi, Caramanica, Marina di Minturno 2003.

2004

Aschengreen Piacenti 2004
K. Aschengreen Piacenti, *"In pubblico": cerimonie alla corte di Pietro Leopoldo*, in *Arte, collezionismo, conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Giunti, Firenze 2004.

Bölling 2004
J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* ("Tradition – Reform – Innovation: Studien zur Modernität des Mittelalters Herausgegeben von Nikolaus Staubach", 12), Peter Lang, Münster 2004.

Coggi 2004
R. Coggi, *Ripensando Lutero*, Edizioni Studio domenicano, Bologna 2004.

Duindam 2004
J. Duindam, *Vienna e Versailles, 1550-1780: le corti di due grandi dinastie rivali*, Donzelli, Roma 2004.

Gotor 2004
M. Gotor, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Primerano 2004
D. Primerano (a cura di), *Dalla chiesa al museo. Arredi liturgici della pieve di Santa Maria Assunta nella Sezione di Villa Lagarina del Museo diocesano tridentino*, Museo diocesano tridentino, Trento 2004.

2005

Fagnart 2005
L. Fagnart, *Contributions à la fortune de la Cène de Léonard de Vinci en France: la copie de Saint Germain l'Auxerrois à Paris et la copie de Saint-Martin à Saint Martin des Monts*, in "Raccolta Vinciana", XXXI, 2005, pp. 313-330.

Ordo Rituum Conclavis 2005
Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (a cura di), *Ordo Rituum Conclavis*, LEV, Città del Vaticano 2005.

Ordo Rituum pro Ministerii Petrini 2005
Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (a cura di), *Ordo Rituum pro Ministerii Petrini initio Romae Episcopi*, LEV, Città del Vaticano 2005.

Paiano 2005
M. Paiano, *Preghiera, culto, devozione*, in G. Alberigo, G. Ruggieri, R. Rusconi (a cura di), *Il Cristianesimo. Grande Atlante*, vol. 2, Utet, Torino 2005, pp. 738-773.

Romano 2005
G. Romano, *Il restauro del Cenacolo di Leonardo: una nuova lettura*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, a cura di C. Piva e I. Sgarbozza, atti del seminario internazionale di studi (Roma, 20-21 febbraio 2004), Associazione Giovanni Secco Suardo - De Luca Editori d'Arte, Bergamo-Roma 2005, pp. 53-64.

Ronchi 2005
S. Ronchi, *Zwingli e Calvino nel contesto elvetico*, Edizioni Studio domenicano, Bologna 2005.

Zuccari 2005
A. Zuccari, *Ideazione ed esecuzione nei cicli pittorici di Gregorio XIII e Sisto V*, in "Bollettino d'Arte", n. 132, 2005, pp. 1-22.

2006

Cozzo 2006
P. Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religio-*

ne, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII), il Mulino, Bologna 2006.

Habemus Papam 2006
Habemus Papam. Le elezioni pontificie da san Pietro a Benedetto XVI, a cura di F. Buranelli, catalogo della mostra (Roma, 7 dicembre 2006 - 9 aprile 2007), De Luca, Roma 2006.

Inizio del Ministero di Benedetto XVI 2006
Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (a cura di), *Inizio del Ministero Petrino del Vescovo di Roma Benedetto XVI*, LEV, Città del Vaticano 2006.

La Porta 2006
V. La Porta, *Il gesto nell'arte*, Logart Press, Roma 2006.

Marani 2006
P.C. Marani, *La fortuna e il mito del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, in *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, a cura di P.C. Marani, F. Viatte e V. Forcione, atti del convegno internazionale (Parigi, 16-17 maggio 2003), Ente Raccolta Vinciana - Giunti Editore, Milano-Firenze 2006, pp. 179-202.

Marini 2006
P. Marini, *I Magistri Cæremoniarum custodi e promotori della Liturgia romana*, in M. Sodi, (a cura di), *Il Pontificalis Liber di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo (1585)* ("Monumenta Studia Instrumenta Liturgica", n. 43), LEV, Città del Vaticano 2006, pp. V-XV.

Morabito 2006
M.T. Morabito, *El teatro histórico de Diego Jiménez de Enciso: La mayor hazaña de Carlos V*, in *Edad de oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, a cura di A. Close (Cambridge, 18-22 luglio 2005), AISO, Madrid 2006, pp. 461-467.

Pinacoteca Capitolina 2006
S. Guarino, P. Masini (a cura di), *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, Electa, Milano 2006.

