

04.12.23

Rome

Contexte historique de l'église

En 1518, les Lorrains, membres de la société des Quatre Nations ultramontaines à Rome depuis la fin du XVe siècle, créèrent leur propre confrérie dédiée à Saint-Nicolas et à Sainte-Catherine. Ils obtinrent une chapelle dans l'église commune de Saint-Louis-de-Français. Le sculpteur Nicolas Cordier (1567-1612) légua 500 écus à la confrérie, permettant ainsi la transformation de l'église en San Nicola in Agone. Elle fut rebaptisée Saint-Nicolas-des-Lorrains et se trouvait près de la Piazza Navona.

La concession fut accordée en 1622 avec la bulle *Dum ad sacram* du pape Grégoire XV, et les Lorrains en prirent définitivement possession le 13 juillet 1623.

Les travaux d'agrandissement, dirigés par l'architecte François Desjardins, débutèrent en 1635 et se poursuivirent jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.

Avant d'analyser l'œuvre de Corrado Giaquinto, rappelons-nous de faire un pas en arrière vers 1670 pour reconstruire mentalement l'église.

Giovanni Battista Lenardi

Examinons maintenant la toile du maître-autel peinte en 1685 -1686 par Giovanni Battista Lenardi. Lenardi est né en 1656 à Rome, élève de Lazzaro Baldi et membre du cercle des élèves de Pietro da Cortona. Les recherches de Antonio Marras ont permis d'identifier les dessins autographes de Lenardi pour le tableau conservé à Düsseldorf et à Cologne (*Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud*) et de trouver en même temps d'autres sources contemporaines qui soutiennent son attribution.

L'œuvre est traditionnellement attribuée à l'artiste Lorrain Nicolas de Bar, a induit en erreur nombreux chercheurs en raison d'un passage dans le guide de Filippo Titi de 1685, qui mentionne: "le tableau du maître-autel, où le Saint est représenté avec les trois-enfants, a été exécuté avec tout les études par le lorrain Nicola".

Saint-Nicolas est représenté de manière axiale, rigide et frontale, levant la main droite en signe de bénédiction et tenant un livre ouvert portant l'inscription "PAX VOBIS NOLITE TIMERE, EGO SUM NICHOLAUS PROTECTOR". Trois globes d'or reposent sur le livre, symbolisant les sacs de pièces de monnaie donnés par le saint aux jeunes filles pauvres. À droite, trois enfants évoquent le miracle où Saint-Nicolas sauve trois-enfants tués pendant une famine. Saint Nicolas est le protecteur des prisonniers et la représentation de l'un d'entre eux peut donc être justifiée par ce fait. Mais, le

prisonnier, est identifié comme Cunon de Linage, capturé lors de la sixième croisade et miraculeusement libéré par Saint-Nicolas, également appelé Saint-Nicolas de Lorraine, comme nous le verrons bientôt.

Dans la partie supérieure de la toile, le Christ et la Vierge remettent à Saint-Nicolas le Livre des Évangiles et l'homophorion (c'est une sorte de manteau liturgique qui fait partie de l'ornementation liturgique utilisée dans certaines traditions chrétiennes), objets récupérés lors d'une apparition divine après sa destitution et emprisonnement.

Lenardi crée une image évocatrice rappelant une icône byzantine, s'inspirant du célèbre simulacre conservé à la basilique de Saint-Nicolas de Bari. Cette iconographie souligne l'ancienneté du culte et le lien avec la patrie à travers la libération de Cunon de Linage, plutôt que de conserver la mémoire d'une icône perdue.

Nicolas de Bar

Nous avons mentionné que récemment la peinture du maître-autel a été attribuée à Giovanni Battista Lenardi et qu'auparavant cette œuvre était attribuée à Nicola De Bar.

Or, il existe bien une œuvre de Nicola de Bar à l'intérieur de l'église de Saint-Nicolas de Lorraine. Selon des guides contemporains, des artistes lorrains tels que Charles Mellin et Claude Gellée ont contribué au XVIIe siècle, mais seul le tableau de saint Nicolas de Bar prédisant le martyre de sainte Catherine demeure.

