



**LA MADONNA "DEL SOCCORSO"
NELLA BASILICA VATICANA**

***OUR LADY OF HELP
IN SAINT PETER'S BASILICA***

Al nostro Santo Padre
Francesco
il cui nome è scritto
sul cuore
della Vergine Maria

*To our Holy Father
Francis
whose name is written
on the heart
of the Virgin Mary*

**LA MADONNA “DEL SOCCORSO”
NELLA BASILICA VATICANA**

***OUR LADY OF HELP
IN SAINT PETER’S BASILICA***

Curatore

Pietro Zander

Testi

Giorgio Capriotti, Lorenza D'Alessandro, Mallio Falcioni, Vittorio Lanzani, Simona Turriziani, Pietro Zander

Traduzioni

Frank Dabell con la collaborazione di Mark Roberts

Progetto grafico

Ana Gabriela Llarin

Impaginazione

Fabio Ferrari

Revisione Redazionale

Simona Andrisano

Stampa

TMB Stampa S.r.l., Roma

Referenze fotografiche

Città del Vaticano, Archivio fotografico - Musei Vaticani: pp. 72-78

Tutte le altre fotografie sono dell' Archivio Fotografico della Fabbrica di San Pietro in Vaticano e sono state eseguite da Mallio Falcioni, ad eccezione delle immagini alle pp. 80-81; 130 (in alto), realizzate da Marco Andreozzi

Volume promosso e sponsorizzato dall'Ordine dei Cavalieri di Colombo

*Fondazione Cavalieri di Colombo
Piazza della Città Leonina, 1 - 00193 Roma/
1 Columbus plaza - New Haven, CT - 06510
<http://www.kofc.it> <http://www.kofc.org>*

Copyright © 2016

Fabbrica di San Pietro in Vaticano

Tutti i diritti sono riservati

È espressamente vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione, la traduzione e l'adattamento anche parziale o per estratti per qualsiasi uso con qualsiasi mezzo

ISBN - 978-0-9837297-3-0

Editor

Pietro Zander

Texts

Giorgio Capriotti, Lorenza D'Alessandro, Mallio Falcioni, Vittorio Lanzani, Simona Turriziani, Pietro Zander

Translation

Frank Dabell, with the assistance of Mark Roberts

Graphic design

Ana Gabriela Llarin

Layout

Fabio Ferrari

Copy editing

Simona Andrisano

Printing

TMB Stampa S.r.l., Rome

Photographic references

Vatican City, Vatican Museums Photographic Archive: pp. 72-78

All other photographs are from the Photographic Archive of the Fabbrica di San Pietro in Vaticano and are by Mallio Falcioni, with the exception of the images on pp. 80-81; 130 (above), by Marco Andreozzi

Volume supported and promoted through the Order of the Knights of Columbus

*Fondazione Cavalieri di Colombo
Piazza della Città Leonina, 1 - 00193 Rome/
1 Columbus plaza - New Haven, CT - 06510
<http://www.kofc.it> <http://www.kofc.org>*

Copyright © 2016

Fabbrica di San Pietro in Vaticano

All rights reserved

Any further reproduction or duplication, translation and even partial adaptation of the text, for offprints or any other use, by any other means, is expressly forbidden

ISBN - 978-0-9837297-3-0

Restauro

Fabbrica di San Pietro in Vaticano con il sostegno dell'Ordine dei Cavalieri di Colombo

Inizio lavori: 15 aprile 2013

Fine lavori: 8 agosto 2013

Direzione scientifica dei lavori

Pietro Zander

(*Fabbrica di San Pietro in Vaticano*)

Consulenza tecnico-scientifica

Nazzareno Gabrielli

Restauro del dipinto murale della Madonna "del Soccorso"

Lorenza D'Alessandro

Restauro della pala d'altare in marmi policromi, delle corone e dei cherubini in bronzo dorato

Giorgio Capriotti

Documentazione fotografica e indagini fotografiche multispettrali

Mallio Falcioni

Indagini diagnostiche e analisi di laboratorio

Marco Cardinali, Beatrice de Ruggieri, Matteo Positano (*Emmebi s.r.l.*)

Analisi XRF

Stefano Ridolfi (*ArsMensurae s.r.l.*)

Prove di pulitura laser

Pierpaolo Marcon (*Lambda Scientifica s.r.l.*)

Opere provvisorie e illuminazione

Fabbrica di San Pietro in Vaticano

Realizzazione spilla Madonna "del Soccorso"

Ditta Arte Giusti di Giusti Adolfo, L'Aquila

Ringraziamenti

Per le attente ricerche d'Archivio si ringrazia la Dott.ssa Simona Turriziani dell'Archivio Storico della Fabbrica di San Pietro e il Dott. Alexis Gauvain del Capitolo Vaticano. Si ringrazia infine il Personale della Fabbrica di San Pietro per l'assistenza ricevuta nel corso del restauro

Conservation

Fabbrica di San Pietro in Vaticano, with the support of the Order of Knights of Columbus

Start of project: April 15, 2013

Completion of project: August 8, 2013

Project director

Pietro Zander

(*Fabbrica di San Pietro in Vaticano*)

Technical and scientific consultant

Nazzareno Gabrielli

Conservation of the mural painting of Our Lady of Help

Lorenza D'Alessandro

Conservation of altarpiece in polychrome marble, crowns and gilded bronze cherubs

Giorgio Capriotti

Photographic documentation and multispectral photographic analysis

Mallio Falcioni

Diagnostic investigation and laboratory analysis

Marco Cardinali, Beatrice de Ruggieri, Matteo Positano (*Emmebi s.r.l.*)

X-ray fluorescence analysis

Stefano Ridolfi (*ArsMensurae s.r.l.*)

Laser cleaning

Pierpaolo Marcon (*Lambda Scientifica s.r.l.*)

Temporary structures and lighting

Fabbrica di San Pietro in Vaticano

Realization of the brooch on Our Lady of Help

Giusti of Adolph Giusti Art Firm, L'Aquila

Acknowledgements

Thanks are due for archival research to Dr. Simona Turriziani of the Historical Archive of the Fabbrica di San Pietro and Dr. Alexis Gauvain of the Vatican Chapter. Final thanks go to the staff of the Fabbrica for the assistance received during the conservation project

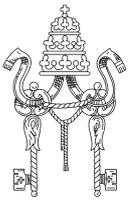
PREFAZIONE

Sono felice di introdurre il lettore di questo libro alla riscoperta della più venerata immagine mariana della Basilica di San Pietro, che reca sul cuore, al posto di un perduto gioiello del XV secolo, un nuovo monile sul quale è stata incisa l'invocazione mariana "MARIA SVCCVRRE NOS" e il nome di Papa Francesco. Un omaggio che vuole esprimere la rinnovata devozione alla Madonna "del Soccorso", insieme al ricordo del restauro eseguito nella Basilica Vaticana, nell'*Anno della Fede* 2013, durante il pontificato di Papa Francesco.

Le vicende di questa immagine, venerata per oltre tredici secoli nella Basilica di San Pietro, rappresentano una eloquente testimonianza di una ininterrotta e crescente devozione. Si tratta infatti di un'icona che era già raffigurata in un mosaico del VII secolo sopra l'altare "di San Leone", presso il transetto meridionale dell'antica Basilica. Nel XIV secolo venne decorata e abbellita con nuovi ornamenti e, poco dopo la metà del secolo successivo, fu sostituita da un nuovo e raffinatissimo affresco, che, pur nell'artistica grazia del Quattrocento, riproponeva l'antica figura per conservarne i tratti iconografici e devozionali. Nel 1543, durante i lavori per l'erigenda chiesa rinascimentale, il venerato dipinto fu trasferito nella parte anteriore della vecchia Basilica, presso l'altare dei Santi Processo e Martiniano, a destra della navata centrale. La preziosa reliquia pittorica della Madonna "del Soccorso" venne infine traslata, il 12 febbraio 1578, sull'altare della Cappella Gregoriana con una solenne e commovente processione. Fu questa la prima immagine della nuova Basilica, che nei secoli successivi si arricchì di numerose altre figure e monumenti: capolavori d'arte di ogni epoca, nati e pensati per trasmettere un coerente messaggio spirituale.

L'inesorabile trascorrere del tempo coprì di polvere e nero fumo la venerata figura della Madonna col Bambino Gesù, tanto che fu più volte necessario rinforzarne i lineamenti con ripetuti interventi pittorici, che, anche se rispettosi, ne alterarono l'aspetto. La paziente opera dei restauratori, che hanno sapientemente rimosso lo sporco e le ridipinture sovrapposte all'opera originaria, ha restituito alla Basilica un'immagine così "diversa" dalla precedente da rendere necessaria questa pubblicazione, che vuole evidenziare l'importanza devozionale, storica e artistica della Madonna "del Soccorso" sulla base di fonti archivistiche, letterarie e iconografiche. Ringrazio dunque il benemerito Ordine dei Cavalieri di Colombo per aver sostenuto quest'ulteriore opera di restauro e per la realizzazione di questo libro, che costituisce un apprezzato dono alla Basilica dove è sepolto l'Apostolo Pietro, primo papa sempre vivo nella persona del pontefice suo successore nella guida della Chiesa.

Angelo Card. Comastri
Vicario Generale di Sua Santità per la Città del Vaticano
Arciprete della Papale Basilica Vaticana
Presidente della Fabbrica di San Pietro



PREFACE

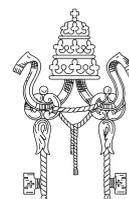
I am delighted to introduce the reader of this volume to the rediscovery of the most venerated Marian image in Saint Peter's Basilica. So as to replace a lost ornament of the fifteenth century, its heart is covered by a new jewel bearing the engraved Marian invocation "MARIA SVCCVRRE NOS" and the name of Pope Francis. This is a tribute that seeks to express renewed devotion to Our Lady of Help, as well as a record of the conservation carried out in the Vatican Basilica in the *Year of Faith* 2013, during the pontificate of Pope Francis.

