



SULLE TRACCE DI LEONARDO IN FRANCIA. TRAME DI SETA, ARGENTO E ORO, L'ENIGMA DELL'ARAZZO DELL'*ULTIMA CENA*

di *Alessandra Rodolfo*

Martedì 28 ottobre 1533 papa Clemente VII della nobile casata dei Medici benedice a Marsiglia l'unione nuziale fra i due sposi quattordicenni, Caterina, nipote dello stesso pontefice e Enrico di Valois, secondogenito del *Rex Cristianissimus* Francesco I.

Il matrimonio, preparato da lunghe trattative strettamente collegate alla rivalità tra Asburgo e Valois per il predominio in Italia, nasceva da salde motivazioni politiche.

Per papa Clemente VII il connubio era, infatti, l'occasione 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 lasciato 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 opportunità per rinforzare la sua egemonia sull'Italia e controbilanciare il potere degli Asburgo.

I preparativi e la cerimonia che dovevano suggellare l'accordo furono importanti e fastosi.

Sabato 11 ottobre il Papa, con un ampio seguito e una folla di vescovi, prelati e cardinali arrivò a Marsiglia sulla galera Reale di Francia condotta dal Duca di Albania decorata di sculture dorate su fondo nero e riccamente adornata di tessuti preziosi¹. Gli stendardi della galera erano ricamati con sontuosi gigli di Francia in seta. Lo scortava una nutrita flottiglia. Quattro navi trasportavano lettighe, cavalli, arredi e fornimenti di chiesa da usare per le cerimonie ed i concistori in terra di Francia. Accolto da spari di benvenuto e di festa Clemente sceso dalla nave, si recò nella chiesa di Sant'Agostino a render grazia, quindi nel luogo chiamato Giardino ove trascorrere la notte prima di entrare il giorno dopo in città. Il borghese *Honorat de Valbelle*, attento osservatore e testimone degli eventi, descrive affascinato le cerimonie, il suono delle trombe, dei clarini e degli oboi tanto celestiali da far pensare di essere in un "paradiso terrestre"².

Il 12 ottobre la futura sposa entrò a Marsiglia al seguito del corteo pontificio. La coreografia dell'evento non sarebbe potuta essere più spettacolare. Preceduto da un cavallo bianco che

portava il Santissimo Sacramento, il pontefice incedeva sulla sedia gestatoria seguito da cardinali in abito rosso e mule bianche; a seguire veniva la futura sposa accompagnata da dame e cavalieri di corte e da un folto e variegato seguito cortigiano.

Il giorno dopo con pari magnificenza e spettacolarità entrò il re accompagnato da due figli per recarsi dal pontefice nel palazzo presso la Place Neuve. Il giorno successivo fu la volta della Regina e del Delfino di Francia accolti con pari dignità.

Nei giorni seguenti il papa e il re, che abitavano magioni diverse unite da un ponte in legno, si incontrarono spesso per perfezionare l'accordo matrimoniale.

Il giorno del matrimonio, Caterina, sontuosamente abbigliata di una magnifica veste di broccato di seta con ricami d'oro e d'argento, tempestata di perle e diamanti corredata da una mantella di velours violetta bordata di ermellino, fu accompagnata dal re. Sul capo portava una preziosa corona di duchessa d'oro. Il re la guidò per un braccio, con grande pompa e magnificenza. La regina venne dopo, vestita in modo simile di broccato, con perle, diamanti e tutti i tipi di pietre preziose³.

La festosa e importante occasione fu onorata da uno scambio di doni rari e preziosi. Francesco I, cristianissimo Re di Francia, ricevette in omaggio dal pontefice una scatola di cristallo di rocca e argento dorato che il celebre orafo Valerio Belli aveva decorato con 24 scene della vita di Cristo⁴ e un «corno lungo due braccia di Liocorno legato in una base d'oro con bellissimi lavori per cacciar il veleno dalle vivande»⁵ – in realtà un dente di narvalo, cetaceo tra le creature più iconiche e misteriose dell'Artico - montato su una elegante base lavorata. Il pregiato oggetto - che si credeva permettesse di rilevare la presenza di veleno nel cibo – era stato pagato dal pontefice l'ingente cifra di ventiquattromila ducati all'orafo Tobia da Camerino che si era conquistato l'incarico in gara con il grande Benvenuto Cellini ideando un oggetto «a foggia di un candeliere, dove, a guisa della candela, si imboccava quel bel corno, e del piede di questo ditto candeliere faceva quattro testoline di liocorno con semplicissima invenzione»⁶.

Il sovrano francese donò, invece, al papa un'opera rara e preziosissima, un arazzo in seta, argento e oro raffigurante il *Cenacolo* che Leonardo aveva dipinto nel refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie a Milano anni prima.

La cerimonia dello scambio dei doni tra i due regnanti è immortalata nel bel disegno cinquecentesco di Antoine Caron contenuto nella *Histoire française* corredato dal distico esplicativo: «Dal santo padre al Re un liocorno fu donato. Ed ecco come il Re un arazzo a lui ha

dato»⁷. Nel riquadro centrale Francesco I è colto nell'atto di mostrare al pontefice l'arazzo con la raffigurazione dell'*Ultima Cena* sostenuto da due personaggi mentre nell'ovale sulla sinistra compare un valletto nell'atto di presentare al sovrano, in compagnia del pontefice, il lungo "corno" montato su una base decorata⁸.

Ancora *Honorat de Valbelle*, che assistette alle sfarzose cerimonie in occasione del lieto evento, ricorda come qualche giorno dopo il matrimonio, esattamente il 1 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. Egli stesso scrive di essere andato lì per baciare le reliquie e vedere l'arazzo - probabilmente il panno dell'*Ultima Cena* - che il re aveva voluto mettere in mostra⁹. 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 laiçe, il lui en a coûté douze piéces 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 personnages 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*»¹⁰.

Poco si sa della storia dell'arazzo che compare quasi improvvisamente in occasione del nobile matrimonio, evento a cui è legata la prima notizia certa dell'arazzo in Francia. Nel 1533 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 del connubio nuziale¹¹.