Roth 2006
A. Roth, *Il Cerimoniale di Agostino Patrizi Piccolomini*, in *Habemus Papam* 2006

Tibaldeschi 2006
G. Tibaldeschi, *Il pittore Francesco Gagna*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e Vercelli. L'Ottocento*, Eventi & Progetti, Biella 2006.

Zachman 2006
R.C. Zachman, *John Calvin as teacher, pastor and theologian. The shape of his Writings and Thought*, Baker Academic, Grand Rapids 2006.

2007

Modesti 2007
A. Modesti, *La medaglia pontificia della 'Lavanda dei piedi'*, in "Rivista Italiana di Numismatica e Scienze affini", CVIII, 2007, pp. 467-480.

Sodi 2007
M. Sodi, *Il contributo di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo alla compilazione del Pontificale Romanum*, in *Enea Silvio Piccolomini. Pius Secundus Poeta Laureatus Pon-*

tifex Maximus, a cura di M. Sodi, A. Antoniutti, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 29 settembre - 1º ottobre 2005), LEV, Città del Vaticano 2007, pp. 373-397.

Tapestry in the Baroque 2007
Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor, a cura di T.P. Campbell, catalogo della mostra (New York, 2007-2008; Madrid, 2008), The Metropolitan Museum of Art - New York, Yale University Press, New York-Londra 2007.

Wassilowsky, Wolf 2007
G. Wassilowsky, H. Wolf, *Päpstliches zeremoniell in der frühen neuzeit. Das Diarium des Zeremonienmeisters Paolo Alaleone de Branca während des Pontifikats Gregors XI (1621-1623)*, Rhema, Münster 2007.

2008

Alteri 2008
G. Alteri, *Una Lavanda contesa tra due incisori*, in "Cronaca Numismatica", n. 203, dicembre 2008.

Gentile 2008
L.C. Gentile, *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secc.)*, Zamorani, Torino 2008.

Morabito 2008
D. Jiménez de Enciso, *La mayor hazaña de Carlos Quinto*, ed. a cura di M.T. Morabito, Laruffa, Reggio Calabria 2008.

Spinosa 2008
N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Arte'm, Napoli 2008.

2009

Fagnart 2009
L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France, collections et collectionneurs (XV^e-XVII^e siècles)*, L' Erma di Bretschneider, Roma 2009.

Gentile 2009
P. Gentile, *Le pratiche devozionali alla corte di Carlo Alberto di Savoia*, in "Studi piemontesi", XXXVIII, 2009, vol. 1, pp. 173-182. "Studi piemontesi", XXXVIII, 2009, vol. 1, pp. 173-182.

Kuntz 2009
M.A. Kuntz, *Mimesis, ceremony, praxis: the Cappella Paolina as the Holy Sepulcher*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 54, 2009 (2010), pp. 61-82.

Sforza Galitzia 2009
S. Sforza Galitzia, *Il Cenacolo di Leonardo in Vaticano. Storia di un arazzo in seta e oro*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2009.

2010

Agostino 2010
Agostino d'Ippona, *In Iohannis evangelium tractatus. Commento al Vangelo di Giovanni*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2010.

Gori 2010
N. Gori, *A colloquio con padre Gioele Schiavella: Il carisma di Agostino in Vaticano*, in "L'Osservatore Romano", 28 agosto 2010.

Maral 2010
A. Maral, *La chapelle royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique*, Mardaga, Wavre 2010.

Marani 2010.
P.C. Marani, *9 febbraio 1498. Il “Cenacolo” svelato*, in *I giorni di Milano. Dieci grandi storici raccontano i giorni e gli uomini che hanno cambiato la storia di Milano e del mondo*, Laterza, Bari 2010, pp. 69-96.

Rangoni Gàl 2010
F. Rangoni Gàl, *Apparati festivi a Roma nel XVII secolo. Le Quarantore*, in “Roma moderna e contemporanea”, XVIII, 2010, 1-2, pp. 275-308.

Rodolfo 2010
A. Rodolfo, “*Aula consistori secreti, anticammera consistorij seu aula paramentorum*”: *le sale dei Paramenti nel Palazzo Apostolico Vaticano*, in “Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie”, 27, 2010, pp. 211-240.