The story of this image, venerated for over thirteen centuries in the Basilica of Saint Peter, bears eloquent witness to uninterrupted and ever-increasing devotion. Indeed, this is an icon that was already depicted in a mosaic of the seventh century over the altar known as "of Saint Leo", near the south transept of the Old Basilica. In the fourteenth century it was decorated and embellished with new ornaments, and not long after the middle of the following century, it was replaced by a new and highly refined fresco; notwithstanding its graceful fifteenth-century style, this new image retained the ancient figure as regards iconography and devotion. In 1543, during work for the ongoing building project of the Renaissance church, the venerated painting was moved closer to the front of the Old Basilica, near the altar of Saints Processus and Martinian, on the right of the nave. Finally, the invaluable pictorial relic of the Madonna "del Soccorso" - "Our Lady of Help" - was translated, on February 12, 1578, to the altar of the Gregorian Chapel, accompanied by a solemn and moving procession. It became the first image of the New Basilica, which was to be enriched with so many other figures and monuments over the subsequent centuries: masterpieces of art of every era, conceived and generated so as to convey a consistent spiritual message.

The inexorable passage of time covered the venerated figure of the Virgin and Christ Child with dust and soot, and indeed on several occasions it became necessary to strengthen its contours with repeated overpainting, which even if it was always respectful, altered its appearance. The patient work of the conservators, who skillfully removed the dirt and repainting covering the original, have restored to the Basilica an image so distinct from what was there before that it has led to this publication. The aim of the volume is to highlight the devotional, historical and artistic importance of Our Lady of Help, using archival, published and iconographic sources.

I am therefore grateful to the praiseworthy Order of Knights of Columbus for having supported yet another restoration project, and the publication of this book, a much appreciated gift to the Basilica which contains the tomb of the Apostle Peter, the first pope, ever-living leader of the Church in the person of the pontiff his successor.

Angelo, Cardinal Comastri
Vicar General of His Holiness for the Vatican City
Archpriest of the Papal Vatican Basilica
President of the Fabbrica di San Pietro



INTRODUZIONE

Proseguendo con la nostra lunga e consolidata collaborazione con la Fabbrica di San Pietro, avviata nel 1981 con la ristrutturazione della Cappella dei Santi Patroni d'Europa nelle Grotte Vaticane, l'Ordine dei Cavalieri di Colombo è stato lieto di sostenere il restauro della Madonna "del Soccorso" nella Basilica Vaticana. Spinto da una devozione costante alla Madonna, il nostro Ordine ha volentieri aderito alla realizzazione di questo gravoso lavoro per recuperare e onorare un'immagine mariana che ha portato speranza e conforto a tante persone nel corso dei secoli. Questo progetto, impegnativo e accurato, è stato opportunamente intrapreso durante l'Anno della fede (11 Ottobre, 2012 - 24 novembre 2013), all'inizio del pontificato di Papa Francesco, al quale questo libro è dedicato.

Situato nella parete sopra l'altare della Cappella Gregoriana, inquadrato da marmi colorati e preziosi e circondato da magnifici angeli in bronzo dorato, il venerato dipinto murale riveste grande importanza artistica e devozionale, come questo libro splendidamente celebra e illustra. Le pagine raccontano la secolare storia di questa straordinaria immagine mariana. E' veramente "piena di grazia" tanto che ancora oggi la Madonna "del Soccorso" continua a raccogliere la devozione di fedeli e pellegrini che giungono nella Basilica di San Pietro da tutte le parti del mondo. Infatti, in ogni epoca, numerosissime persone hanno rivolto le loro preghiere alla Madonna "del Soccorso" in cerca di conforto e di aiuto nelle molte di difficoltà della vita, ma anche nei momenti più lieti per ringraziare la Madre Celeste delle gioie e delle tante grazie ricevute per Sua intercessione.

Questo libro, oltre a narrare per la prima volta la storia di questo venerato dipinto tra antica e nuova Basilica, vuole anche raccontare e illustrare la straordinaria esperienza del recente restauro, un progetto irripetibile, che ha coinvolto una combinazione unica di esperienza e capacità artistiche. Ho avuto il privilegio di poter osservare e apprezzare questo meticoloso lavoro nel corso del suo sviluppo durante numerose visite alla Basilica di San Pietro. Il lettore potrà così apprendere come esperti restauratori, guidati da scrupolose ricerche d'archivio, da necessarie indagini scientifiche e da numerose fotografie multispettrali, hanno potuto disvelare, sotto le ridipinture sovrapposte all'opera originaria in tempi diversi, questa soave immagine della Beata Vergine Maria e del Bambino Gesù in tutta la sua inaspettata e inalterata bellezza.

Sono grato al Cardinale Angelo Comastri, Arciprete della Papale Basilica di San Pietro, per aver voluto condividere con l'Ordine dei Cavalieri di Colombo questo straordinario restauro, che ha restituito la Madonna "del Soccorso" nella sua ritrovata integrità alla devozione dei fedeli che giungono ogni giorno presso la tomba di San Pietro Apostolo nella più grande chiesa della fede cristiana.



Mr. Carl A. Anderson

Cavaliere Supremo dell'Ordine dei Cavalieri di Colombo

INTRODUCTION

In keeping with our long and well-established collaboration with the Fabbrica di San Pietro, begun in 1981 with the renovation of the Chapel of the Holy Patrons of Europe in the Vatican Grottoes, the Order of the Knights of Columbus was pleased to support the conservation of *Our Lady of Help* in the Vatican Basilica. Motivated by a steadfast devotion to the Blessed Mother, our Order most willingly joined in this important endeavor to recover and honor this Marian image that has brought hope and consolation to so many over the centuries. This challenging and painstaking project was carried out most fittingly during the *Year of Faith* (October 11, 2012 – November 24, 2013), at the beginning of the pontificate of Pope Francis, to whom this book is dedicated.

Set in the wall over the altar of the Gregorian Chapel, framed within precious colored marble, and surrounded by magnificent gilt-bronze angels, the venerable mural holds both artistic and devotional importance, which this book beautifully honors and illustrates. These pages recount the centuries-old history of this extraordinary Marian image. It is truly “full of grace” and to this day *Our Lady of Help* continues to enjoy the devotion of faithful pilgrims who visit Saint Peter’s Basilica from all parts of the world. Indeed, in every period, countless individuals have directed their prayers to *Our Lady of Help*, seeking comfort and assistance when faced by life’s many difficulties, but also during happier moments, thanking the heavenly Mother for the many joys and graces received through her maternal intercession.

This book not only offers the first historical account of this venerated painting, which found a place in both the old and new Vatican basilicas. It also narrates and displays the extraordinary work of the recent conservation, a once-in-a-lifetime project that involved a unique combination of experts and artistic skills. I was most fortunate to observe and appreciate this meticulous work over the course of the project during several visits to Saint Peter’s Basilica. The reader will thus learn how expert conservators, backed by scrupulous archival research, essential scientific investigation and extensive multispectral photography, carefully removed layers of paint added through the centuries to finally reveal this gentle image of the Blessed Virgin Mary and the Christ Child, in all its original beauty.

I am grateful to His Eminence Angelo Cardinal Comastri, Archpriest of the Papal Basilica of Saint Peter, for having shared this extraordinary project with the Order of the Knights of Columbus, and for returning *Our Lady of Help*, in its rediscovered splendor, to the devotion of the faithful who come daily to the tomb of the Holy Apostle Peter in the greatest church of the Christian Faith.

Mr. Carl A. Anderson

Supreme Knight of the Order of the Knights of Columbus









Mons. Vittorio Lanzani

LA MADONNA "DEL SOCCORSO": DALL'ANTICA ALLA NUOVA BASILICA DI SAN PIETRO

Vittorio Lanzani

Quale fascino spirituale e quale forte legame di fede e di venerazione si possa instaurare tra un'icona della Vergine Maria e il popolo cristiano a lei devoto, lo racconta in modo meraviglioso, tra le molteplici storie, anche la vicenda della sacra immagine della Madonna "del Soccorso", da secoli custodita nella Cappella Gregoriana della Basilica di San Pietro in Vaticano ed oggi recuperata in tutta la sua bellezza e integrità.

La storia di questa immagine che viene qui presentata prende l'avvio dal completamento di un restauro di particolare importanza, non soltanto perché ha restituito alla Basilica una figura artistica di inaspettata bellezza, ma soprattutto perché ha riconsegnato a tutti i fedeli un'icona di antica e profonda devozione. Nell'aprile 2013 ci si accingeva dunque al restauro, da tempo previsto, della medesima immagine della Madonna "del Soccorso". Un ponteggio era stato allestito sopra l'altare, ove sono riposte le reliquie di San Gregorio Nazia-

OUR LADY OF HELP: FROM THE OLD TO THE NEW BASILICA OF SAINT PETER

Vittorio Lanzani

Just how much spiritual fascination, faith and devotion there can be between an icon of the Virgin Mary and the Christian faithful is shown in marvelous fashion by the story of the sacred image of the *Madonna "del Soccorso"* – *Our Lady of Help* – which for centuries has been kept in the Gregorian Chapel in the Basilica of Saint Peter's in the Vatican and has now been restored to its original beauty and integrity.

The story of this image, presented here, begins with the completion of an especially important conservation – important not only because it has restored to the basilica a figure of unexpected beauty, but above all because it has restored to all believers an icon of deep devotion. In April 2013 the long-awaited restoration of the *Madonna of Help* finally got under way. Scaffolding had been erected over the altar where the relics of St Gregory of Nazianzus have lain since 1580 so that the restorers could conveniently reach the sacred image (*Fig. 1*).

1. Il restauro della Madonna “del Soccorso” presso la cappella Gregoriana nella Basilica Vaticana.

1. Conservation of Our Lady of Help in the Gregorian Chapel of the Vatican Basilica.

zono dal 1580, per poter facilmente arrivare a posizionarsi davanti alla sacra immagine (*Fig. 1*).

Lunedì 15 aprile una evenienza significativa e commovente segnava l'inizio di detto restauro. Non appena fu tolto dagli operai, dopo tempo immemorabile, l'antico vetro soffiato che racchiudeva e un po' velava l'immagine di Maria, nello stesso istante prorompeva come d'incanto un solenne *Magnificat*, intonato da una folta comitiva di pellegrini che proprio in quel momento entrava in Basilica.