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, di infinita raffinatezza tecnica, tessuta tutta in oro, argento e seta, dalle sterminate misure (5 x 9 m), 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 1533 inviato al Tesoriere affinché paghi Nicolas de Troyes, argentiere del re la considerevole somma di 1.897 "livres 2 sous 6 deniers tournois" per l'acquisto di seta, tele d'oro e argento, seta bianca e gialla, drappo di teletta giallo usato per l'arricchimento dell'arazzo¹². Un conto del mese successivo testimonia l'avvenuto pagamento per il lavoro sull'arazzo al de Troyes e al ricamatore

Robinet verosimilmente per le vesti dei valletti e del re in occasione del matrimonio¹³.

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, tra le più celebri il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie di Leonardo, riprodotto nella sua totalità¹⁴.

I pochi studi approfonditi sull'opera¹⁵ hanno messo l'accento sulla committenza di Luisa di Savoia e del figlio Francesco, come risulta evidente dalla lettura iconografica dell'opera costellata da palesi richiami ai due personaggi negli stemmi, nei monogrammi, nei simboli, datando l'opera prima della morte di Luigi XII e dell'ascesa al trono di Francesco I. Ignoto anche il luogo della sua realizzazione, generalmente riportato alle Fiandre, importante e raffinato centro, come è noto, di produzione di arazzi.

Purtroppo la spinosa questione, in mancanza di evidenze certe, non può essere risolta con certezza; supposizioni collegate all'osservazione dell'opera e a nuovi elementi emersi dall'attuale restauro realizzato presso il Laboratorio di Restauro Arazzi e Tessuti dei Musei Vaticani sotto la direzione di chi scrive, hanno aggiunto nuovi e importanti dati utili per ulteriori approfondimenti.

L'arazzo riproduce, come detto, la famosa *Ultima Cena* realizzata da Leonardo su una parete del Refettorio del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie per volere di Ludovico il Moro, duca di Milano, in un arco di tempo che va dal 1494 al 1498. L'opera ritrae con notevole fedeltà la scena principale con Cristo e gli Apostoli intorno alla mensa mentre modifica completamente l'ambiente in cui avviene l'evento.

La sobria e asciutta struttura in cui si svolge il convito milanese è qui sostituita da una fastosa quanto lussureggiante architettura in stile rinascimentale che digrada in prospettiva grazie all'espedito dei pannelli millefiori posti ai due lati quasi quinte teatrali che accompagnano l'occhio verso le tre grandi arcate poste dietro i commensali aperte su un paesaggio 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. Dietro la balaustra si intravedono alcuni edifici, 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 circondata 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, infatti, alla figura di Luisa, al suo casato (Savoia), a quello del marito Carlo d'Angoulême del ramo Orleans, ed al titolo di Signora d'Épernay e Romorantin¹⁶ così come ancora al nome Luisa¹⁷ e alla sua massima: «*Pennas dedisti, volabo et requiescam*» (Dio mi ha dato delle ali, io volerò e riposerò)¹⁸ 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 la protezione materna 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 1504¹⁹.

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 compare sulla lama della spada di Francesco d'Angoulême²⁰ o alternativamente interpretabili come due F associate alla lettera C di Claudia di Francia, figlia di Luigi XII e moglie di Francesco I²¹.

La C compare, invece, con sicurezza 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 circondata da nodi, emblemi della casata 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 la madre Luisa per divenire madre²².

Sotto la bordura superiore, al centro, campeggia lo stemma dei Re di Francia circondato dal collare dell'Ordine di San Michele, ordine cavalleresco istituito nel castello di Amboise il primo agosto 1469 dal re Luigi XI. L'intera decorazione rimanda, dunque, a Francesco I e alla madre Luisa, entrambi 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 sono degni di menzione il bel frammento di

arazzo del Museum of Fine Arts di Boston²³ con le armi e gli emblemi di Luisa e Francesco, ancora conte di Angoulême, databile tra il 1508 e il 1512, in cui madre e figlio sono intimamente associati così come nell'arazzo leonardesco con cui condivide parte del repertorio decorativo o ancora il pregiato panno riprodotto in un raffinato acquerello settecentesco²⁴ in cui compare lo stemma reale di Francesco I circondato dal collare di San Michele insieme alle salamandre e alle F coronate.

La lettura iconografica dell'opera ha permesso, dunque, fin dall'inizio agli studiosi²⁵ di ricollegare la committenza dell'arazzo alle due nobili personalità ipotizzando una datazione anteriore all'ascesa al trono di Francesco I (1515) basata sulla constatazione che le salamandre non fossero coronate²⁶ ma soprattutto sull'idea che l'arricchimento citato nel documento del 1533 fosse costituito dall'aggiunta dello stemma reale. A seguito di tale osservazione si suppose che l'opera fosse stata realizzata prima del 1515 durante il regno di Luigi XII, fervente ammiratore dell'opera di Leonardo tanto da desiderare, come narrano le fonti, di trovare un modo per portare con sé in Francia l'intero *Cenacolo* da lui ammirato a Milano durante la sua permanenza nel 1499²⁷.

L'ipotesi dell'aggiunta dello stemma poteva, però, trovare conferma solo visionando il retro del panno, operazione resa possibile oggi grazie all'odierno restauro²⁸. La verifica del retro ha mostrato, invece, come lo stemma sia, in realtà, pertinente all'opera che presenta una tessitura unitaria priva di aggiunte.

L'arazzo fu tessuto, dunque, dopo il 1515, anno in cui Francesco ascende al trono. Ulteriore conferma dell'avanzamento cronologico sarebbe, inoltre, la presenza del doppio cordone nel collare dell'Ordine di San Michele intorno allo stemma.