Tesoro della Sindone 2010
Il Tesoro della Sindone. Mirabilia del sacro e incisioni sindoniche di Umberto II di Savoia, a cura di d. Biancolini, M. Macera, R. Medico, catalogo della mostra (Torino, 17 aprile - 23 maggio 2010), Daniela Piazza, Torino 2010.

2011
Amato 2011
P. Amato, *Charles Louis de Frédy de Coubertin. Il Corteo Pontificio di Pio IX*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2011.

Cataldi Gallo 2011
M. Cataldi Gallo, *Le vesti dei papi: i parati della Sagrestia Pontificia. Seicento e Settecento*, De Ferrari, Genova 2011.

Cottino 2011
A. Cottino, *Il Cenacolo di Leonardo*, in S. Ferrari, A. Cottino, *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2011, pp. 121-152.

Gaugain 2011
L. Gaugain, *Le chateau et le ville d'Amboise à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance (1421-1525): architecture et société*, tesi di dottorato, Tours, École doctorale Sciences de l'homme et de la société, Université François-Rabelais, 2011.

Marani 2011
P.C. Marani, *Leonardo. Il Cenacolo svelato*, Skira, Milano-Ginevra 2011.

Palazzo Altemps 2011
D. Candilio *et alii* (a cura di), *Palazzo Altemps. Le collezioni*, Electa, Milano 2011.

Quattrini 2011
C. Quattrini, *Giampietrino e l'eredità di Francesco Galli, orafo*, in “Artes”, 15, 2011, pp. 63-75.

2012
C.N.O.R.P. 2012
Corpus numismatum omnium romanorum pontificum, Roma 2002-2022.

Di Marco 2012
M.P. Di Marco, *Le sale dei Foconi in Vaticano*, in C. Cieri Via, I. Rowland, M. Ruffini (a cura di), *Unità e frammenti di modernità*, Serra, Pisa 2012, pp. 37-55.

2013
Barclay 2013
A. Barclay, *William’s Court as King*, in E. Mijers, D. Onnekink (a cura di), *Redefining William III. The Impact of the King-Stadtholder in Interntional Context*, Ashgate, Aldershot 2013, pp. 241-263.

Il Cammino di Pietro 2013
Il Cammino di Pietro, a cura di S. Castri, catalogo della mostra (Roma, 7 febbraio - 1° maggio 2013), Skira, Milano 2013.

Cataldi Gallo 2013
M. Cataldi Gallo, *Vestire il Pontefice: dall'Antico Testamento a Papa Francesco*, Sagep, Genova 2013.

Cozzo 2013
P. Cozzo, *Il clero alla tavola del principe: figure ecclesiastiche e dimensione religiosa nella convivialità di corte in età moderna*, in A. Merlotti (a cura di), *Le tavole di corte tra Cinquecento e Settecento*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 151-165.

Fracassi 2013
F. Fracassi, *Non tantum pedes sed et manus et caput. Viaggio intorno all'iconografia della Lavanda dei piedi*, in *Il Cammino di Pietro* 2013, pp. 76-87.

Franits 2013
W. Franits, *The Paintings of Dirck van Baburen ca. 1592/93-1624. Catalogue Raisonné*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013.

Gallo 2013
M. Gallo, *Piedi nudi sulla pietra. Giovanni Baglione e l'iconografia penitenziale di Pietro*, Gangemi, Roma 2013.

Gentile 2013
P. Gentile, *Alla corte di re Carlo Alberto. Personaggi, cariche e vita a palazzo nel Piemonte risorgimentale*, Fondazione Filippo Burzio, Torino 2013.

Marani 2013
P.C. Marani, *Leonardo nella storia dell'arte, della critica artistica e nel restauro, intorno al 1952*, in *Leonardo 1952 e la cultura dell'Europa nel dopoguerra*, a cura di R. Nanni e M. Torrini, atti del convegno internazionale (Firenze, 29-31 ottobre 2009) (“Biblioteca Leonardiana. Studi E Documenti”, 4), Olschki, Firenze 2013, pp. 241-255.

Marini 2013
G. Marini, *Liturgia: Gloria di Dio, santificazione dell'uomo*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2013.

Regan 2013
P. Regan, *Dall'Avvento alla Pentecoste. La riforma liturgica nel Messale di Paolo VI*, EDB, Bologna 2013.

Sodi 2013
M. Sodi, *La riforma liturgica tridentina (1568-1962): conoscenza ed ermeneutica, tra istanze e problematiche*, in “Saeculum Christianum: pismo historyczno-społeczne”, 20, 2013, p. 87.