Nicolas de Bar, né à Bar-le-Duc en 1636, arrivé à Rome en 1650, a laissé son empreinte dans plusieurs églises de l'Urbe, étant un membre important de l'Académie de Saint-Luc à cette époque. L'iconographie de sa toile est significative, rappelant l'ancien nom de l'église lié à Sainte-Catherine et aux événements associés à le saint de Bari.

Francesco Antonazzi

Une autre toile, réalisée juste avant la période de Corrado Giaquinto, est celle de l'artiste d'Ancône, Francesco Antonazzi, représentant saint Pierre Fourier recevant le livre de la Congrégation de Notre-Dame de la Vierge et de l'Enfant en 1730. Cette œuvre a été commandée lors de la cérémonie de béatification du saint lorrain.

Les cérémonies de béatification étaient coûteuses à Rome à l'époque, et avoir un saint lorrain permettait aux Lorrains de rivaliser avec d'autres confréries nationales.

Corrado Giaquinto

En 1731, Corrado Giaquinto reçut la commande prestigieuse de décorer entièrement l'église de Saint-Nicolas-des-Lorrains, des fresques de la coupole à celles de l'abside, de la voûte de la nef à la contre-façade, et même la conception des ornements, des monochromes avec les chérubins et des ignudi/des nus.

Corrado Giaquinto, né en 1703 dans les Pouilles, était un peintre italien. Il a étudié à Naples sous la direction du maître Francesco Solimena, considéré comme le chef de file de l'école de peinture napolitaine, dans les années 1720. En 1727, il s'installa à Rome, où il travailla pendant près de vingt-cinq ans, avec des séjours occasionnels à Turin et Cesena. En 1753, il fut appelé à la cour de Madrid, où il travailla pendant dix ans, avant de retourner à Naples, où il mourut en 1766.

Commande artistique

Le contrat, signé le 21 janvier en présence du notaire Francesco Maria Corvini, engage Giaquinto avec Domenico Fabbri, procureur de la Congrégation. Le peintre s'engage à peindre toute l'église conformément à sa vision artistique, sans-obligation d'utiliser de l'or. Le texte du contrat reflète la chronologie des travaux, débutant par l'abside, suivie de la coupole et de la nef, avec une approbation formelle de la pensée artistique du peintre en 1730¹.

Pour la réalisation de cette vaste œuvre, Giaquinto est rémunéré à hauteur de cinq cents écus romains. Le succès de son travail est salué par le *Diario Ordinario* de Rome le 11 avril 1733, soulignant son talent, le bon goût de couleur et de dessin, ainsi que l'excellente disposition de l'œuvre².

Ce triomphe artistique a ouvert la voie à une reconnaissance internationale. En juin 1733, l'intendant Orengo annonce le départ de Giaquinto vers Turin, où il servira le roi de Savoie dans une nouvelle œuvre à fresque. Cette opportunité a marqué le début de la carrière internationale du peintre. Le roi de Savoie est le premier roi à appeler Giaquinto au travail, le second n'étant autre que Ferdinando VI pour la cour de Madrid³.

Giaquinto lui-même reconnaît en 1746 que la décoration de Saint-Nicolas-des-Lorrains a joué un rôle crucial dans ses avancements artistiques : "le début de ses avancements". Le contexte de la

¹ "continuer et sans interruption de temps continuer et finir de peindre la tribune, la coupole et les coins de ladite V. Église et ainsi peindre en racontant toute la voûte de ladite Église avec des ornements et de même chaque autre partie supérieure du corniche vers le haut de ladite Église, de sorte qu'aucune partie du mur n'apparaisse sans peinture racontée ou ornements conformément à la pensée faite et présentée par ledit M. Giaquinto pour la coupole de cette Église et le reste proportionnel à cette même coupole, même si de pensées différentes, sans être tenu, dans ladite peinture et ornements, d'y mettre de l'or d'aucune sorte, librement autrement, etc."

² "lors des récentes fêtes de Pâques, la coupole, avec les anges, et le visage de l'Église de S. Nicola la Nation Lorraine ont été découverts, le tout excellemment peint à fresque par M. Corrado Giaquinto, élève du célèbre Solimena, avec un diligent travail, un bon goût de couleur et de dessin, et une excellente disposition de la même œuvre" (Chracas, "Diario Ordinario", Rome, 11 avril 1733, n. 2448).