Francesco I, infatti, poco dopo l'ascesa al trono e precisamente in una delle prime riunioni dell'Ordine svoltesi a Blois nel settembre 1516 volle modificare il collare dell'Ordine²⁹, sostituendo le originarie “*aiguillettes*” che collegavano tra loro le conchiglie con un doppio cordone con nodi, evocativo del cordone francescano o della casata materna dei Savoia³⁰ così come appare nell'arazzo.

Rimane 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 e per gli abiti del re e dei valletti in occasione dell'importante cerimonia nunziale.

L'inventario di Floreria (ossia della Guardaroba Pontificia) del 1536 registra 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»³¹.

Io credo che l'arricchimento di cui si parla potrebbe 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 I, oltre che autore di una raccolta di poesie³². I successivi inventari parlano, inoltre, della presenza sul bordo, purtroppo oggi disperso ma presente negli inventari fino al 1825³³, degli stemmi del Pontefice e del Re che furono probabilmente realizzati con le telerie e le stoffe citate dal documento.

Non stupisce che Francesco I dopo aver deciso di donare un'opera così pregiata al pontefice abbia potuto pensare di arricchirla ulteriormente all'atto della presentazione che sappiamo avvenuta con gran pompa.

L'arazzo, dunque, potrebbe 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 1524, termine ultimo 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 effe associate alla lettera C).

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 dipinto del Vinci. Pur nella diversità di *medium*, che inevitabilmente rende più grafico e duro l'insieme rispetto al dipinto murale, 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 è immersa in uno spazio e un tempo completamente mutati: non più Milano ma la Francia, non più la fine del Quattrocento ma anni dopo, intorno agli anni venti del Cinquecento.

Del severo ambiente leonardesco l'arazzo mantiene così solo il ricordo dei pannelli decorati posti sui muri del *Cenacolo* rievocati dai due rigogliosi *millefleur* laterali.

Dietro alla scena si aprono tre sontuose grandi arcate, solo lontanamente memori delle tre aperture squadrate di Leonardo. Sostenute da pilastri decorati su cui si impostano coppie di colonnine “nane” munite di capitelli riccamente scolpiti esse sono sormontate da una architrave ornata da un vivace fregio animato da grifoni e conchiglie nei toni del rosso e del giallo su cui corre una multipla cornice dentellata e a ovoli. Al di sopra la balaustra lascia intravedere edifici che rimandano all'architettura del Rinascimento lombardo e milanese, a Bramante, compagno e amico dello stesso Leonardo ma anche ad un architetto e scultore eclettico come Giovanni Antonio Amedeo insieme al ricordo delle costruzioni francesi della Loira, ai castelli amati e abitati da Francesco e Luisa.

Tra le arcate un paesaggio verdeggianti, punteggiato da un arroccato castello e da edifici i cui tetti a capanna denunciano una cultura nordica, corre, insieme alle acque di un piccolo ruscello, verso l'orizzonte che si conclude con montagne e colline colorate.

La scena sembra, dunque, parlare un linguaggio misto, una commistione di italiano e francese, forse anche fiammingo.

Il nimbo dorato che si intravede appena dietro il capo di Cristo ha un sapore nordico nella tipologia aggraziata e “cortese”.

Le bordure riportano, invece, in terra d'Italia, a Roma, alla 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.

Sui bordi laterali la composizione, divisa dalla salamandra nelle fiamme adagiata all'interno di una sorta di coppa, riprende lo schema tradizionale delle *candelabra* animandolo di strane creature: delfini dal tono minaccioso trasformati in volute, grifi, mezzi busti di donna e di putti alati, satiri incatenati e contrapposti, uccelli, serpentelli, in un rigoglio di elementi decorativi che comprende due coppie di ali intrecciate, onnipresente rimando all'emblema di Luisa. Nelle bordure orizzontali fluttuano ai due lati eleganti figure incurvate di delfini che sembrano iniziare e chiudere una sorta di danza di elementi vegetali, racemi e fiori a cui attingono strani

volatili mentre le due salamandre nel fuoco a ricordo di Francesco I sono affiancate dalle ali spiegate dell'emblema materno.

La diffusione di tali motivi ornamentali mutuati come detto dall'antica Roma fu variegata e pervasiva grazie al rigoglioso mercato di disegni, incisioni e stampe in grado di veicolare ad ampio raggio una nuova cultura. L'incisione ornamentale del Cinquecento, segnata dal *revival* dell'antico, dall'Italia dilaga velocemente in Europa influenzando tutte le arti³⁴. Tra i primi ambasciatori di questo gusto sono gli artisti gravitanti intorno ad Andrea Mantegna: Giovanni Antonio da Brescia, Nicoletto da Modena, Agostino Veneziano che incidono a bulino soggetti decorativi tratti dalla *Domus Aurea* ripresi nelle più fantasiose e bizzarre varianti³⁵.

Tra questi Nicoletto da Modena, primo incisore a utilizzare la decorazione a grottesche come soggetto a sé stante³⁶, è tra i più vicini allo stile delle bordure dell'arazzo come già notato da Laure Fagnart³⁷. Pittore, incisore, disegnatore e autore di modelli per gli *atelier* di artisti, Nicoletto è a Roma nel 1507 quando lascia il suo nome proprio sulle pareti della *Domus Aurea*, lo straordinario palazzo di Nerone sull'Esquilino. I numerosi pannelli ornamentali di sua mano scaturiti dal fascino dell'antico ambiente contribuirono alla diffusione di questo tipo di decorazioni nell'Europa settentrionale, dove furono copiate da numerosi incisori³⁸.

Anche le bordure del panno riecheggiano soluzioni decorative analoghe a quelle di Nicoletto come nel caso del celebre gruppo dei due satiri incatenati contrapposti riprodotti spesso dall'artista, il cui paragone più calzante è un pannello ornamentale di invenzione di Nicoletto, forse più affollato, ma dove i satiri paiono poggiarsi su un candelabro³⁹ proprio come nell'arazzo. Simile, ancora, l'idea dei due delfini che sorreggono e impostano dal basso il *candelabrum*, espediente presente in un altro pannello decorativo da ricondurre all'artista⁴⁰ ma anche nelle bordure laterali dell'arazzo⁴¹. In realtà, a ben guardare la produzione grafica dell'artista, si ritrovano numerose soluzioni ornamentali⁴² e architettoniche simili come nello studio di decorazioni con grottesche, grifi, uccelli conservato al British Museum di Londra⁴³ o come nel caso delle doppie colonnine impostate sul capitello di un pilastro nell'immagine della *Pallade* che compaiono simili nelle colonne "nane" dell'arazzo⁴⁴.