Rimosso dunque il vetro di protezione, la visione ravvicinata dell'opera rivelò un'immagine della Madonna col Bambino dai tratti indefiniti, un'immagine alterata dal tempo e da ripetuti ritocchi pittorici, che rendevano vano ogni tentativo di attribuzione stilistica o cronologica. Un'incertezza manifestata anche dalla ridottissima bibliografia sull'argomento, che, il più delle volte, si limitava a considerare la Madonna detta





On Monday April 15 a significant and touching circumstance marked the commencement of the restoration: at the very moment when the workmen removed the blown-glass covering that for centuries had protected and somewhat obscured the image of Mary, the solemn strains of a *Magnificat* were heard, chanted by a large group of pilgrims who at that instant were entering the basilica.

Once the glass covering had been removed, a close inspection of the work revealed an image of the Madonna and Child with somewhat indefinite features, an image altered by time and by repeated retouchings, such as made any attempt at a stylistic or chronological attribution impossible. And no help on this score was forthcoming from the extremely limited bibliography on the subject, which for the most part describes the *Madonna of Help* as a re-worked painting, dating originally from the early twelfth century – that is to say from

2. La spilla con l'invocazione alla Madonna "del Soccorso" e il nome di papa Francesco.

2. *The brooch with the invocation to Our Lady of Help, and the name of Pope Francis.*



“del Soccorso” un dipinto rimaneggiato, risalente al XII secolo, ovvero all’epoca in cui il papa Pasquale II (1099-1118), rinnovò l’altare di San Leone nell’antica Basilica.

La recente opera di restauro ha consentito, anche attraverso più approfondite ricerche di fonti archivistiche e letterarie, di ricostruire meglio la secolare storia di questa Madonna e le sue vicissitudini tra antica e nuova Basilica. E non deve meravigliare che le immagini di Maria fossero numerose nella vecchia Basilica come lo sono nella nuova, perché nei luoghi dove si vive una singolare esperienza di Chiesa,

3. La spilla con l’invocazione alla Madonna “del Soccorso” e il nome di papa Francesco.

3. *The brooch with the invocation to Our Lady of Help, and the name of Pope Francis.*

the pontificate of Pope Paschal II (1099-1118), who restored the altar of St Leo in the old basilica.

The recent restoration of the painting, and a new examination of the archival and literary sources, have made it possible to reconstruct the long history of this Madonna and its various locations in the old and the new basilica. It is not surprising that Marian images were as numerous in the old Saint Peter’s as they are in the new, because in places where the experience of the Church is intense, as it is in Saint Peter’s, the faithful turn naturally to the Mother of God and need to see her represented under her varied and most beautiful devotional titles.

Since its restoration, the image of the Virgin Mary presents on the gilded hem of the tunic that covers the breast a sort of decorated oval brooch, recently remade, originally set into a small depression in the painting itself. This ornament is consistent not only in

come avviene in San Pietro, diventa immediato per i credenti anche il richiamo alla Madre e alla necessità di vederla presente secondo le variegate devozioni e i suoi titoli più belli.

Dopo il restauro, l'immagine della Vergine presenta sul bordo dorato della tunica che gira sul petto una sorta di spilla ovale decorata, riproposta attualmente, ma che in antico era incastonata in un piccolo incavo ritrovato nel dipinto stesso. L'ornamento si pone in continuità non solo stilistica, ma soprattutto devozionale, come dono votivo offerto alla Vergine (*Fig. 4*).

Per questo vi sono state incise le seguenti parole: SVCCVRRE NOS (Soccorrici) e sotto FRANCISCVS PP. A. I (Papa Francesco, Anno Primo). Essendo stato da poco eletto, il 13 marzo 2013, si è voluto in questo modo affidare il nuovo Papa e il suo ministero Petrino alla Vergine "del Soccorso", che porta così sul suo cuore il nome di Francesco.

4. L'incavo di un perduto gioiello posto originariamente sulla tunica della Madonna "del Soccorso", dove è stata posta la spilla con il nome di papa Francesco.

4. The cavity made for a jewel, now lost, on the tunic of Our Lady of Help, where the brooch bearing the name of Pope Francis has now been put.

style but also in devotion, as a votive offering to the Virgin Mary (*Fig. 4*).

It is engraved with these words: SVCCVRRE NOS ("Help us"), and below, FRANCISCVS PP A. I ("Pope Francis, Year One"). Shortly after his election on March 13, 2013, the idea was to entrust the new pope and his Petrine ministry to *Our Lady of Help*, who thus bears in her heart the name of Francis (*Figs. 2-3*).



Le origini

Le origini dell'immagine della Vergine, detta in seguito "del Soccorso", sono da ricercare nel primo medioevo, nell'antica Basilica costantiniana e precisamente in riferimento a quell'altare nuovo, dove il Papa Sergio nel 688 aveva fatto trasferire il corpo del santo Pontefice Leone Magno, dal portico della Basilica (LP, II, p. 113).

Per localizzare questo antico altare nel contesto dell'attuale Basilica, è necessario immaginarlo nel transetto di sinistra, discosto circa tre metri dal pilone della Veronica, al livello inferiore delle Grotte Vaticane, dove ne sopravvive lo spazio, a lato della Cappella delle Partorienti.

Con tutta probabilità l'altare ebbe ben presto, entro una piccola abside leggermente incavata nella parete, un'immagine o icona mariana (*Fig. 5*). Infatti la breve guida alla Basilica, della seconda metà del sec VIII, conduce il pellegrino all'altare di San Leone e con accenni devoti recita: "Dalla parte sinistra ti accoglie il beato Leone, il quale ti presenta ancora all'immagine della Madre di Dio e da qui entrerai poi nella cripta" (De Rossi, I.C., II, p. 226). Il pellegrino aveva già prima incontrato altre due icone mariane. E che si tratti proprio di una immagine dell'altare di S. Leone, e non di una

The origins

The origins of the image of the Virgin Mary that was later to be known as of Help go back to the early Middle Ages, to the Constantinian basilica and in particular to the new altar to which in 688 Pope Sergius I translated the remains of Pope Leo I the Great from the portico (LP, II, p. 113).

To locate this old altar in the context of the present basilica, we need to imagine it as being in the left transept, about three meters from the pier of Veronica, at the level of the sacred grottoes, where it stood next to the Chapel of the Parturients.

It is highly likely that the altar was very soon given a Marian image or icon, set within a small apse hollowed out of the wall (*Fig. 5*).

Indeed the short guide to the basilica compiled in the later eighth century directs the pilgrim to the altar of St Leo, and says: "On the left the blessed Leo greets you, and presents you to the Mother of God, after which you enter the crypt" (De Rossi, I.C., II, p. 226). The pilgrim would have already encountered two Marian icons. That the reference is to the altar of St Leo, and not to another one nearby, is clear from the mention of the crypt (*Fig. 6*).

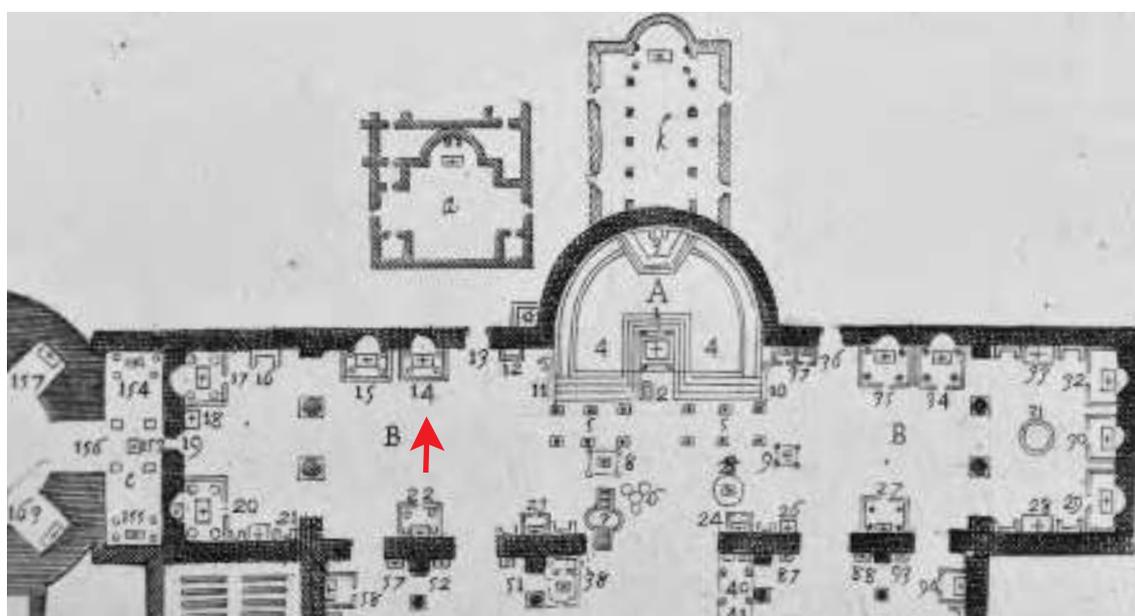
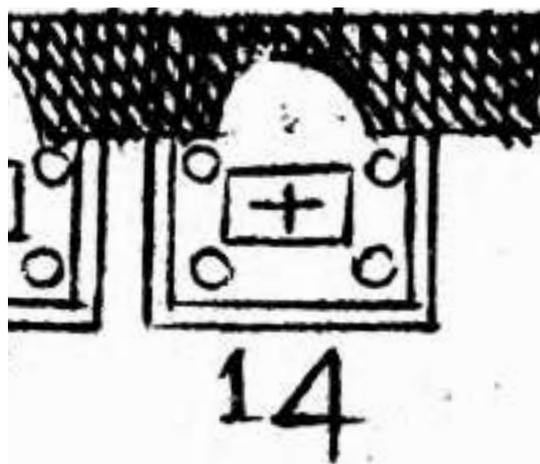
Further information comes from the time of Pope Leo IV (847-854), who

vicina, sta il fatto che il pellegrino subito dopo passava nella vicina cripta (*Fig. 6*).

Una conferma di tale immagine viene dalle gesta del Papa Leone IV (847-854), il quale abbellì questo altare con il suo ciborio e l'immagine musiva nella piccola abside: "Il venerabile presule, nella Basilica del beato Pietro apostolo ricostituì l'oratorio di splendida bellezza e grande decoro e lo completò con belle decorazioni marmoree e decorò magnificamente la sua abside con un mosaico arricchito di tessere dorate. Nell'oratorio risistemò anche il venerabile corpo di San Leone" (LP II, 113), (*Fig. 8*).

5. Particolare dell'altare di San Leone dalla pianta di Tiberio Alfarano con l'absidiola dov'era dipinta la Madonna "del Soccorso".