Venti capolavori 2013
Venti capolavori per raccontare la carità, a cura di R. Giorgi, catalogo della mostra (Milano, 17 marzo - 16 giugno 2013), Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2013.

2014
Fagnart 2014
L. Fagnart, *Les copies de la Cène de Léonard de Vinci*, in P. Monier, C. Nativel (a cura di), *Copier et contrefaire à la Renaissance*, Honoré Champion, Paris 2014, pp. 433-450.

Rodolfo 2014
A. Rodolfo, *Tessuti e corami nella Floreria dei Palazzi Apostolici Vaticani. Fonti e documenti*, in A. Rodolfo, C. Volpi (a cura di), *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2014, pp. 33-64.

2015
Brambilla Barcilon 2015
P. Brambilla Barcilon, *La mia vita con Leonardo*, Electa, Milano 2015.

Merlotti 2015
A. Merlotti, *Il “sacro” alla corte sabauda di Vittorio Emanuele II da Torino a Roma (1849-1878)*, in J.F. Chauvard, A. Merlotti, M.A. Visceglia (a cura di), *Casa Savoia e Curia romana dal Cinquecento al Risorgimento*, Ecole française de Rome, Roma 2015, pp. 155-174.

Nicolotti 2015
A Nicolotti, *L'evoluzione della liturgia*, in A. Prinziavalli (a cura di), *Storia del Cristianesimo*, vol. 1, *L'età antica (secoli I-VII)*, Carocci, Roma 2015, pp. 387-409.

Pierguidi 2015
S. Pierguidi, *Il programma iconografico del coro della Certosa di San Martino: dal Cavalier d'Arpino a Massimo Stanzione*, in “Napoli Nobilissima”, I, 2015, pp. 18-25.

Une reine sans couronne 2015
Une reine sans couronne? Louise de Savoie, mère de Francois I^{er}, a cura di T. Crépin-Leblond, M. Barbier, catalogo della mostra (Ecouen, 14 ottobre 2015 - 1° febbraio 2016), Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris 2015.

2016
Decreto In missa Coena Domini 2016
Congregazione per il culto divino e la disciplina dei sacramenti, *Decreto In missa Coena Domini*, 6 gennaio 2016 (a firma del Prefetto card. Robert Sarah), ed. online <https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20160106_decreto-lavanda-piedi_it.html> (consultazione gennaio 2023).

Duindam 2016
J. Duindam, *Dynasties. A Global History of Power 1300-1800*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

Marani 2016a
P.C. Marani, “*Bella quanto l'originale istesso*”: *La copia del Cenacolo nella Royal Academy di Londra. Vicende, fortuna, attribuzione*, LoGsimia Editore, Vicchio 2016.

Marani 2016b
P.C. Marani, *Il Cenacolo*, Skira, Milano 2016 (3a ed.).

Roche 2016
A. Roche, *Commento al decreto in Missa Coena Domini*, ed. online <https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/

documents/rc_con_ccdds_doc_20160106_commento-decreto-lavanda-piedi_it.html> (consultazione febbraio 2023).

Zuccari 2016
A. Zuccari, *Paolo III, Michelangelo e gli interventi gregoriani nella Cappella Paolina*, in *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, a cura di A. Palucci, S. Danesi Squarzina, atti della giornata di studi (Roma, 26 maggio 2016), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2016, pp. 37-86.

2017
Agosti, Stoppa 2017
G. Agosti, J. Stoppa, *La Ca’ Granda da Ospedale a Università. Atlante storico-artistico*, Officina Libraria, Milano 2017.

Barone 2017
J. Barone, Review of P.C. Marani “*Bella quanto l'originale istesso*”, in “The Burlington Magazine”, CLIX, n. 1366, January 2017, pp.44-45.

Leone 2017
M. Leone, *Pompeo Sarnelli*, in *DBI*, vol. 90, Roma 2017.

Marani 2017
P.C. Marani, *Archeologia e fortuna del Cenacolo di Leonardo*, in *Archeologia del Cenacolo. Ricostruzioni e fortuna dell'icona leonardesca: disegni, incisioni, fotografie*, a cura di P.C. Marani e G. Mori, catalogo della mostra (Milano, 1° aprile - 25 giugno 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017.

Prosperi 2017
A. Prosperi, *Lutero: gli anni della fede e della libertà*, Mondadori, Milano, 2017.