Grottesche e motivi ornamentali affini al panno vaticano ritornano anche nel repertorio del miniatore lombardo Giovan Pietro Birago, incisore tra l'altro dell'Ultima Cena di Leonardo, il cui influsso penetrò in Francia già nella prima metà del Cinquecento⁴⁵.

Suggerimenti diversi, trapelano, dunque, dalle maglie del prezioso tessuto che mantiene comunque una forte impronta leonardesca tanto da far pensare ad una possibile realizzazione del modello o del cartone in Francia durante l'ultima permanenza di Leonardo che, ormai anziano e sul finire della vita, avrebbe potuto essere coinvolto quanto meno in una supervisione del lavoro. Sappiamo che Leonardo giunge ad Amboise nell'autunno del 1516 e che a fine novembre era a Clos-Lucè. Sarebbe suggestivo pensare che possa essere stato lo stesso Maestro, “*Peintre du Roy*”⁴⁶ prima di morire, ad impostare idealmente o forse a supervisionare il modello dell'opera trasportando il suo capolavoro, “*mutatis mutandi?*”, in un ambiente rinascimentale, nordico e cortigiano. A chi fu affidato il difficile compito di realizzare il cartone non è dato saperlo. Scomparso nei meandri della storia, non documentato, il panno mostra in ogni caso evidenti richiami alla produzione leonardesca di disegni, ai nodi vinciani, a quei suoi schizzi di paesaggio ed architetture che fascinosamente sembrano ritrovarsi nello stesso sfondo architettonico dell'arazzo che mescola abilmente richiami all'architettura italiana ma anche francese.

D'altro canto esistevano, già da tempo, copie dell'*Ultima Cena* a cui fare riferimento nell'*entourage* della corte, dalla copia perduta richiesta a Bramantino nel 1503 da Antoine Tourpin, tesoriere generale del duca di Milano, a quella di Marco d'Oggiono realizzata per Gabriel Gouffier nel 1506 (oggi presso il Musée national de la Renaissance di Ecuen) alla *Cena* del refettorio del convento dei Cordellieri di Blois (oggi al Museo di Blois), a quella per il cardinale Georges d'Amboise, e infine a quella di Troyes realizzata per Guillame Petit o Parvy, vescovo di Troyes, databile attorno agli anni venti del Cinquecento⁴⁷.

Ad esse l'anonimo cartonista potrebbe avere guardato per realizzare il modello. Un artista che, riprendendo con rispetto il venerato Cenacolo leonardesco, mostra personalità ed estro e - forse anche coraggio - nell'immergere la composizione in un'ambientazione nuova che in parte stravolge la sobrietà e austerità del Maestro attingendo suggerimenti dall'arte del nord Italia, conosciuta di prima mano o tramite stampe ed incisioni, e forse dalla stessa grafica leonardesca. La Fagnart, su suggerimento di Marani, ipotizzava che il modello potesse essere la perduta copia del Bramantino, forse troppo precoce nella datazione (1503) mentre una certa affinità, pur nella difficoltà di lettura dell'opera dovuta alla precaria condizione conservativa, potrebbe, invece, rintracciarsi nell'inquadratura architettonica francesizzante della copia di Blois⁴⁸. Un'incisione italiana di ambito settentrionale riprende la composizione leonardesca

inserendola in un'architettura che apre sul paesaggio grazie a tre grandi arcate in modo simile all'arazzo vaticano⁴⁹. Guy Delmarcel vede nell'arazzo la sintesi tra tale incisione e la copia dell'*Ultima Cena* dell'Abbazia di Tongerlo⁵⁰.

In ultimo un disegno, già attribuito a Palma il Giovane, è l'unica raffigurazione nota, anche se parziale, del panno istoriato⁵¹.

Difficile in mancanza di documentazione chiarire l'autore del modello o del cartone ma tra i tanti artisti che ruotavano intorno alla raffinata corte francese, verrebbe da pensare ad un personaggio come Matteo del Nassaro, versatile personalità di pittore, incisore, musicista e suonatore di liuto⁵². Nativo di Verona, ricorda il Vasari come l'artista «Andatosene poi in Francia, dove portò seco molte cose di sua mano, perché gli facessero luogo in corte del re Francesco Primo, fu introdotto a quel signore, che sempre tenne in conto tutte le maniere de' virtuosi». Abile e apprezzato incisore di medaglie, pietre e cammei, continua il Vasari, «Fece Matteo per lo medesimo re molti cartoni per panni d'arazzo, e con essi, come volle il re, bisognò che andasse in Fiandra e tanto vi dimorasse che fussono tessuti di seta e d'oro. I quali finiti e condotti in Francia, furono tenuti cosa bellissima»⁵³. A lui spettano le 92 storie (modelli per arazzi) con scene ispirate alle Bucoliche di Virgilio tradotte in arazzo per una «*chambre de parade*» di Luisa di Savoia⁵⁴, oggi perduta, nota purtroppo solo da descrizioni. Benché non siano chiari i suoi primi anni di permanenza in Francia, il Nassaro doveva essere ivi già negli anni 1515/1516 come farebbero pensare due medaglie commemorative della battaglia di Marignano a lui attribuite e realizzate nel 1515⁵⁵. Lo era sicuramente ancora qualche anno dopo nel 1521 quando viene pagato per i cartoni dei panni con le Bucoliche. Documenti lo ricordano ancora in Francia negli anni trenta quando è definito «*peintre, graveur et valet de chambre du roi*» (1538-1539) e dove vi rimase fino alla sua morte (1547 ca.) eccetto un breve intervallo a Verona in corrispondenza del periodo di prigionia di Francesco I a seguito della disfatta di Pavia (1525). L'ipotesi, suggestiva, non è purtroppo corroborabile né dal punto di vista documentario né stilistico data la scarsità di testimonianze grafiche dell'artista. Anche se alcune durezza nei tratti degli apostoli potrebbero lontanamente far andare verso tale ipotesi.