5. Detail of the altar of Saint Leo on the plan by Tiberio Alfarano, with the apse where Our Lady of Help was painted.



6. Particolare della pianta dell'antica Basilica di San Pietro con l'indicazione dell'oratorio di San Leone (n. 14) dove si trovava la venerata immagine della Madonna col Bambino.

6. Detail of the plan of the old Basilica of Saint Peter's, showing the oratory of St Leo (no. 14), where the venerated image of the Virgin Mary and Child was to be found.

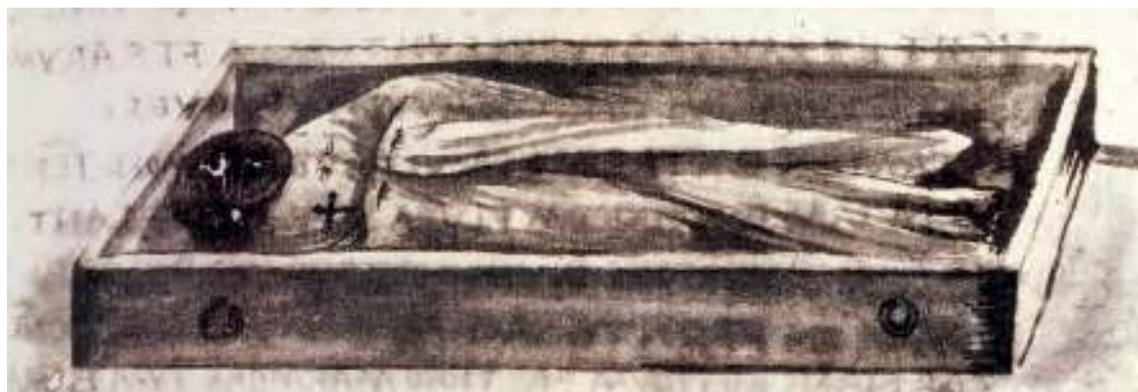
7. Particolare della pianta di Tiberio Alfarano con l'indicazione delle due diverse collocazioni della Madonna "di San Leone" nell'antica Basilica: originaria collocazione presso l'oratorio di San Leone (n. 14); successiva sistemazione (dal 1543) presso l'altare dei Santi Processo e Martiniano (n. 42), sotto l'organo di Alessandro VI e vicino alla statua in bronzo di San Pietro.

7. Detail of the plan by Tiberio Alfarano, showing two different locations of the Madonna of St Leo in the old Basilica: its original location at the oratory of St Leo (no. 14), and its later one (1543) on the altar of St Processus and St Martinian (no. 42), beneath the organ of Alexander VI and near the bronze statue of St Peter.

8. Il corpo di San Leone Magno (440-461) al momento del suo ritrovamento (26 maggio 1607). Da Grimaldi ed. 1972.

8. The body of St. Leo the Great (440-461) at the moment of its discovery (May 26, 1607). From Grimaldi ed. 1972.

embellished this altar with his *ciborium* and a mosaic image in the small apse: "Inside the basilica of St Peter the Apostle this God-protected and venerable prelate constructed a shrine of wondrous beauty and supreme comeliness. Surrounding it with beautiful marble he splendidly embellished it, and he gloriously adorned its apse in mosaic with gold color overlaid. In it he buried the body of St Leo the confessor and pontiff" (LP II, 113), (*Fig. 8*).



La crescente devozione nel Medioevo

Questo altare di San Leone venne risistemato ancora in grande stile dal papa Pasquale II (1099 – 1118), che vi collocò nella parte sottostante anche le reliquie dei Santi Leone II, III e IV, papi (Alfarano ed. 1917, pp. 38-41; pianta n. 14). Non si fa accenno, è vero, all'immagine mariana, a motivo del rilievo dato alla collocazione delle nuove reliquie, ma sembra evidente che l'arricchimento della decorazione di quel luogo sacro abbia comportato anche un rinnovamento dell'antica immagine.

L'altare di San Leone per tutto il medioevo ebbe una posizione privilegiata nelle celebrazioni vigiliari notturne presiedute dal Pontefice. Secondo il cerimoniale era il luogo di raccolta del Papa e dei prelati per dare inizio alla solenne processione di apertura, che prevedeva l'incensazione dei più importanti altari della Basilica. Così prescrive l'*Ordo* di Benedetto canonico, del 1143: "A mezzanotte, sentito il segno della campana, nostro signore il Papa si alza e con tutti gli Ordini del clero e deve venire a San Leone. Qui il mansionario prepara il turibolo (...) quando tutti sono rivestiti dei loro paramenti (...) il Pontefice per primo incensa l'altare di San Leone e di seguito la processione avanza lungo la navata del portico dei Pontefici" (n. 8, n. 143). Questo onore in cui era tenuto



Increasing devotion in the Middle Ages

This altar of St Leo was rearranged once again in great style by Pope Paschal II (1099 – 1118), who installed in the lower part the remains of three more popes, St Leo II, St Leo III and St Leo IV (Alfarano ed. 1917, pp. 38-41; no. 14 on the plan). It is true that no reference is made to the Marian image, all the emphasis being

9. La Madonna "del Soccorso" presso l'Altare dei Santi Processo e Martiniano nell'antica Basilica. Da Grimaldi, ed. 1972.

9. Our Lady of Help on the altar of St Processus and St Martinian, in the old Basilica. From Grimaldi, 1972 ed.

l'altare, era rivolto non solo alle reliquie sottostanti dei Santi Leone, ma anche all'immagine mariana che richiamava la presenza della Vergine.

Questa immagine di Maria, detta appunto di "San Leone", riscuoteva grande venerazione, se nel 1343 è ricordata tra quelle segnalate per le buone offerte che riceveva da parte dei fedeli. Nei registri contabili della Basilica di quell'anno, tra le offerte raccolte il 18 gennaio, in occasione della processione con il Sudario della Veronica, viene registrato: "E anche dall'immagine della Beata Maria che è posta dietro l'altare di San Leone papa, per mano del signore Giovanni Provinciale, Prov. X". Così il ricordo dell'immagine è segnalato nel 1345 (ASV, *Cam. Ap., Intr. et Ex*, 212, c. 3r e 4v).

Una testimonianza della grande devozione che riscosse la nostra Madonna nella prima metà del Trecento ci è tramandata da Giorgio Vasari nella vita di Perin del Vaga (1501-1547), celebre pittore che lavorò con Raffaello alle Logge Vaticane e che decorò con splendidi stucchi la volta della Sala Regia nel Palazzo Apostolico. Riferisce il Vasari che trovandosi l'artista in San Pietro nel 1543, vide ancora sotto quell'immagine della Madonna il dipinto trecentesco raffigurante Orso dell'Anguillara orante. Lo ricopiò per volontà dell'amico Niccolò Acciaiuoli, che era con lui, poco prima che venisse demolita la pa-

on the new relics, but it seems evident that the enrichment of the decoration in this sacred space would undoubtedly have involved renewing the old image. Throughout the Middle Ages, the altar of St Leo held a privileged position in the nocturnal vigils presided over by the pope himself. According to the ceremonial, it was where the pope and his accompanying prelates began the solemn opening procession, during which the most important altars were incensed. Thus, the Ordo composed in 1143 by the canon Benedetto states: "At midnight, on the ringing of the bell, our lord the pope rises with all the clergy and goes to St Leo. Here the *mansionarius* prepares the thurible (...) and when all are dressed in their vestments (...) the pope first incenses the altar of St Leo, and then the procession advances down the aisle of the portico of the pontiffs" (no. 8, no. 143).

The importance of this altar was due not only to the presence beneath it of the four St Leos, but also to the presence above it of the image of the Virgin Mary. This image of Mary, known as "of St Leo", must have been highly venerated, for in 1343 it is mentioned among those made the object of offerings on the part of the faithful. In the account books of the basilica for that year, among the offerings received on January 18 for the procession with the Sudarium of



rete: "(...) ed innanzi che fusse rovinato il muro, che era intorno alla Madonna, Perino ritrasse Orso dell'Anguillara senator romano, il quale coronò in Campidoglio messer Francesco Petrarca, che era ai piedi di detta Madonna" (Vasari ed. Milanese 1906, V, p. 625). Orso fu uno dei personaggi più in vista della Roma del Trecento. Nel 1323 papa Giovanni XXII lo nominò Canonico di San Pietro; fu per due volte senatore di Roma e nella Pasqua del 1341 fu lui in Campidoglio ad incoronare il Petrarca, il quale venne poi ad offrire con devozione la sua corona d'alloro all'altare di San Pietro (Gatto 1961).

Verso il Rinascimento: una nuova immagine

Agli albori del Rinascimento un'inedita nota d'archivio documenta l'accresciuta venerazione verso questa immagine mariana (ACSP/I, Censuali, 10, f. 163v). Infatti nel 1466 una dama della famiglia Orsini, probabilmente una discendente di quell'Orso dell'Anguillara a cui si è ac-

10. Particolare del volto della Madonna "del Soccorso" dopo il restauro.

Veronica, we find this record: "Also for the image of Blessed Mary that is behind the altar of Pope St Leo, by the hand of signor Giovanni Provinciale, Prov. X". There is a similar reference to the image in 1345 (ASV, *Cam. Ap., Intr. et Ex*, 212, f. 3r and 4v).

Evidence of the immense devotion accorded to our *Madonna* in the earlier fourteenth century is provided by Giorgio Vasari in his *Life* of Perino del Vaga (1501-1547), the celebrated painter who worked with Raphael on the Vatican loggias and decorated with magnificent stuccoes the ceiling of the Sala Regia in the Apostolic Palace. Vasari tells us that when Perino was at Saint Peter's in 1543, he saw beneath the image of the Madonna the fourteenth-century painting of Orso dell'Anguillara at prayer. He copied it for his friend Niccolò Acciaiuoli, who was with him at the time, shortly before the wall was demolished: "(...) and before the wall was destroyed, which was around the Madonna, Perino

10. *Detail of the face of Our Lady of Help, after conservation.*

11. Cappella
Gregoriana,
Madonna
“del Soccorso”,
particolare
del volto
del Bambino
Gesù dopo
il restauro.

cennato, pagò la realizzazione di una robusta grata di ferro a protezione della Madonna di San Leone, evidentemente perché veniva avvicinata e devotamente toccata da numerosissimi fedeli e pellegrini.