Raphael 2017
Raphael, a cura di A. Gnann, catalogo della mostra (Vienna, 29 settembre 2017 - 7 gennaio 2018), Albertina-Hirmer, Wien-München 2017.

2018
Aurigemma 2018
M.G. Aurigemma, *Dietro le Logge Vaticane. Le “Storie di san Pietro” vasariane per Pio V e Gregorio XIII*, in “Storia dell'arte”, nuova serie, 1, gennaio-giugno 2018, pp. 31-68.

Continisio 2018
C. Continisio, *Frammenti per biografia politica di Valeriano Castiglione, con l'inedito Discorso sopra le maldicenze*, in “Il pensiero politico”, LI, 2018, pp. 69-92.

Marani 2018
P.C. Marani, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Electa, Milano 2018.

Vaticano 2018
Vaticano: de San Pedro a Francisco. Dos mil años de arte e historia, catalogo della mostra (Città del Messico, 20 giugno - 28 ottobre 2018), Mandato Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México 2018.

2019
Aurigemma 2019
M.G. Aurigemma, *Dietro le Logge Vaticane. Le “Storie di san Pietro” vasariane per Pio V e Gregorio XIII*, in “Storia dell'arte”, 1, 2019, pp. 31-68.

Il Cenacolo di Leonardo 2019

Il Cenacolo di Leonardo per il re Francesco I. Un capolavoro in oro e seta, a cura di P.C. Marani, catalogo della mostra (Milano, 8 ottobre - 17 novembre 2019), Skira, Milano 2019.

La Cène de Léonard 2019

La Cène de Léonard de Vinci. Un chef d'oeuvre d'or et de soie pour François I^{er}, a cura di P.C. Marani, catalogo della mostra (Amboise, 7 giugno - 8 settembre 2019), Skira, Paris 2019.

Fagnart 2019

L. Fagnart, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2019.

Formica 2019

M. Formica, *Roma, Romae: una capitale in età moderna*, Laterza, Roma-Bari 2019.

L'immagine della basilica 2019

L'immagine della basilica sulle riviste del XIX e XX secolo, la lavanda dei piedi, in "La Basilica di S. Pietro", XXXI, n. 4, aprile 2019, pp. 1-2.

Jones, Wisch, Ditchfield 2019

P.M. Jones, B. Wisch, D. Ditchfield (a cura di), *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*, Brill, Leiden-Boston 2019.

Leonardo in Britain 2019

Leonardo in Britain. Collections and Historical Reception, a cura di J. Barone, S. Avery-Quash, atti del convegno internazionale (Londra, 25-27, maggio 2016), Olschki, Firenze 2019.

Marani 2019

P.C. Marani, *Update on and Insights into the Royal Academy Copy of the Last Supper and its Reception in England in the First Half of the Nineteenth Century*, in *Leonardo in Britain* 2019, pp. 87-110.

Moore Valeri 2019

A. Moore Valeri, *Ceramica in uso a Firenze fra Settecento e Ottocento*, All'insegna del giglio, Sesto Fiorentino 2019.

Pattenden 2019

M. Pattenden, *The Roman Curia*, in Jones, Wisch, Ditchfield 2019, pp. 44-59.

Rehberg 2019

A. Rehberg, *Lutero e le vie della salvezza nella prassi devozionale a Roma intorno al 1500*, in M. Matheus, A. Nasselrath, M. Wallraff (a cura di), *Martin Lutero a Roma*, Viella, Roma 2019, pp. 311-347.

Rodolfo 2019a

A. Rodolfo, *Trame de soie, d'argent et d'or. L'énigme de la tapisserie de la Cène*, in *La Cène de Léonard* 2019, pp. 102-119.

Rodolfo 2019b

A. Rodolfo, *Sulle tracce di Leonardo da Vinci in Francia. Trame di seta, argento e oro, l'enigma dell'arazzo dell'"Ultima cena"*, in *Il Cenacolo di Leonardo* 2019, pp. 57-73.

Sammer 2019

J. Sammer, *Le voyage de Rome à Amboise de Léonard de Vin-*

ci et son étude de Romorantin, in *La Cène de Léonard* 2019, pp. 72-87.

Schraven 2019

M. Schraven, *Roma Theatrum Mundi: Festivals and Processions in the Ritual City*, in Jones, Wisch, Ditchfield 2019, pp. 247-265.

2020

Costa Toipa 2020

H. Costa Toipa, *Rainha Santa Isabel: Fontes para o seu estudo*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra 2020.