Unica documentazione ipoteticamente afferibile al nostro arazzo potrebbe riportare il manufatto nel castello di Amboise, una delle dimore reali più utilizzate nei primi anni di regno dalla corte e nella quale Luisa intraprese lavori di ammodernamento come dimostra una sua lettera datata 26 aprile 1521, nella quale ella chiede al suo Tesoriere Guillame Ruzé di «*tenir le*

*compte et faire le paiement de l'amesnaigement, meubles, vaisselle d'argent, tapisserie de fil d'or, d'argent et soye, broderies, habitz et garnitures de chapelle, aussi garniture de chambre et cabinetz et autres choses que avons fait faire et achapter depuis trois ans*⁵⁶. Tra queste «*tapisserie de fil d'or, d'argent et soye*» potrebbe nascondersi l'arazzo vaticano realizzato forse ad Amboise in quegli anni in cui Leonardo era ospitato lì vicino nel maniero di Clos-Lucé.

In realtà la bordura a grottesche così come l'architettura italo-francese potrebbe anche fare pensare ad una datazione un po' più tarda intorno agli anni venti-venticinque del Cinquecento così come la cifra «FP» (Francesco Primo?)⁵⁷ tessuta sotto la mano del Cristo potrebbe ricondurre l'idea dell'arazzo allo stesso Francesco I.

Se evanescente rimane la mano del cartonista, indefinito sembra anche essere il luogo di produzione del panno, generalmente riportato nelle Fiandre⁵⁸, celeberrimo centro di produzione di raffinati arazzi, come suggerito dallo storico Paolo Giovio che nella sua *Histoires sur les choses faictes et advenues en son temps en toutes les parties du Monde*, narrando lo scambio di doni avvenuto nel 1533 tra papa Clemente VII e il re Francesco I ricorda «*une très large tapisserie : en laquelle; faict à ouvrages de Flandres; on voyait la dernière Cène de Iesus Christ avec ses Disciples, rehaussée d'or dessus soye*»⁵⁹.

La notizia non sembrerebbe strana data la nota passione del Re e della madre Luisa per i prodotti creati nelle manifatture fiamminghe, in particolare a Bruxelles 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 giunsero a Roma tra la metà del 1519 e il 1521.

Erede di un'impressionante collezione di arazzi, nato e cresciuto sotto l'egida di una madre raffinata e appassionata di stoffe, tessuti e arazzi, Francesco assorbì con pienezza il gusto instillatogli dalla figura materna divenendo uno dei più appassionati e innovativi committenti di arazzi, strumento per veicolare e mostrare il suo splendore reale ma anche per appropriarsi di quell'arte italiana da lui tanto agognata. E fu proprio anche grazie alla raffinatissima produzione di questi panni istoriati che l'arte italiana rinascimentale scavalcò i confini dell'Italia con tutta la sua prorompente novità, come un tornado che mutò irrevocabilmente il corso dell'arte d'oltralpe.

Insieme alla genitrice, già prima, ma ancor più dopo la sua ascesa al trono, Francesco nell'ottica di una corte umanistica, raffinata e improntata alle novità dell'arte italiana ed internazionale,

divenne appassionato collezionista di panni⁶⁰. Nell'inventario del *Garde Meuble* reale del 1551-1552, voluto da Enrico II, riprodotto grosso modo un documento precedente stilato nel 1542⁶¹, è riportata una prodigiosa quantità di prodotti tessili di tutti i tipi dalle *chambre de parade* realizzate con tessuti di gran pregio, a tappeti, drappi d'oro, tele in filati d'argento, stoffe di tutti i tipi e arazzi ricevuti in eredità dal padre Francesco che ne possedette di straordinari, tra questi la prima replica (1534) della famosa serie degli *Atti degli Apostoli* e le *Storie di Scipione* (1532) tessute su disegni di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni⁶². Francesco, inoltre, possedeva, le *l'editio princeps* di molte delle più importanti serie del tempo, come le storie di san Paolo (acquistate nel 1531) e le storie di Giosuè (1538), entrambe su disegni di Pieter Coecke van Aelst. Il regnante comprò, inoltre, arazzi raffiguranti pitture di Bosch oltre a mandare disegni per tessiture a Bruxelles. Nel 1533 il pittore Primaticcio fu mandato a Bruxelles presso la bottega di Pieter Pannemaker dove, egli stesso narra, vide trenta lavoranti impegnati a tessere sei grandi arazzi in oro, argento e seta per il re di Francia⁶³. Coronamento di tale passione fu, infine, la creazione intorno agli anni Trenta-Quaranta del Cinquecento di un'arazzeria presso Fontainebleau là dove il re aveva attirato una vera e propria corte di artisti italiani fra cui il Primaticcio e il Rosso Fiorentino.

Francesco doveva essere non solo amante di tal genere di manufatti ma anche un esperto conoscitore che amava mostrare le sue conoscenze in materia come quando, in occasione di un banchetto al Louvre nel 1533, si lanciò in un appassionato discorso, riportato dall'ambasciatore di Venezia, sulla qualità degli arazzi papali di Raffaello e la serie delle storie di Scipione⁶⁴.

L'arazzo dell'*Ultima Cena* rientrava, dunque, fortemente negli interessi di Francesco quale riproduzione di uno dei capolavori assoluti dell'arte italiana, da lui cercata e bramata, riprodotto in un intreccio di fili di seta, oro e argento, in tessuto, sua grande passione. Ma l'interesse politico fu, probabilmente più forte di qualunque passione. Francesco decise, dunque, di donare uno dei prodotti più straordinari dell'arte tessile al pontefice Clemente VII.