³ Jeudi dernier, le peintre M. Corrado est parti pour votre destination par le biais de Gênes pour servir Sa Majesté dans quelque œuvre à fresque. Il a donné ici un échantillon public de sa vertu dans une coupole qui a été un succès universel ; donc je suis sûr qu'il rencontrera toute l'approbation dans le service royal.

déclaration est lié aux négociations pour une nouvelle commission de la confrérie au peintre, qui aboutira à la réalisation des deux toiles latérales du chœur avec Saint-Nicolas sauvant les naufragés de la tempête et Saint-Nicolas bénissant les généraux libérés.

La confrérie des Lorrains, malgré des moyens financiers limités, a pu bénéficier de la renommée grandissante de Giaquinto pour confier cette commande.

Il reste à déterminer si la sélection de Giaquinto était une coïncidence ou une décision délibérée, étant donné sa dévotion personnelle envers Saint-Nicolas, un saint des Pouilles comme l'artiste. Giaquinto lui-même confesse une telle "vénération" qu'il réduisit drastiquement le tarif de son travail à l'occasion de sa deuxième intervention dans l'église et possédait un reliquaire de Saint-Nicolas dans ses biens post-mortem suggère une profonde connexion spirituelle avec le saint.

Bien que les documents ne révèlent pas clairement comment Giaquinto a obtenu la commission en 1730, il est plausible que son réseau de contacts, comprenant des personnalités telles que les cardinaux Aldrovandi, Bolognetti, et Ruffo, ainsi que Sebastiano Conca, ait joué un rôle crucial.

Bien que nous n'ayons pas de témoignages spécifiques pour ces dates, il est possible que le réseau de contacts de Giaquinto aie atteint tôt le cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740). Il aurait peut-être été introduit parmi ces "professeurs" qui ont eu l'opportunité d'évaluer les capacités de Giaquinto dès ses premières-œuvres romaines, qui ont rapidement gagné une "grande renommée" et admiration. Le cardinal Ottoboni, connaisseur avisé et collectionneur éclairé de l'art contemporain, avait un "cabinet des meilleurs peintres modernes de toute l'Italie". Il est donc probable qu'il ait inclus Giaquinto parmi ses relations assez tôt.

De plus, son rôle de protecteur de la couronne de France depuis 1709 l'a conduit à louer le palais Ormani-De Cupis sur la Piazza Navona, à côté de l'église de San Nicola. Ce lieu était central dans la politique de promotion culturelle du cardinal et servait de résidence aux-artistes qu'il soutenait. En raison de cette proximité spatiale et diplomatique entre les Lorrains et Ottoboni, il est plausible de penser que le prélat a pu intervenir en faveur du jeune peintre pour l'obtention de la commande.

15

Analyse iconographique

Nous en venons maintenant à l'analyse iconographique de la décoration de Corrado Giaquinto.

Pour la décoration, Giaquinto énonce un récit simple, à travers des images significatives, sans fils organiques mais suivant une logique iconique : les trois vertus théologiques Foi, Espérance, Charité dans l'abside, les quatre vertus cardinales dans les pendentifs et Saint Nicolas accueilli au Paradis par la Vierge en présence de la Trinité et des saints dans la coupole.

Abside

Les vertus théologiques dans l'abside et les vertus cardinales dans les pendentifs, reposant sur de doux nuages, sont parfaitement caractérisées par leurs attributs canoniques, selon l'éventail des possibilités de représentation énoncées dans l'iconologie de Ripa : l'Espérance vêtue de jaune avec une ancre dans la main gauche, la Foi en blanc avec le calice eucharistique et la Charité enveloppée d'un manteau rouge en train d'allaiter un enfant.

Pendentifs

Dans les pendentifs, on trouve la Tempérance tenant le frein et la palme, accompagnée d'un putto versant de l'eau d'un vase, la Prudence avec le serpent enroulé autour de son bras et l'ange tenant un miroir, la Force armée d'un bouclier, d'un casque et d'une lance flanquée d'un lion et, enfin, la Justice montrant la balance tout en s'appuyant sur un faisceau de verges flanqué d'une autruche.

Pour la coupole, Giaquinto conçoit une double vision : depuis le centre de la nef, le spectateur est investi par l'image unique de la Vierge accueillant Saint Nicolas au Paradis en présence de Dieu le Père et du Christ, mais en se dirigeant vers le presbytère, la multitude de saints et d'anges du Paradis se dévoile progressivement, jusqu'à la coupole où la représentation de la colombe de l'Esprit Saint complète la Triade.