E' probabilmente in quel giro di anni che la venerata immagine della Vergine col Bambino venne riproposta in un nuovo e splendido affresco, esemplato sull'antica figura per conservarne i tratti iconografici e devozionali. Di esso sopravvive oggi la parte con il dolcissimo volto della Vergine e il busto del Bambino Gesù, a seguito delle vicende che veniamo a narrare.

Dalla curvatura di questo frammento possiamo dedurre che la primitiva immagine occupasse un'ampia incavatura nell'antica parete del transetto, quasi una absidiola, visibile anche nella pianta dell'antica Basilica dell'Alfarano (*Fig. 5*). Il 31 agosto 1499, proprio nel transetto della Basilica, davanti all'altare della Madonna di “San Leone”, veniva collocato il *castrum doloris*, ossia il catafalco con la salma

11. *Gregorian
Chapel,
Our Lady of Help,
detail of the face
of the Christ Child
after conservation.*

copied the picture of the Roman senator Orso dell'Anguillara, who crowned Messer Francesco Petrarca on the Capitol, which was at the foot of the said Madonna” (Vasari, ed. Milanesi 1906, V, p. 625). Orso was one of the most prominent personages in fourteenth-century Rome. In 1323 Pope John XXII appointed him a canon of Saint Peter's; he was twice a member of the senate, and at Easter 1341 it was he who crowned the poet Petrarch on the Capitol; out of devotion to St Peter, Petrarch offered his laurel crown on that saint's altar (Gatto 1961).

Towards the Renaissance: a new image

In the early Renaissance an unpublished archival source documents the increasing veneration paid to this Marian image (ACSP/I, Censuali, 10, f. 163v). In the year 1466 a lady of the Orsini family, probably a descendant of that Orso dell'Anguillara we have already met, paid for a massive iron grating to protect the *Madonna of St Leo*,



per la celebrazione dei solenni funerali del Cardinale francese Jean Villiers de la Groslaye, il quale l'anno precedente aveva commissionato al giovane Michelangelo Buonarroti il gruppo marmoreo della Pietà, come immagine di devozione per la sua tomba (Burcardo, 1911, p. 162). Viene spontaneo pensare al giovane artista certamente presente all'esequie, mentre incrocia il suo sguardo con quello dolcissimo della Vergine "di San Leone" e coglie in quel volto un fascino di bellezza e di giovanile freschezza, che ritroviamo nei tratti marmorei della suo capolavoro.

Durante la demolizione del vecchio edificio di San Pietro, sia nella prima fase iniziata nel 1507 per i transetti e metà Basilica, sia in quella intrapresa nel 1605 per la parte restante della Basilica, si potevano vedere talvolta preti o altre persone chiedere in ricordo ai muratori, come reliquie di così santo tempio, sia semplicemente un frammento rovinato di pittura con la mano di un santo o un visetto d'angelo, sia pure un pezzetto colorato di affresco, piccolo lacerto del manto di una immagine sacra: devozioni e ricordi di sacre mura che andavano scomparendo. Basti citare un esempio: dopo essere venuto in possesso di due frammenti di affresco, uno con la testa di San Pietro e l'altro di San Paolo, provenienti dalla demolizione degli affreschi del portico della

evidently because it was continually being touched by throngs of pilgrims and worshippers.

It was probably at this time that the venerated image of the Virgin Mary and Child was presented in a new and magnificent fresco, based on the earlier figure and preserving its iconographical and devotional features. All that survives of it today is the part with the most lovely face of the Virgin Mary and the bust of the Christ Child, as a consequence of the events we shall now relate. From the curvature of this fragment we deduce that the original image occupied a curved surface in the old transept wall, almost an apse, as shown on Alfarano's plan of the old basilica (*Fig. 5*).

On August 31, 1499, in the transept of the basilica, right in front of the altar of the *Madonna of St Leo*, there was set up the *castrum doloris*, that is to say the catafalque and corpse, for the solemn exequies of Cardinal Jean Villiers de la Groslaye, who in the previous year had commissioned from the young Michelangelo Buonarroti the marble group of the *Pietà*, as a devotional image for his own tomb (Burcardo, 1911, p. 162). We may be sure that the young artist attended the funeral, and no doubt his gaze fell on the sweet features of the Virgin "of St Leo", showing him the beguiling

Basilica nel 1608, il parroco della Basilica li conservò per qualche anno e in seguito li donò, secondo quando fece scrivere sul telaio ligneo di contenimento: "Questa immagine di San Pietro fu strappata dall'antichissima Basilica Vaticana che fu demolita nell'Anno del Signore 1606. Ascanio, parroco della Basilica, la offrì in dono all'Ill.mo e Rev.mo Sig. Suo Onoratissimo Benedetto Giustiniani, Cardinale Vescovo di Santa Sabina, nell'anno del Signore 1617" (Tomei 1989, pp. 141, 146; Monciatti 2000, 918, 919), (Fig. 12).

Altre immagini sacre di Maria furono salvate per desiderio di persone devote, nel corso delle rovinose demolizioni, con rudimentali strumenti e artifici, che talora non garantivano l'incolumità dell'immagine stessa. Si conservano ancora nelle Grotte Vaticane: la *Madonna delle Partorienti* (dalla bottega di Antoniazio Romano, sec. XV), (Fig. 14); la *Madonna della Bocciata*, proveniente dal vecchio portico (sec. XIV, di scuola romana) (Fig. 13); la *Madonna tra Oranti*, in mosaico (opera medievale, nel peribolo); la *Madonna* di scuola senese (sec XIV, nella Cappella dei Santi Patroni d'Europa), (Fig. 16); la *Madonna* di scuola del Perugino (sec. XV, sulla tomba di Pio XII), (Fig. 15); infine la *Vergine Dolorosa* (affresco del XIV sec.), (Noè 1994, pp. 35-50, 61-71, 83-85). Senza dimenticare il grande mosaico di *Maria Re-*

beauty and girlish freshness that we find in the marble features of his youthful masterpiece.

During the demolition of the old Basilica of Saint Peter's, whether in the initial phase that began in 1507 and saw the destruction of the transept and half the nave, or in final one that began in 1606, it often happened that priests or other people would ask the workmen for relics of so holy a building, perhaps a ruined fragment painted with the hand of a saint or the face of an angel, or perhaps a colored piece of fresco, with a part of a sacred image: devout souvenirs of the holy walls that were disappearing for ever. Let one example suffice: having acquired two fragments of fresco, one with the head of St Peter and one with that of St Paul, the parish priest of the basilica kept them safely for a few years and then made a present of them to a cardinal, as we read in an inscription on the wooden container: "This image of St Peter was torn from the very ancient Vatican basilica that was demolished in the year of the Lord 1606. Ascanio, parish priest of the basilica, offered it as a gift to the Most Illustrious and Most Reverend Lord Benedetto Giustiniani, Cardinal-Bishop of Santa Sabina, in the year of the Lord 1617" (Tomei 1989, pp. 141, 146; Monciatti 2000, 918, 919), (Fig. 12).



San Pietro

St Peter



San Paolo

St Paul



12. Fabbrica di San Pietro, frammenti pittorici del XIII secolo provenienti dal portico dell'antica Basilica Vaticana e offerti in dono nel 1617 al cardinale Benedetto Giustiniani.

12. Fabbrica di San Pietro, pictorial fragments from the 13th century from the portico of the old Vatican Basilica and offered as a gift in 1617 to Cardinal Benedetto Giustiniani.



13. Grotte Vaticane,
Madonna “della Bocciata”.

*13. Vatican Grottoes,
Madonna della Bocciata.*



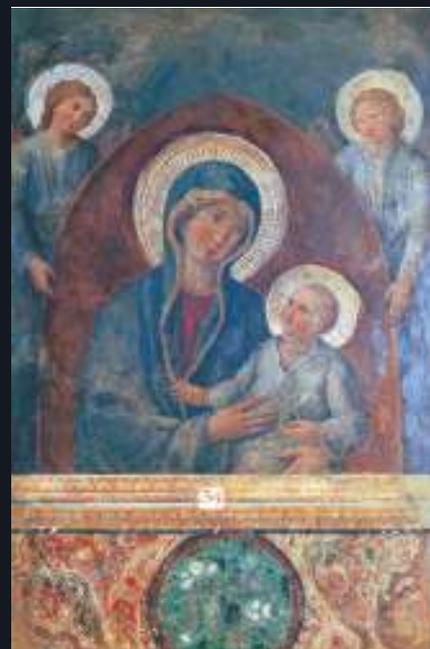
14. Grotte Vaticane,
Madonna “delle Partorienti”.

*14. Vatican Grottoes,
Madonna of the Parturients.*



15. Grotte Vaticane,
Madonna di scuola del Perugino.

*15. Vatican Grottoes,
Madonna of the school of Perugino.*



16. Grotte Vaticane,
Madonna di scuola senese.

*16. Vatican Grottoes,
The Sienese Madonna.*

gina (Basilissa) tagliato e oggi conservato nella Chiesa di San Marco a Firenze.

Ma la venerata immagine della Madonna “del Soccorso” veniva conservata tenacemente al suo posto, alla parete dell’altare di San Leone, anche nel corso delle demolizioni, dal 1507 al 1543, tra le macerie che si accumulavano.

Il distacco e il recupero della sacra immagine: 1543

Così, mentre sorgevano i muri della nuova Basilica rinascimentale e progressivamente cadevano sotto i colpi di piccone i tetti e le pareti anteriori del transetto della vecchia Basilica, la Madonna di San Leone riceveva continuamente segni di devozione e di cura. Nel 1531 vengono pagati 20 scudi a “mastro Pierino del Capitano et capo mastri a buon conto della reparatione che loro fanno all’altare della Madonna che è presso l’altare degli apostoli” (AFSP, *Arm.* 24, F, c. 21). Si tratta di un intervento di conservazione che viene effettuato presso l’altare dove è l’immagine della Madonna, che si trova presso l’altare della Confessione (degli Apostoli).