L'arazzo, che compare in Vaticano per la prima volta negli inventari della Floreria Apostolica nel 1536, è regolarmente registrato negli anni successivi. L'antico panno era esposto in importanti festività religiose quali il *Corpus Domini*, 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 Apostolico.

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, percorreva parte del Borgo vecchio per giungere dall'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»⁶⁵. Un ricco apparato decorativo⁶⁶ accompagnava la processione, tende di tela veniva 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 era abbellita da arazzi tra i più preziosi delle collezioni papali, tra questi l'arazzo dell'*Ultima Cena*, ad onorare il passaggio del pontefice e del SS. Sacramento seguito dalla Curia Romana al completo e acclamato da un popolo di ogni estrazione sociale⁶⁷.

Solenne rito di antica data, la Lavanda dei piedi – narrano le fonti⁶⁸ - si svolgeva il Giovedì Santo nel cuore del Palazzo Apostolico, nella Sala Ducale dove il pontefice, vestito di bianco e munito di grembiule, secondo un coreografico cerimoniale, lavava i piedi ai “tredici” Apostoli, sacerdoti vestiti anch'essi di bianco, ai quali venivano offerti mazzi di fiori e medaglie d'oro e d'argento. L'addobbo dell'ambiente per la cerimonia, a cui era ammesso un pubblico scelto ed elitario tra cui anche alcune dame che assistevano da un coretto fabbricato *ad hoc* o dalle finestre di alcune camere contigue, era costituito da damaschi trinati d'oro e dal magnifico arazzo dell'*Ultima Cena*⁶⁹ che veniva appeso sopra il palco su cui erano i “tredici apostoli”. 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 Cristianissimus* e la sua antica alleanza con il pontefice.

Fu probabilmente a causa dell'utilizzo dell'arazzo in tali cerimonie, 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 sappiamo di un lungo restauro operato dall'arazziere Lamberto Laplanche che lavorò continuativamente sull'arazzo *La cena di Cristo con i dodici apostoli* (erroneamente attribuito a Raffaello) percependo una provvisione mensile per un intero anno⁷⁰.

Circa cento anni dopo, nel 1763 fu necessario sostituire la tovaglia che venne ombreggiata e dipinta “a mo’ dell’antica” dal pittore Stefano Pozzi⁷¹. 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, fu realizzato dal pittore Bernardino Nocchi che nel 1783 venne pagato per il quadro ad olio⁷² ed il cartone dell’arazzo⁷³. Iniziata dal Cettomai, la copia⁷⁴, fu terminata, a causa della scomparsa dell’arazziere avvenuta nel 1783, dalla vedova Anna Maria Gramignoli e dal figlio Gerolamo che vi lavorarono fino al 1795. L’impegnativa opera, recitano i documenti, 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 tessitura⁷⁵.

L’arazzo è fedele copia di quello antico con la variante dell’emblema di Pio VI e dello stemma papale posti a sostituire le salamandre e lo stemma del re di Francia⁷⁶.

Fu, così, possibile, preservare il vecchio e iconico panno, sfruttando il nuovo arazzo che venne usato oltre che per le tradizionali cerimonie anche in altre occasioni come nel 1902 quando fu esposto nel Cortile di Belvedere in occasione della benedizione impartita dal pontefice Leone XIII il 6 luglio 1902 o innalzato di fronte alla basilica di San Pietro come pala d’altare il 25 luglio 1929, qualche mese dopo la firma dei Patti Lateranensi, quando si svolse sotto SS. Pio XI una processione eucaristica quale segno di “riconciliazione” e che vide un’ ampia partecipazione di popolo.

In ultimo ho recentemente rintracciato presso la Floreria Pontificia un’altra inedita copia dell’antico arazzo, di dimensioni minori, realizzata a succo d’erba (ossia pittura su tela), nella bottega romana di Erulo Erolì, databile intorno alla metà dell’Ottocento.

Se nell’immaginario collettivo sono stati, e lo sono ancora oggi, gli arazzi di Raffaello l’attrazione fatale che ha suscitato e suscita stupore e ammirazione l’arazzo *dell’Ultima Cena* non passò inosservato ad un artista e disegnatore raffinato quale Pierre Paul Prud’hon che scriveva da Roma nel 1785 al suo maestro Francois Devosge con entusiasmo sui famosi panni di Raffaello ma anche di aver

« une quinzième tapisserie qui représente une Cène, d'après Léonard de Vinci. Lorsqu'on est devant, on demeure immobile d'admiration, on ne peut se lasser de regarder, et, lorsqu'on a bien vu chaque figure en particulier, on avoue que jamais Raphael ny le Poussin, qui ont traité plusieurs fois ce sujet, n'ont approché de celui-ci dans l'expression »⁷⁷.

Vorrei ringraziare Pietro Marani e Laure Fagnart per il proficuo scambio di idee. Un ringraziamento particolare alle preziosissime Camilla Fiore e Michela Gianfranceschi sempre presenti e stimolanti colleghe. Ancora un grazie alle amiche Adele Breda, Cristina Pantanella e Marta Bezzini per la lettura del testo e gli utili suggerimenti. Ringrazio, inoltre, Adriano Amendola per la condivisione delle idee e Nello Forte Grazzini per l'interessante confronto.

¹ La descrizione del viaggio e della permanenza del pontefice a Marsiglia è riportata dal Maestro di Cerimonie Biagio Martinelli in alcuni fogli intitolati *Itineratio seu potius peregrinatio tertia Clementis Pape VII versus Gallia*, conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana nel codice Barb.Lat. 2801, ff. 187r-208r. Riguardo al viaggio in mare di Clemente VII si veda GUGLIELMOTTI, 1876, pp. 348-36.

² DE VALBELLE 1985, 1, pp. 242-259.