De Strobel 2020

A.M. De Strobel (a cura di), *Leone X e Raffaello in Sistina. Gli Arazzi degli Atti degli Apostoli*, 2 voll., Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2020.

Raffaello 2020

Raffaello 1520-1483, a cura di M. Faietti, M. Lafranconi, catalogo della mostra (Roma, 5 marzo - 2 giugno 2020), Skira, Milano 2020.

Villari 2020

E. Villari (a cura di), *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, Carocci, Roma 2020.

2021

Merlotti 2021

A. Merlotti, *Vita quotidiana alla corte dei Savoia (1663-1831)*, Capricorno, Torino 2021.

Rodolfo 2021

A. Rodolfo, *Raffaello e gli arazzi dei papi, l'inizio di una nuova avventura*, in *Sul filo di Raffaello* 2021, pp. 45-61.

Sul filo di Raffaello 2021

Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna dell'arte dell'arazzo, a cura di A. Cerboni Baiardi, N. Forti Grazzini, catalogo della mostra (Urbino, 21 maggio - 12 settembre 2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021.

2022

Caravale 2022

G. Caravale, *Libri pericolosi. Censura e cultura italiana in età moderna*, Laterza, Roma-Bari 2022.

Ceresa 2022

M. Ceresa, *Grassi Paride*, in DBI, vol. 58, Roma 2002, ed. online <https://www.treccani.it/enciclopedia/paride-grassi_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultazione dicembre 2022).

Gagliarducci, Sanchirico 2022

A. Gagliarducci, S. Sanchirico, *Linguaggi pontifici. Storia, significati, protocollo della più antica istituzione del mondo*, Romani, Savona 2022.

Hortal Muñoz 2022

J.E. Hortal Muñoz et alii, *La configuración de la imagen de la Monarquía católica. El ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro*, Iberoamericana Vervuert, Madrid 2022.

In missa in cena Domini 2022

Congregazione per il Culto divino e la disciplina dei sacramenti. Commento al decreto In missa in cena Domini. *Vi ho dato*

l'esempio <https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20160106_commento-decreto-s-lavanda-piedi_it.html> (consultazione dicembre 2022).

Lorizzo 2022

L. Lorizzo, *Naturalia. Il mondo animale figurato ed esposto con un excursus nella camera delle meraviglie di Filippo napoletano*, in M.C. Cola (a cura di), *Mostrare il sapere* ("Dentro il Palazzo", 3), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2022, pp. 169-171.

Marani 2022

P.C. Marani, *Leonardo e Francesco I, fonti ed ipotesi sulla committenza reale*, in *Omaggio a Leonardo per cinque secoli di storia: 1519-2019*, a cura di R. Barsanti e M. Taddei, atti del ciclo di conferenze (Vinci, 26 gennaio - 23 novembre 2020), Olschki, Firenze 2022, pp. 45-61.

Nicolotti 2022

A. Nicolotti, *Ritualità e cerimonie nella storia. Una prospettiva feconda*, in "Studi e materiali di Storia delle Religioni", 1, 2022, pp. 9-22.

Ravelli 2022

D.G. Ravelli, *La Domus Ecclesiae: I luoghi della celebrazione*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2022.

Royal Maundy 2022

<<https://www.princeofwales.gov.uk/royal-maundy-2022>> (consultazione novembre 2022).

Sammer 2022

J. Sammer, *Leonardo da Vinci. The Untold Story of His Final Ywars*, Amazon KDP, Praha 2022.

Sciacca 2022

G. Sciacca, *Epikedion della Reverenda Camera Apostolica. Brevi cenni storico-canonistici*, in *Archivio giuridico "Filippo Serafini"*, vol. 1, fasc. 2, 2022, pp. 431-481, ed. online <https://www.archiviogiuridiconline.it/wp-content/uploads/2022/12/AGonline2_2022.pdf> (consultazione marzo 2023).

Ufficio celebrazioni liturgiche 2022

<https://www.vatican.va/news_services/liturgy/documents/ns_liturgy_20090924_profile_it.html> (consultazione dicembre 2022).

2023

Rodolfo 2023

A. Rodolfo, *La Floreria Apostolica Vaticana una guardaroba di palazzo*, in M. Barbier et alii (a cura di), *Arts en Courts. Les Garde-Meubles en Europe (XVI^e-XXI^e siècle)*, Mare&Martin, Paris 2023, pp. 110-121.