Così nel 1535, dato l’avanzamento del cantiere della nuova Basilica e dell’accumulo dei detriti, si pensa di racchiudere l’altare con una sorta di cappelletta:

Other sacred images of Mary were salvaged by devout persons, during these ruinous demolitions, with rudimentary tools and techniques, which did not always ensure the survival of the image itself. Among those that were successfully removed from the old basilica and are now to be found downstairs in the sacred grottoes, we may mention: the *Madonna of the Parturients* (from the workshop of Antoniazio Romano, 15th century), (*Fig. 14*); the *Madonna della Bocciata*, from the old portico (Roman school, 14th century), (*Fig. 13*); the *Madonna between Praying Supplicants* (medieval mosaic, in the *peribolus*); the Sienese *Madonna* (14th century, in the Chapel of the Patron Saints of Europe), (*Fig. 16*); the *Madonna* of the school of Perugino (15th century, on the tomb of Pius XII), (*Fig. 15*); and the *Virgo Dolorosa* (fresco, 14th century) (Noè 1994, pp. 35-50, 61-71, 83-85). We should not forget the large early-8th-century mosaic of *Mary the Queen (Basilissa)* that is now in the church of San Marco in Florence.

But the venerated image of *Our Lady of Help*” was tenaciously preserved in its place, on the wall behind the altar of St Leo, throughout the demolitions that took place between 1507 and 1543, amid accumulating piles of rubble.

“Muro de matoni sopra matoni fatto intorno alla Cappella [si intenda *ciborio*] della Madonna che è appresso lo altare maggiore di S.to Pietro” (AFSP, *Arm.* 1, B, 14, cc. 46, 53; 1535 28 X, cod. VIII, c. 4a; IX c. 3a; IV, c. 21c. 21° sub 30x) (*Fig. 17*). Anche il pilone della cupola, detto oggi della Veronica, è detto “accanto ala capella della Madonna”, dato il poco spazio che li separava. Sempre nel medesimo anno troviamo specificato che i pagamenti sono anche “pro reparatione tecti capelle Beate Mariae propre altare maius” (“per la riparazione del tetto della cappella della Beata Maria presso l’altare maggiore”). E’ evidente pertanto che tra gli anni 30’ e 40’ del secolo XVI, si era allestita una sorta di cappellina addossata alla parete ovest del vecchio transetto ancora in piedi per proteggere l’altare della Madonna, quasi ad imitazione della copertura (o *tegurium*) che Bramante aveva elevato per proteggere l’altare della Confessione.

Nel 1543-44, quando ormai la parete superstite dell’antico transetto veniva del tutto demolita, rimaneva isolato quel tratto di muro su cui era l’immagine della Vergine con la cappellina adornata. Tanta era la devozione a questa Madonna che la si volle a tutti i costi isolare e salvare. Al riguardo la menzionata testimonianza del Vasari riveste, fondamentale importanza, nono-

The detaching and recovery of the sacred image: 1543

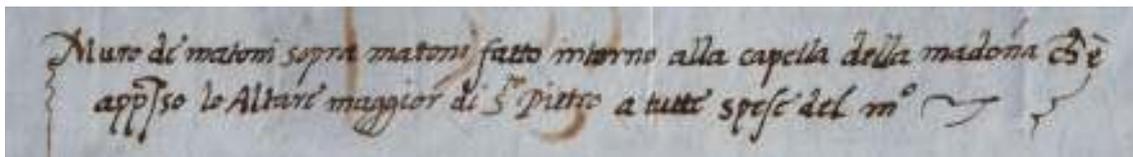
Thus, as the walls of the new Renaissance Basilica were going up, and as the medieval transept of the old Basilica was yielding to the demolishers’ hammers, the *Madonna of St Leo* continued to be the object of devotion and care. In 1531 20 *scudi* were paid to “master Piero del Capitano and those in charge of the work, in settlement of their account for the repairing of the altar of the Madonna near the altar of the Apostles” (AFSP, *Arm.* 24, F, f. 21). This evidently consisted of conservation carried out on the altar with the image of the Madonna, which stood near the altar “of the Apostles” (i.e. the *Confessio*).

In 1535, in view of the rapid progress made on the new Basilica and of the accumulation of detritus, it was decided to enclose the altar in a protective structure: “Wall of bricks upon bricks raised around the Chapel [i.e. *ciborium*] of the Madonna that is near the high altar of San Pietro” (AFSP, *Arm.* 1, B, 14, ff. 46, 53; 1535 28 X, cod. VIII, f. 4a; IX f. 3a; IV, f. 21f. 21° sub 30x) (*Fig. 17*). One of the four piers at the crossing, now known as that of Veronica, was said to be “next to the chapel of the Madonna”, since it was so close. In the same year it was specified that the payments were also “pro reparatione tecti capelle Beate Mariae propre altare maius” [for repairing the roof of the

stante alcune imprecisioni. Ma è da riferire a questo affresco un ulteriore ricordo del Vasari, circa il taglio di quel muro ad opera di Perin del Vaga, proprio per salvare il prezioso dipinto “di una Nostra Donna”, cioè della Madonna. Il fatto, pur con le dovute precisazioni, risulta assai suggestivo: “(...) in San Pietro di Roma, rovinandosi le mura vecchie di quella chiesa per rifar le nuove della fabbrica, pervennero i muratori a una parete dove era una Nostra Donna ed altre pitture di man di Giotto: il che veduto Pierino, che era in compagnia di messer Niccolò Acciaiuoli, dottor fiorentino e suo amicissimo, mosso l’uno e l’altro a pietà di quella pittura, non la lasciarono rovinare, anzi fatto tagliare attorno il muro, la fecero allacciare con ferri e travi, e collocarla sotto l’organo di San Pietro, in un luogo dove non era né altare né cosa ordinata [...]” (Vasari ed. Milanesi 1906, V, p. 625), (Figg. 7 e 9). Il biografo aretino riferisce erroneamente a Giotto († 1337) il dipinto murale di “Nostra Donna”, perché al grande maestro toscano veniva generalmente attribuita la maggior parte delle pitture medievali della Basilica. In particolare gli venivano assegnate le pitture che si trovavano nella parte più alta del muro sopra i colonnati della navata grande, tra le quali Vasari ricorda esplicitamente l’angelo alto “sette braccia” dipinto a fresco, a sinistra della finestra

chapel of the Blessed Mary beside the high altar]. So it is clear that in the 1530s or 1540s a sort of chapel was erected, backing onto the west wall of the still surviving old transept in order to protect the altar of the Madonna, very much like the sheltering *tegurium* that Bramante had earlier erected over the altar of the *Confessio*.

In 1543-44, by which time the walls of the old transept had been entirely demolished, the small section of wall with the image of the Virgin Mary was left isolated within its surrounding structure. Such was the devotion towards this image that it was to be preserved at all costs. In this connection the reference in Vasari that we mentioned above is of the greatest importance, despite some inaccuracies. Another passage in Vasari also refers to this fresco, when he describes how Perino del Vaga cut away the wall, specifically in order to save the precious image “of an Our Lady”, i.e. of the Madonna. This passage is most interesting: “(...) in Saint Peter’s in Rome, when the old walls of the church were demolished to make way for the new building, the workmen came upon a wall where there was painted an Our Lady and other pictures by the hand of Giotto. When this was seen by Pierino, who was in company with Messer Niccolò Acciaiuoli, the Florentine doctor [of law] and his very



sopra l'organo, ovvero nel luogo dove fu trasportata la Madonna "di San Leone" (Vasari ed. Milanese 1906, I, p. 386). Delle sopravvissute decorazioni medievali di San Pietro era questa una delle figure più appariscenti come mostra una veduta d'insieme riportata nel codice del Grimaldi (Grimaldi ed. 1972, pp. 142-143, fig. 52-ff 108v-109r). Non si deve inoltre dimenticare che, come si è accennato, all'epoca di Giotto sotto l'antica Madonna di "San Leone" era stata aggiunta la figura di un orante e forse altre raffigurazioni: pertanto non stupisce che l'intera composizione venga genericamente detta "di man di Giotto".

Il distacco dalla parete dell'antico transetto della pittura murale e la sua collocazione nella parte ancora in piedi

17. Documento del 30 dicembre 1535: muro di protezione presso l'altare di San. Leone.

17. Document of December 30, 1535: protective wall near St. Leo's altar.

dear friend, they were both moved with pity for that painting, and not wishing to leave it to be ruined, they cut the wall all around it, and had it fixed with iron bands and wooden beams, and set it up beneath the organ of Saint Peter's, in a place where there was no altar or anything else [...]" (Vasari, ed. Milanese 1906, V, p. 625), (*Figs. 7 and 9*). Vasari wrongly ascribes the mural painting of "Nostra Donna" to Giotto († 1337), simply because most of the medieval paintings in the basilica were generally attributed to the great Tuscan master. In particular, Giotto was generally thought to have painted the frescoes on the upper part of the wall, above the colonnades in the nave; Vasari specifically mentions the frescoed angel "seven braccia high", to the left of the window above the organ, the very place to which the Madonna "of St Leo" was moved (Vasari ed. Milanese 1906, I, p. 386). This angel was one of the most prominent figures in the surviving medieval decoration in Saint Peter's, as appears from the overall view in the Grimaldi codex (Grimaldi ed. 1972, pp. 142-143, fig. 52-ff 108v-109r). Nor should we forget that in Giotto's time a praying figure and perhaps other representations were added beneath the old Madonna "of St Leo", as we have seen: so it is not at all surprising that the entire composition should be described as being "by the hand of Giotto".

dell'antica Basilica, è confermato dai documenti d'archivio che registrano pagamenti agli operai per il taglio della parete, per staccare l'immagine della Vergine e per l'armatura di contenimento in legno e ferro: "E per le giornate che andorno allevare, cioè tagliare la Madonna di S. Leone et a farlj ornamenti dj detta Madonna, quale si messe rincontro al Volto Santo: che j ando in tutto giornate 15, che montano - scudi 3 bol 75" (AFSP, Arm. 25, A, 24, c. 47). Giornate di lavoro paziente per scalpellare la mattonatura della parete e non danneggiare l'immagine e per fare "l'ornamento", cioè una nuova incorniciatura per contenerla, con nuove decorazione introno. Ecco quindi anche le spese: "Per ferramenti avuti da mastro Simone ferraro per la fabbrica del Santo Pietro di più sorte de chore (?) ante (...) e per libbre 14 de ciodj grossi per l'armatura e più e più per la riburnitura de la ferata (...) della Madonna de Santo Leone" (AFSP, Arm. 24, E, 20, c. 61).