Coupole

En regardant la coupole, en partant de la figure principale avec Dieu le Père les bras étendus à côté du Christ l'index pointé vers la Croix portée par un ange, nous trouvons le premier groupe caractérisé par la Vierge présentant Saint Nicolas à la Trinité ; sous la figure du Dieu le Père se trouvent Saint Joseph avec le bâton de lys et le Roi David avec la harpe. En continuant vers la gauche, on reconnaît à l'arrière-plan deux saints papes, saint Augustin en robe d'évêque avec mitre et crosse, Adam et Ève, tandis que plus-haut, saint Philippe Néri est représenté en adoration de la Croix.

En avançant vers la gauche, nous trouvons saint Jérôme écrivant avec un lion, une sainte et Madeleine à ses côtés, tandis que dans le registre supérieur se trouve sainte Ursule avec le drapeau et la couronne caractéristiques, entourée de vierges. Le groupe suivant présente saint Antoine abbé en dialogue avec saint Jean-Baptiste, tandis que dans un aperçu du ciel apparaissent saint Pierre Fourier et un saint jésuite. En continuant, on rencontre un grand groupe de saints, en commençant par le premier plan qui voit la conversation entre saint Louis de France, représenté avec une couronne royale et une armure, et saint Dominique, accompagné du chien avec la torche, tandis qu'à l'arrière-plan,

mais clairement reconnaissable, on voit saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue en costume franciscain.

Un dernier groupe, directement lié à la scène principale, représente sainte Catherine d'Alexandrie avec un fragment de roue, les saints Pierre et Paul, et à genoux dans un acte d'extrême dévotion, un saint d'identification non immédiate, peut-être il s'agit de ce saint Nicolas de Lorraine si présent dans le cycle iconographique de l'église.

Le peintre, à l'instar des pendentifs et de l'abside, choisit à nouveau de se référer à la tradition iconographique de la coupole du XVIIIe siècle, en choisissant cet-espace pour représenter le saint accueilli au Paradis.

Un ciel hétérogène composé de présences variées, juxtaposant Des figures de l'Ancien Testament, comme David, aux Pères de l'Église, comme Jérôme, en passant par des figures de la Genèse, comme Adam et Ève, jusqu'à des saints récemment dévoués, comme Philippe Néri ou Pierre Fourier.

Nef

Dominant la nef, la fresque de saint Nicolas faisant jaillir l'eau du rocher s'inscrit dans un élégant cadre aux bords convexes qui laisse place à deux médaillons monochromes dorés représentant les personnifications des vertus de la Clémence - une femme tenant un bâton et une foudre assise sur un lion - à droite, et de la Justice divine - une femme tenant une épée et un ostensor - à gauche. Ces éléments sont flanqués d'ignudi monochromes aux poses variées, disposés sur les côtés de chacun des deux tondi, tandis que dans les angles de la voûte, à l'imitation du stuc, se trouvent quatre groupes de putti portant des symboles de sainteté : colombes, palmes du martyr, couronnes de roses et flammes. L'épisode central, dans la version illustrée par le peintre, se trouve dans *L'histoire de la vie, des miracles, de la translation et de la gloire du très illustre confesseur du Christ, Saint Nicolas le Grand, archevêque de Myre*, par Antonio Beatillo, célèbre recueil napolitain du XVIIIe siècle qui connut de nombreuses réimpressions, dont celle de Rome en 1703. Des paysans de la ville d'Abadriaco se sont tournés vers le saint pour lui demander, en raison des nombreux miracles qu'il avait accomplis, d'établir une nouvelle source d'eau, car leur puits communal avait été envahi par un esprit maléfique. Le saint s'est rendu sur place, a prié à genoux avec le peuple, puis, selon la représentation de Giaquinto, "Nicolò a remis une pioche à un ecclésiastique présent, lui ordonnant de bêcher à l'endroit où ses genoux avaient été fixés". À la stupéfaction et à la joie de tous présents, l'ecclésiastique obéissant, un flot abondant d'eau jaillit de cet endroit même, s'écoulant abondamment pour l'éternité.