³ CRAVERI 2005, pp. 21-24. Il matrimonio è illustrato in un dipinto con le *Nozze di Caterina de' Medici e Enrico II di Francia*, datato 1600, conservato presso le Gallerie degli Uffizi di Firenze opera tradizionalmente attribuita all'Empoli negli inventari del museo fiorentino, inclusa dal Marabottini nel catalogo dell'artista. MARABOTTINI, 1988, p. 71; CECCHI in NATALI, PROTO PISANI, SISI 2004, pp. 226-227, n. 57; DE LUCA, 2006, pp. 14, 16ss, fig. 1.

⁴ Oggi conservata presso il Museo degli Argenti di Firenze.

⁵ ULLOA, 1565, p. 57.

⁶ LORIZZO, [2019], in corso di pubblicazione.

⁷ COX-REARICK, 1995, p.79, fig. 104; STEINBERG, 2001, p. 256; FAGNART 2001, p. 168; FAGNART 2009b, p. 161, fig. 52.

⁸ Come già notata dalla Cox-Rearick il disegno riporta un'Ultima Cena con una diversa iconografia. Cfr. COX-REARICK, 1995 pp. 135, 366.

⁹ Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca, inv. 43789.

¹⁰ DE VALBELLE, 1985, 1, pp. 256-257.

¹¹ F. Bournon, *Inventaire des tapisserie emportées du chateau de Blois, en 1533 in Nouvelles archives de l'art francais*, 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 personages», cit. in ERLANDE-BRANDENBURG, 1973/1974, p. 26.

¹² MARICHAL 1888, II, pp. 567-568.

¹³ DE LABORDE, 1880, II, p. 274, n. 251.

¹⁴ Sulla fortuna del *Cenacolo* di Leonardo in Francia si vedano gli studi di FAGNART, 2005; MARANI, 2001; FAGNART, 2009a, pp. 313-330 e Marani in questo volume con bibliografia precedente.

¹⁵ CRICK-KUNTZIGER 1952, pp. 113-126; MÖLLER 1952; ERLANDE-BRANDENBURG, 1973/1974, pp. 19-31; COX-REARICK, 1995, pp. 79-81, 135-363, 366; FAGNART 2001, pp. 165-171; FAGNART 2009a, pp. 113-130; SFORZA GALITZIA 2009.

¹⁶ ERLANDE-BRANDENBURG, 1973/1974, pp. 20-22 e più recentemente FAGNART 2001, p. 165.

¹⁷ FAGNART 2009b, p. 165 Il sostantivo “*ailè*” in francese si pronuncia el con rimando per omofonia all’iniziale del nome di Luisa.

¹⁸ BARBIER, CRÉPIN-LEBLOND, 2015, p. 62.

¹⁹ 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.

²⁰ Parigi, Musée dell’Armée, inv. 993/J 376 datata ante 1514; ERLANDE-BRANDENBURG, 1973/1974, pp. 30; LECOQ, 1987, pp. 464-465; FAGNART 2001, p. 165; FAGNART, 2009b, p. 159; BARBIER, CRÉPIN-LEBLOND, 2015, p. 66, n. 18.

²¹ FAGNART, 2001, p. 170, nota 5.

²² ERLANDE-BRANDENBURG, 1973/1974, pp. 23-24; FAGNART 2001, p. 165; FAGNART 2009b, p. 159.

²³ 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; SALET, SOUCHAL 1973, pp. 128-130, n. 47; CAMPBELL, 2002, p. 143, fig. 64; ERLANDE-BRANDENBURG, 1973/1974, p. 19-22.

²⁴ 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

²⁵ CRICK-KUNTZIGER 1952, pp. 113-126; 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, pp. 165-171; CAMPBELL 2002, p. 143; FAGNART 2009b, pp. 159-164; SFORZA GALIZIA 2009.

²⁶ Sebbene la salamandra coronata compaia solo dopo l'ascesa al trono di Francesco, anche in seguito il sovrano talvolta usò l'emblema senza corona che non può quindi essere dirimente ai fini della datazione dell'arazzo. La salamandra non coronata compare, infatti, anche nella decorazione interna dei palazzi reali di Chambord e Fontainebleau.

²⁷ A riguardo si veda la scheda di Marani con bibliografia precedente in questo stesso volume

²⁸ Il restauro di tipo conservativo è stato realizzato dal febbraio 2018 all'aprile 2019 presso il Laboratorio di Restauro Arazzi e Tessuti dei Musei Vaticani coordinato dalla responsabile del Laboratorio Chiara Pavan sotto la direzione di chi scrive (si veda la relazione in appendice).

²⁹ Francesco I cambiò «ses eguilletes 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 reine Claude, sa femme, qui l'en avoit prié» (BnF, ms. Clairambault 1242, p. 1419 cit. in COUSSEAU, 2016, p.***). La modifica è ricordata anche da ERLANDE-BRANDENBURG, 1973/1974, p. 24 che non la ricollega, però, all'arazzo vaticano. Ringrazio Laure Fagnart della gentile segnalazione che sarà pubblicata in Fagnart, [2019].

³⁰ LECOQ, 1987, pp. 438-439.

18

³¹ Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), *Diversa Cameralia*, 105, f. 150v, 30 gennaio del 1536.

³² DROZ 1943, p. 43

³³ La bordura di velluto è registrata negli inventari fino 1825 (ASV, *PA, Amministrazioni*, 185, f. 92) dove compare conservata in un armadio della Floreria Apostolica: «Terza Camera Credenzione n. 2. Un giro di velluto con diverse lettere intagliate sopra dell'arazzo rappresentante la cena del Signore di Leonardo da Vinci».

³⁴ BOREA, 2009, I, pp. 85-108, con bibliografia precedente

³⁵ DACOS, 1966, pp. 43-49.

³⁶ PIERPAOLI, 2000, pp. 43-51.

³⁷ FAGNART, 2001, p. 167.

³⁸ Su Nicoletto da Modena si veda HIND, 1938, p. 110; LICHT, 1970; LICHT, 1973; ZUCKER, 1991; PIERPAOLI, 2000; CRESPI, GIRONDI, 2001; VANDI, 2007, pp. 86-98.