La destinazione del distaccato dipinto fu "sotto l'organo di San Pietro" presso l'altare dei Santi Processo e Martiniano, tra la nona e l'undicesima colonna del lato destro della navata centrale della restante antica Basilica. La notizia è confermata da diversi storiografi, che la videro in questo luogo, che era stato riccamente ornato.

The removal of the mural from the wall of the old transept and its relocation in the surviving portion of the old basilica are confirmed by archival documents that record payments made to workmen for cutting the wall, for detaching the image of the Virgin Mary and for the armature of wood and iron: "For the days spent removing, that is to say cutting out, the *Madonna of St Leo*, and for making the ornaments for the said Madonna, positioned opposite the *Volto Santo*: which were 15 days in all, amounting to 3 *scudi* and 75 *bolognini*" (AFSP, Arm. 25, A, 24, f. 47). Much patient work must have been required to chisel through the masonry without damaging the image, and to make the "ornament", that is to say the new frame to contain it. These were the expenses: "For ironwork of various kinds supplied by Master Simone for the Fabbrica di San Pietro, and for 14 pounds of large nails for the armature, and for the burnishing of the ironwork (...) on the *Madonna of St Leo*" (AFSP, Arm. 24, E, 20, c. 61).

The detached painting was relocated "beneath the organ of Saint Peter's" near the altar of St Processus and St Martinian, between the ninth and the eleventh column on the right side of the nave. This location is confirmed by various writers who saw it in this area, which was richly decorated.

E' probabile che a seguito di questa nuova sistemazione l'immagine della Vergine cominciasse ad essere invocata con il titolo "del Soccorso").

L'ingresso e la collocazione nella nuova Basilica: 1578

Questa immagine della Vergine Maria, per la sua bellezza e la sua rinomanza fu in assoluto la prima immagine sacra che venne ufficialmente introdotta nel nuovo tempio e che attirò ben presto un corteggio di altre sacre raffigurazioni volute per decorare e illustrare la prima grande cappella. Dai contemporanei veniva chiamata "pulcherrima imago" (Alfarano ed. 1917, p. 62). A decidere di trasferire l'immagine della Vergine "del Soccorso" dalle strutture della vecchia Basilica e di iniziare la decorazione con altre immagini su tema mariano, fu il papa Gregorio XIII, Boncompagni. E' interessante rilevare che il progetto papale di dare vita a una particolare cappella, e quindi di accendere una prima scintilla di un culto stabile in un tempio per la maggior parte ancora in costruzione, risale all'inizio stesso del pontificato di Gregorio XIII, cioè al 1572. Il papa desiderò subito dare un impulso spirituale almeno a una parte della nuova Basilica, nonostante questa si presentasse ancora come un grande cantiere. Mancavano le nuove quote pavimentali e i detriti ingombra-

It is probable that after been moved to its new place the image began to be invoked under the title "*Madonna del Soccorso*".

Its relocation in the new basilica: 1578

Because of its beauty and fame, this image of the Virgin Mary was the very first sacred image to be officially introduced into the new Basilica, though it very soon drew in its wake other ones to decorate the great chapel dedicated to St Gregory. Contemporaries called it "pulcherrima imago" (most beautiful image; Alfarano ed. 1917, p. 62). The decision to move the painting of the *Virgin Mary of Help* from the old to the new basilica, and to decorate the chapel with other Marian images, was taken by Pope Gregory XIII Boncompagni.

It is interesting that the papal plan to give life to one particular chapel, and thus to establish worship inside a building that was still for the most part under construction, dates from the very beginning of Gregory XIII's pontificate, i.e. from 1572. The pope decided at once to confer a spiritual charge to one part, at least, of the new basilica, even though the rest of it was still one vast building site. The pavement had not yet been made and rubble covered the ground. Indeed the whole structure was incomplete and in rough state;

vano ancora il suolo. Le strutture erano incomplete e ancora grezze; rimaneva ancora al centro della crociera l'antica abside, con il tempietto di Bramante voluto per coprire il vecchio altare con la tomba di San Pietro, perché in alto il grande squarcio aperto verso il cielo e alle varie temperie denunciava ancora la prolungata assenza del cupolone. Il proposito del papa era coraggioso. Eppure, tra tanta incertezza e incompiutezza del tempio, il pontefice guardava fiducioso come il salmista alla presenza della Regina: "Astitit regina a dextris tuis, ornata auro ex Ophir": *Sta la regina alla tua destra, ornata con l'oro di Ophir* (Sal 44,10).

Pertanto Gregorio XIII decise di iniziare a preparare un posto d'onore alla Vergine Maria del "Soccorso", per poterla introdurre solennemente per prima in Basilica. Il luogo prescelto fu la cappella a destra di ampie dimensioni, da cui l'appellativo di "Gregoriana", prima della grande crociera. Vi lavorò per l'architettura Giacomo della Porta, uno degli architetti che godevano della stima del pontefice.

Per la gran mole dei lavori di preparazione passarono più di cinque anni. La cappella ultimata poteva veramente apparire una chiesa nella chiesa. Infine, il 12 febbraio 1578, Domenica I di Quaresima, vi fu la cerimonia del solenne in-

in the center of the crossing the ancient apse still stood, with Bramante's *tegurium* protecting the old altar with the tomb of St Peter. This was because the dome had not yet been built, and the crossing was open to the sky and the rain. The pope's plan was a courageous one. Amid so much uncertainty and with the Basilica still unfinished, Gregory XIII trusted the words of the Psalmist: "Astitit regina a dextris tuis, ornata auro ex Ophir" [*The queen stood on thy right hand, in gilded clothing*] (Psalm 44:10).

So Gregory XIII decided to prepare a place of honor for the *Virgin Mary of Help*, so as to be able to introduce her solemnly into the new Basilica. The chosen place was the large chapel before the crossing and on the right, known as the Gregorian Chapel. It was the work of Giacomo della Porta, one of the pope's most trusted architects.

Because of the enormous amount of preparatory work that was required, five years went by. The completed chapel looked like a church within a church. Finally, on February 12, 1578, the first Sunday of Lent, the image of the *Virgin Mary of Help* was solemnly installed in the new basilica, in the place where she is still venerated to this day.

The ceremony of the entry of the icon of the Virgin Mary into the new

gresso dell'immagine della Vergine "del Soccorso" nella nuova Basilica, dove ancora oggi è venerata.

La cerimonia dell'entrata dell'icona della Vergine in Basilica è descritta dal Grimaldi in tutta la sua solennità. Citiamo solo la conclusione: «La santa icona fu posta in mezzo alla cappella sopra un suggesto ornato di lumi e lampade d'argento e vi rimase per il resto della giornata. Venne incensata dal canonico Contarello il quale cantò l'orazione della Beata Vergine. Nella tarda serata l'immagine fu presa dagli operai e collocata nella parete sopra l'altare della detta cappella, essendo presenti alcuni sacerdoti della Basilica» (Grimaldi ed. 1972, p. 227; Lanzani 2009, pp. 1-2).

Al restauro recentemente concluso si aggiunge l'auspicio che formulava il papa Beato Paolo VI il 25 marzo 1973, al termine del restauro della Pietà di Michelangelo: *“Vogliamo dare a questo nostro umile e semplice atto di devozione un significato augurale e simbolico: come è stato riparato con espertissima cura il folle oltraggio a questo capolavoro dell'arte, così auspichiamo che sia restaurata negli animi degli uomini del nostro tempo la figura ideale di Maria, capolavoro della grazia, perché Immacolata Madre di Cristo nella carne, e perciò Madre della Chiesa, corpo mistico di Cristo [...]”* (Bollettino 1973).

Basilica is described in detail by Grimaldi. We will quote only the end of the passage: “The holy icon was placed in the center of the chapel on a tumulus adorned with lights and silver lamps, and remained there for the rest of the day. It was incensed by the canon Contarello, who sang in its presence the office of the Blessed Virgin. Late in the evening the image was taken up by the workmen and set into the wall above the altar in the said chapel, certain priests of the basilica being in attendance” (Grimaldi ed. 1972, p. 227; Lanzani 2009, pp. 1-2).

With the successful conclusion of the recent restoration, we should like to repeat the words spoken by the Blessed Pope Paul VI, on March 25, 1973, after the restoration of the *Pietà* of Michelangelo:

“We wish to confer on this Our simple and humble act of devotion an auspicious and symbolic significance: just as the insane outrage to this artistic masterpiece has been repaired with such expert care, so We hope that the ideal figure of Mary, the masterpiece of grace, may be restored into the hearts of the men of our time, because she is the Immaculate Mother of Christ according to the flesh, and therefore the Mother of the Church, mystical body of Christ [...]” (Bulletin 1973).



DEI
GENTRICI
MARIAE VIRGINI
ET S. GREGORIO
NAZIANZENO

INUM EX VII ALTAR

LA MADONNA “DEL SOCCORSO” NELLA CAPPELLA GREGORIANA IN SAN PIETRO

Pietro Zander

Il Cinquecento

Gregorio XIII, trasferita nel nuovo San Pietro la venerata immagine della Madonna “di San Leone” (12 febbraio 1578), volle completare il lavoro intrapreso decorando la cappella da lui edificata con preziosissimi marmi, meravigliose sculture e splendidi mosaici. Si lavorò giorno e notte per dotare la Basilica ancora in costruzione di una cappella d’ineguagliata bellezza, simile a una “grande e ben compita chiesa” dove poter celebrare la Santa Messa (Ciappi 1586, p. 6).