Le peintre, suivant le récit de l'hagiographe du XVIIIe siècle, introduit un élément supplémentaire dans la scène : "certains ajoutent que lors du binage de la terre, comme c'est par les mains de

l'ecclésiastique que les coups ont été donnés sur la tête de *Satan*, un démon est sorti de l'endroit des coups, qui ailleurs s'est enfui avec une grande rapidité".

Le miracle choisi pour la voûte de Lorrains est rarement représenté en relation avec la vie de saint Nicolas et, dans le contexte romain, il s'agit en fait d'un *unicum*.

Contribue à la sélection une motivation figurative, délicieusement picturale, qui aurait inclus, parmi les nombreuses scènes de la vie de Nicolas, le choix de l'une d'entre elles avec une dimension innée de merveille et de joie", fonctionnelle à la mise en valeur de l'image de l'artiste.

Contre-façade

Dans la demi-lune à droite de la grande fenêtre de la contre-façade, Giaquinto représente un esclave enchaîné avec deux Maures derrière lui, tandis qu'à gauche, en miroir, se trouve un prisonnier libéré par un ange. Saint Nicolas est connu pour être le protecteur des prisonniers et des opprimés, mais pour les Lorrains, cette dévotion particulière au saint était un facteur identitaire important, puisque le "miracle de saint Nicolas de Lorraine" concerne la libération d'un chevalier, Cunon de Linange, sire de Réchicourt, capturé lors de la sixième croisade, qui s'est miraculeusement échappé de la prison sarrasine grâce à l'intercession de saint Nicolas. Le saint le transporta dans son sommeil jusqu'à la basilique de Saint-Nicolas-de-Port et lui ôta ses chaînes, si bien que "l'on prit l'habitude d'y faire une procession solennelle chaque année, le soir de la veille du saint, et que l'on appelle la procession de l'Esclave". Cela clarifie la représentation de Giaquinto, avec à droite l'"esclave" emprisonné, flanqué des deux personnages vêtus de costumes orientaux qui rappellent les Maures de la Croisade, et à gauche le même personnage encore agenouillé en prière qu'un jeune ange radieux libère de ses chaînes.

Le document de commande semble attribuer à Giaquinto un rôle premier dans l'élaboration du programme iconographique. La précision iconographique de Giaquinto ne résulte pas de l'érudition, mais plutôt d'une intelligence compositionnelle sensible à la couleur, à la disposition scénique et à la transposition narrative.

Giaquinto, en élaborant sa propre version de l'histoire sacrée dans la décoration d'une fresque, montre une originalité ancrée dans Pietro da Cortona et la tradition baroque romaine. Son style personnel, influencé par ses maîtres Luca Giordano et Francesco Solimena, vise à remplacer la complexité structurelle – baroque – par une mise en scène plus raisonnée, créant une vision légère avec un flux continu de lumière.

Restauration

La restauration des fresques de Giaquinto dans les années 1990 a révélé la cohérence du cycle par rapport au catalogue de l'artiste. Les repeints du XIXe siècle, plutôt qu'une simple retouche, étaient une véritable reconstruction visant à colmater les dommages dus à l'infiltration saline. L'élimination de ces repeints a révélé la consistance matérielle de la couleur de Giaquinto. Les figures retrouvent une évidence volumétrique à travers la couleur, soulignant la légèreté des tons et la luminosité des surfaces.

Lalande

Les caractéristiques coloristiques du style de Giaquinto, confirmées par l'analyse de Lefrançois de Lalande lors de son *Voyage* de 1765-1766, mettent en évidence la luminosité intrinsèque et la recherche tonale. *"Ce peintre est le Boucher de la peinture italienne, c'est-à-dire, qu'il est gracieux, qu'il épargne la lumière, & qu'il laisse dominer des tons de laque"*.

L'éloge de Lalande, notamment basé sur la fresque de San Nicolas des Lorrains, souligne la grâce de Giaquinto, la diffusion lumineuse et la prédominance de tons de laque. Cette approche artistique spécifique se manifeste dans l'utilisation d'une lumière dorée, l'exploration habile de la gamme tonale et l'accent sur l'éclat des teintes dans les fresques de Lorenese. Les éléments distinctifs incluent des nuages opaques et crémeux, des coups de pinceau saisissants avec des couleurs vives enrichissant les robes et les carnations, ainsi que la représentation des saints au deuxième étage de la coupole. L'observation détaillée de Lalande confirme la maîtrise coloristique de Giaquinto.