³⁹ Stampa o incisione conservata in due esemplari una a Londra presso il British Museum, inv. 1845,0825.656 e l'altra all'Albertina Museum di Vienna, inv. DG 1952/412. Analoghi ma con

qualche differenza i pannelli con due satiri contrapposti di Parigi, Louvre, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 3928, 3929, recto, Réserve Edmond de Rothschild.

⁴⁰ Londra, British Museum, inv. 1870, 0625.1058.

⁴¹ Un altro motivo ricorrente è quello dei nodi inciso in un pannelo da Nicoletto da Modena che richiama i nodi Savoia e quelli vinciani (BARTSCH 1984, vol. 25, p. 238-239, n. 2508.104).

⁴² Un repertorio decorativo analogo con delfini che “nuotano” in girali vegetali, grifi, sfingi nei disegni dell’artista conservati presso il Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 29170, 5772, 5773, 5181).

⁴³ Londra, British Museum, inv. 1895,0915,787.

⁴⁴ Vienna, Albertina Museum, inv. DG 1952/389; 1952/390.

⁴⁵ BYRNE 1981, p. 72 rintraccia influssi del Birago nel coro della Cattedrale di Chartres (1526) e nel coro della cappella del castello di Gaillon, commissionato da George d’Amboise nel 1508 (oggi Parigi, Saint-Denis). Una delle più antiche incisioni del *Cenacolo* risale alla fine del XV secolo: Giovan Pietro Birago, bulino, mm 220x440, Vienna Albertina, inv. 1942/57, H9 (MARANI, 2001, pp. 172-173, n. 42).

⁴⁶ Cfr. VILLATA 1999, p. 265, doc. 316. A lui vengono versati 2000 scudi, a Melzi 800 scudi, a Salai 100 scudi, la pensione è riferita agli anni 1517-18.

⁴⁷ Sulle copie dell’*Ultima Cena* in Francia si veda FAGNART 2009b, pp. 151-173; FAGNART 2014, pp. 433-450 e il recente volume di MARANI 2018, con bibliografia precedente.

⁴⁸ FAGNART 2001, p. 166.

⁴⁹ British Museum, inv. 1845,0825.234,

⁵⁰ DELMARCEL, 1999, p. 72.

⁵¹ Si veda la scheda cat. n. 19 in questo stesso volume.

⁵² ZANNANDREIS 1891, pp. 75-77; DE LA TOUR, 1893, p. 517-561; GUIFFREY, 1879, pp. 69-72; SULZBERGER 1960, p. 147-150; LEPROUX, 2001, pp. 17-18 e 184; CASTELLUCCIO, 2002, p. 20.

⁵³ VASARI 1880, V, pp. 375-379.

⁵⁴ FAGNART, 2015, pp. 205-218.

⁵⁵ SULZBERGER, 1960, pp. 148-149.

⁵⁶ FAGNART, 2015, pp. 205-218, nota 73, Amboise, Archives communales, II 2, f. 2.

⁵⁷ La sigla FP (*Franciscus Primus?*) compare nella bordura della serie della *Storia di san Giovanni Battista* di cui quattro pezzi sono conservati presso il Patrimonio National di Spagna. Si veda J. VITET 2018, pp. 316-317.

⁵⁸ CRICK-KUNZIGER 1952, p. 121 (in ambito belga); ERLANDE-BRANDENBURG 1973/1974, p. 28; DELMARCEL 1999, p. 69; FORTI GRAZZINI 1990, p. 59; FAGNART 2001, p. 167; CAMPBELL 2002, p. 143; FAGNART 2009b, p. 161.

⁵⁹ GIOVIO, 1570, p. 237.

⁶⁰ SALET, 1973, pp. 61-62; COX-REARICK, 1995; CAMPBELL 2002, p. 270.

⁶¹ SCHNEEBALG-PERELMAN 1971, pp. 253-304.

⁶² BACOU, JESTAZ, 1978; COX-REARICK 1995, p. 377; CAMPBELL 2002, pp. 270-272; VITTET 2017, pp. 310-313.

⁶³ CORDELLIER, 2004, p. 76.

⁶⁴ BACOU, JESTAZ, 1978

⁶⁵ MORONI, 1841a, IX, p. 49.

⁶⁶ MORONI, 1841b, pp. 284-286.

⁶⁷ 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», in ASV, *PA, Computisteria*, 763, f. 119r., 25 giugno 1758.

⁶⁸ F. Cancellieri, *Descrizione delle funzioni della Settimana Santa nella cappella pontificia* nelle varie edizioni (1789, 1802, 1818) il quale 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 Petri proprio del Cenacolo leonardesco; CANCELLIERI 1818, pp. 74-80, 299-322; MORONI, 1842, pp. 62-72.

⁶⁹ L'arazzo cinquecentesco fu usato probabilmente fino a che non fu realizzata la copia dell'arazziere Felice Cettomai consegnata nel 1795.

⁷⁰ ASV, *PA, Computisteria, Dispensiere*, 1089 in cui compaiono pagamenti da ottobre 1681 allo stesso mese dell'anno successivo. Ringrazio Anna Maria De Strobel per la segnalazione del documento.

⁷¹ ASV, *PA, Computisteria*, 303, n. 86.

⁷² Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 41462.

⁷³ DE STROBEL, 1989, p. 70

⁷⁴ Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 43737

⁷⁵ ASV, *PA, Computisteria*, 575, ff. 343r-344r.

⁷⁶ CRICK-KUNTZIGER 1952, pp. 119-120; DE STROBEL 1989, p. 65, nota 75 e p. 70.

⁷⁷ LAVEISSIÈRE 1994, p. 565.

Versione italiana del saggio nel catalogo (ediz. francese e inglese) della mostra *La Cène de Léonard de Vinci pour François I^{er}, un chef-d'œuvre d'or et de soie*, Amboise, Château du Clos Lucé, 7 giugno-2 settembre 2019, a cura di P. C. MARANI, Skira (Parigi 2019).

Per gentile concessione di Skira, Paris e Château du Clos Lucé - Parc Leonardo da Vinci.