In corso di stampa

Rodolfo cds

A. Rodolfo, *Tappezzerie "fatte per servire alla cappella papale di Sua Santità". Una nuova ipotesi sulla Scuola Nuova in Raffaello in Vaticano*, a cura di B. Jatta, V. Cimino, atti del convegno (Città del Vaticano, 27-29 settembre 2021), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano in corso di stampa.

In copertina:

Praslon Chromolith (V. Marchi inv.), *Lavement des pieds des apôtres*, litografia, particolare, in H. Fisquet, *Histoire liturgique*, Abel Pilon, Paris 1871, tav. III (cat. 11a) Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", vol. BB 188
© Comune di Milano, tutti i diritti riservati /
Foto: Luca Postini, Milano



Silvana Editoriale

Direttore generale
Michele Pizzi

Direttore editoriale
Sergio Di Stefano

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento redazionale
Natalia Grilli

Progetto grafico
Annamaria Ardizzi

Redazione
Attilia Mazzola

Impaginazione
Denise Castelnovo

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Giulia Mercanti

Ufficio iconografico
Silvia Sala, Barbara Miccolupi

Ufficio stampa
Alessandra Olivari, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2023 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

ISBN: 9788836654369

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Tipo Stampa, Moncalieri (Torino)
Finito di stampare
nel mese di marzo 2023

Referenze fotografiche

pp. 8, 95: Su concessione del Ministero della Cultura - Direzione Regionale Musei Lombardia
pp. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 29, 36, 79, 179: Milano, Castello Sforzesco - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", © Comune di Milano, tutti i diritti riservati / Foto: Luca Postini, Milano
pp. 26, 28, 35, 38, 40, 44, 74, 75, 82, 83, 84, 85, 158, 159, 175, 177: © Governatorato dello Stato della Città del Vaticano - Direzione dei Musei Vaticani, tutti i diritti riservati
p. 30: Roma, Istituto Centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura
p. 33: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid / Foto: Joaquín Cortés
p. 37: Nationalmuseum, Stockholm / Foto: Cecilia Heisser
pp. 39, 141, 165, 167: © Trento, Museo Diocesano Tridentino
p. 43 © Bayerisches Nationalmuseum München / Foto: Bastian Krack, Bayerisches Nationalmuseum München
pp. 45, 161, 163: © Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica / Foto: Giuseppe Schiavinotto, Roma
p. 49: © Erich Lessing / K&k Archive / Mondadori Portfolio
p. 51: The Metropolitan Museum of Art / Scala, Firenze
pp. 52, 115: © Photographic Archive Museo Nacional del Prado, Madrid
p. 58: Su concessione del Ministero della Cultura / © Archivio di Stato di Firenze
p. 59: Su concessione del Ministero della Cultura / © Biblioteca Nazionale di Napoli
p. 62: © Su concessione del Ministero della Cultura / © Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, divieto di riproduzione
pp. 63, 64, 187, 188, 189: Foto Costantino Sergi, Venaria Reale
p. 69: Su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Torino / Foto: Costantino Sergi, Venaria Reale
p. 71: Realy Easy Star / Alamy / Ipa Agency
pp. 72, 90: © Rmn Grand Palais / Scala, Firenze
p. 77: © The Museum of Fine Arts, Boston
p. 89: © National Library of Sweden, KoB H. Uts. B. 89
p. 97: Photo © The National Gallery Picture Library, London
p. 98: Photo © Royal Academy of Arts, London. Photographer: Prudence Cuming Associates Limited
p. 101: Photo © The Trustees of the British Museum
p. 102: Photo © Tate, London
p. 110: De Agostini / Scala, Firenze
p. 112: Su concessione del Ministero della Cultura / © Gallerie dell'Accademia di Venezia
pp. 113, 114: © The Metropolitan Museum of Art
p. 116: Scala, Firenze
p. 117: CC BY-NC-SA Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin
p. 119: © Opera Metropolitana Siena / Scala, Firenze
p. 120: Sovrintendenza Capitolina - Foto in Comune
p. 169: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico © Sovrintendenza Capitolina - Museo di Roma
pp. 181, 183: © Ufficio delle celebrazioni liturgiche del Sommo Pontefice / Foto: Sandro Brachetti, Luigi Giordano, Roma
p. 185: © MiBACT, Musei Reali - Palazzo Reale / Foto: Paolo Robino, Torino