La sensibilité artistique de Giaquinto transparait dans la disposition innovante de la fresque, créant une vision unifiée et harmonieuse avec un diaphragme respiratoire articulé sur l'alternance concave-convexe. Les éléments décoratifs, tels que la couleur vive du faux stuc monochrome et les figures ornementales, contribuent à une composition vibrante et sinueuse, révélant un aspect significatif du style de Giaquinto enraciné dans ses relations avec le collègue romain des orfèvres.

1746 : Saint-Nicolas sauvant les naufragés de la tempête et bénissant les généraux libérés.

Corrado Giaquinto est de nouveau sollicité en 1746 par la Confrérie. Initialement, l'intention est de poursuivre la décoration en fresque, mais aucun accord n'est trouvé sur le prix, et par conséquent, le cycle est achevé avec les deux tableaux latéraux du presbytère représentant *Saint-Nicolas sauvant les naufragés de la tempête* et *Saint-Nicolas bénissant les généraux libérés*. Le trompe-l'œil prévu pour les bandes des pilastres fut remplacé par une "noble restauration, en particulier de tous les piliers recouverts de beau marbre jaspé sicilien, et des vagues dorées bien réparties dans toute l'église", tandis qu'à la place des fresques, pour compléter le cycle figuratif lié au saint, "on commanda quatre

bas-reliefs, travaillés avec beaucoup d'étude et de diligence pour l'abondance des figures, qui sont du sculpteur Sig. Gio : Battista Grossi Romano, Représentant quatre faits les plus prodigieux de la vie de Saint Nicolas". Le rapport rédigé pour le Diario Ordinario démontre l'importance des réactions des contemporains qui, "en plus des belles peintures de la voûte réalisées il y a quelques temps par le virtuose Sign. Corrado Giaquinto Napolitano", elle était maintenant rendue "très riche et vague" grâce aux marbres, aux stucs et à "deux nouvelles peintures, en cours d'achèvement par le même Sign. Corrado", qui "seront placés dans les parties latérales du maître-autel".

En 1827, le tableau représentant Saint-Nicolas sauvant les naufragés a dû être remplacé par une copie de Ghilardi en raison du mauvais état de conservation de l'œuvre.

Giovanni Battista Grossi

L'analyse des stucs de Giovanni Battista Grossi, liée au grand événement du Jubilé, offre un dernier point d'attention. Né à Rome au XVIIIe siècle, il fut sculpteur chez les Colonna pendant 12 ans, élève de Filippo della Valle. Participant aux concours de l'Accademia di San Luca, il collabora à des projets impliquant Corrado Giaquinto, notamment à Santa Maria del Carmine alle Tre Cannelle.

Commandité par la congrégation de San Nicola dei Lorenesi pour les préparatifs du Jubilé au milieu du siècle, Grossi réalisa des bas-reliefs. Ces sculptures dépeignent les miracles de l'enfance (lorsqu'au cours de sa nativité, à la stupéfaction des sages-femmes, il se tint debout pour prier et lorsqu'il refusa le lait de sa mère tous les mercredis et vendredis, jours de jeûne) et de la jeunesse (saint Nicolas élu évêque de Myre et saint Nicolas distribuant ses biens) de saint Nicolas, complétant ainsi le travail de Giaquinto, qui s'était occupé des épisodes de sa maturité.

Le lien entre Giaquinto et Grossi ne se limite pas à l'aspect iconographique, mais révèle une dette artistique de Grossi envers Giaquinto. Ce dernier, plus jeune, s'inspire du modelage et du coup de pinceau de Giaquinto. En 1774, la Confrérie sollicite Grossi pour restaurer ses stucs, les coquilles sous les peintures de Giaquinto et les décorations au-dessus des portes, soulignant ainsi l'entretien nécessaire.

La décoration, achevée en 1749, comprenait l'ajout de marbre aux colonnes de l'église juste avant le Jubilé, célébré lors de l'inauguration le jour de la fête de Saint-Nicolas.

Saint-Nicolas que Hier comme aujourd'hui, il demeure le centre de la décoration de l'église et des festivités qui lui sont associées.

Cecilia Veronese