Nel rifinito spazio di questa cappella il papa Boncompagni volle collocare sotto l’altare i resti mortali di San Gregorio Nazianzeno († 390). L’11 giugno 1580 le sue venerate reliquie vennero infatti traslate in Vaticano dal piccolo oratorio annesso alla chiesa di Santa Maria in Campo Marzio, presso un monastero di suore benedettine (Lanzani 2004, p. 2). Una traslazione che ebbe

OUR LADY OF HELP **IN THE GREGORIAN CHAPEL IN SAINT PETER**

Pietro Zander

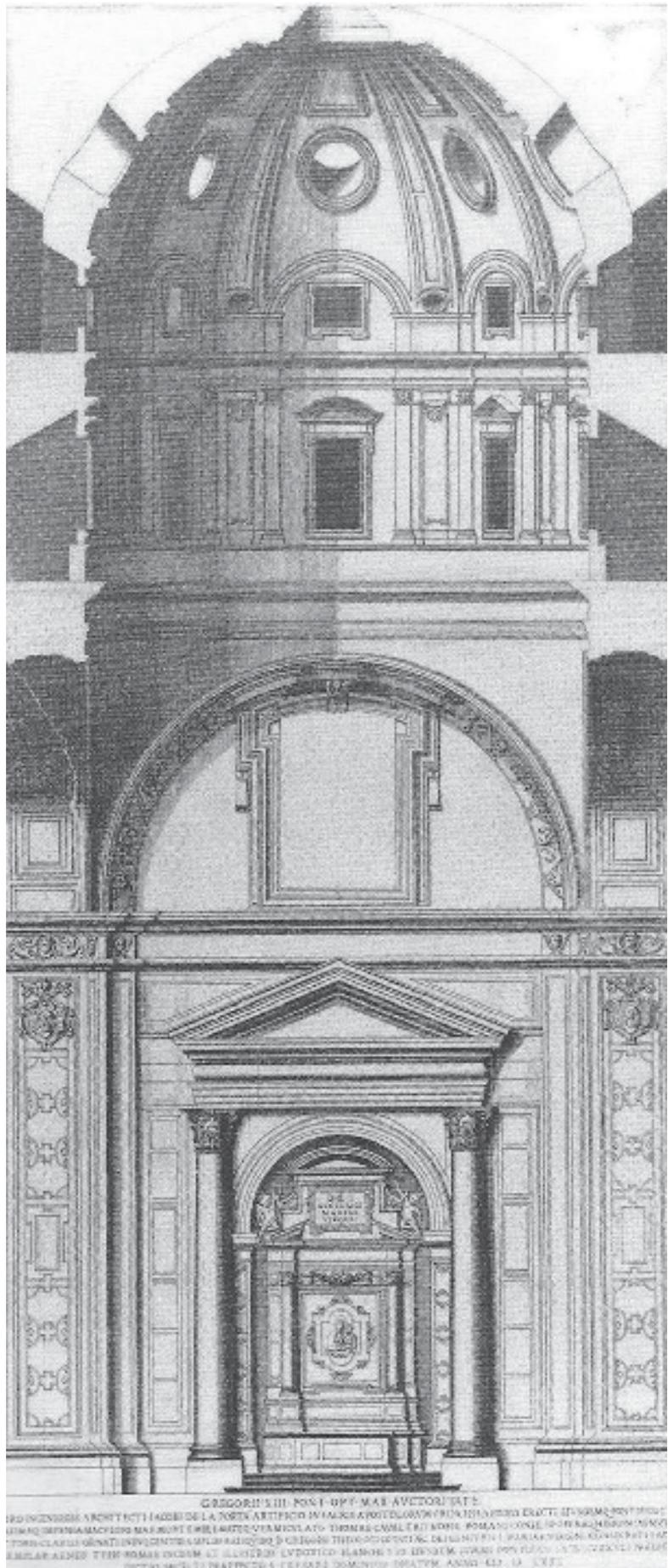
The Sixteenth Century

Having moved the venerated image of the *Virgin Mary “of Saint Leo”* to the new Saint Peter’s (February 12, 1578), Gregory XIII sought to complete the project by decorating the chapel he had built with precious marble, marvelous sculptures and splendid mosaics. Work continued day and night to endow the Basilica, still under construction, with a chapel of matchless beauty, similar to a “grand and finely-accomplished church,” where Mass could be celebrated (Ciappi 1586, p. 6).

Under the altar of this completed space, the Boncompagni Pope wished to place the mortal remains of St. Gregory Nazianzen († 390), whose venerated relics were translated to the Vatican on June 11, 1580 from the small oratory adjacent to the church of Santa Maria in Campo Marzio, part of a Benedictine nunnery (Lanzani 2004, p. 2). The translation was solemn and grand, and

1. Cesare
Domenichi,
incisione a stampa
del 1580, sezione
est-ovest
della Cappella
Gregoriana.

*1. Cesare
Domenichi,
engraving
of 1580,
east-west
section of the
Gregorian Chapel.*



forma solenne e grandiosa, e che fu dettagliatamente descritta dal cerimoniere pontificio Francesco Mucanzio e dalle cronache dell'epoca (Rastelli 1580; Ciappi 1586, pp. 19-21). Dell'interminabile processione che accompagnò in San Pietro le reliquie del santo Dottore della Chiesa e che attraversò le affollatissime e festose strade di Roma, ci è tramandato un vivo ricordo in dieci quadri pittorici di Antonio Tempesta e Matthias Bril presso la Terza Loggia del Palazzo Apostolico.

Come la Madonna "di San Leone" costituì la prima immagine della nuova Basilica ancora in costruzione, così Gregorio Nazianzeno fu il primo santo a essere deposto e venerato ufficialmente nel rinnovato tempio vaticano, vicino alla tomba dell'Apostolo Pietro.

La sistemazione dell'altare e della Cappella Gregoriana a seguito di tale traslazione è documentata da fonti archivistiche e letterarie, da una medaglia commemorativa di Gregorio XIII del 1580 e da una stampa di Cesare Domenico del medesimo anno (Figg. 1-2). Queste prime immagini della cappella Gregoriana, con la cupola senza la lanterna e senza l'illustrazione della decorazione musiva eseguita su cartoni di Girolamo Muziano tra 1576 e 1579, si ispirarono, con ogni probabilità, al perduto modello in noce realizzato dal

was described in detail by the pontifical master of ceremonies Francesco Mucanzio, and by contemporary chroniclers (Rastelli 1580; Ciappi 1586, pp. 19-21). A sense of the interminable procession accompanying the relics of the holy Doctor of the Church to Saint Peter's, crossing the packed, festive streets of Rome, is passed down to us in a vivid series of ten paintings by Antonio Tempesta and Matthias Bril in the Third Loggia of the Apostolic Palace.

Just as the *Virgin Mary of Saint Leo* was the first image of the new but not yet completed Basilica, so Gregory Nazianzen was the first saint to



2. Medaglia (diametro mm 38) di papa Gregorio XIII, incisa da Lorenzo Fragni detto *Il Parmense* ed emessa nel 1580.

2. Medal (diameter 38 mm) of Pope Gregory XIII, engraved by Lorenzo Fragni, called *Il Parmense*, issued in 1580.



3. Uno dei cherubini in bronzo dorato. 3. One of the cherubs in gilded bronze.

falegname Girolamo del Borgo nel 1579 per l'architetto Giacomo della Porta (ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, c. 50r).

È da notare soprattutto l'attenzione avuta dal Domenichi nel rappresentare con estrema precisione il dipinto mariano nei principali elementi costitutivi che lo caratterizzano. Una cura per il dettaglio particolarmente sorprendente, se si tiene conto che la pala d'altare, delimitata da una cornice quadrangolare in marmo Giallo antico, ha nella stampa le dimensioni di un francobollo. In questo ridottissimo spazio (cm 4,7 x 3,8), è fedelmente delineata la cornice curvilinea, lodata dai contemporanei e dai posteri per la raffinata fattura in preziosa "fluorite", una pietra assai rara, proveniente dalle miniere di piombo

be installed and officially venerated in the renovated Vatican shrine, close to the tomb of the Apostle Peter.

The arrangement of the altar and the Gregorian Chapel after the translation is documented in archival and literary sources, by a commemorative medal of Gregory XIII (1580), and by an engraving by Cesare Domenichi of the same year (*Figs. 1-2*). These first images of the Gregorian Chapel – its cupola lacking a lantern, and without the mosaic decoration executed after cartoons by Girolamo Muziano in 1576-1579 – were in all likelihood inspired by the lost model in walnut wood made in 1579 by the joiner Girolamo del Borgo in 1579 for the architect Giacomo della Porta (ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, f. 50r). One should note that Domenichi was especially attentive to precisely rendering the main elements of the Marian painting. This shows a remarkable care for detail, bearing in mind that in the actual print, the altarpiece, surrounded by a quadrangular *Giallo antico* marble frame, is no bigger than a postage stamp in size. The tiny space (4.7 x 3.8 cm) contains a faithful depiction of the curvilinear frame, praised then and later for its fine "fluorite" material, a very rare stone found in the lead mines of the Tolfa mountains in upper Lazio, with iridescent green and purple veins,

dei monti della Tolfa nell'alto Lazio, con iridescenti venature color verde e violetto, abilmente tagliata e sapientemente disposta attorno all'immagine della Madonna dal maestro scalpellino Battista Salino (ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, cc. 10r, 16r, 70r.). Questo "telaro d'ametista", come veniva all'epoca chiamato, è delimitato, all'esterno e all'interno, da un listello stonato di marmo "Nero del Belgio" ed è circondato da otto artistici cherubini in bronzo dorato, che, grazie al recente restauro, possiamo oggi apprezzare nel loro ritrovato splendore e nell'accurata lavorazione dei particolari (Figg. 3 e 5). Vennero eseguiti nel 1579 dal bolognese Sebastiano Torrigiani, il quale ricevette dalla Camera Apostolica 650 scudi (ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, cc. 21v, 39r, 63v, 81v, 104r). Il primo pagamento menziona serafini "d'argento", segno evidente che solo in corso d'opera si decise di fondere tali ornamenti in bronzo. Altri 350 scudi vennero versati dalla Camera Apostolica a Paolo bolognese "battiloro", per l'oro necessario a indorare le sculture (ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, cc. 39r, 54r, 81v, 72r). I quattro cherubini più grandi disposti in croce, sono rappresentati frontalmente e ad ali spiegate e sono rivolti verso la Madre Celeste con il Bambino Gesù. Gli altri quattro sono collocati in corrispondenza degli angoli della cor-

skillfully cut and arranged around the image of the Virgin Mary by the master stonemason Battista Salino (ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, ff. 10r, 16r, 70r). This "telaro d'ametista" (amethyst framework), as it was called at the time, is contoured on both sides by molding in "black Belgian marble" and is surrounded by eight gilt bronze cherubs whose original splendor and careful details may be newly appreciated after recent conservation (Figs. 3 and 5).

These were executed in 1579 by the Bolognese artist Sebastiano Torrigiani, who received 650 *scudi* from the Camera Apostolica (ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, ff. 21v, 39r, 63v, 81v, 104r). The first payment refers to seraphim "in silver," clearly indicating that only once work had begun was it decided to cast these ornaments in bronze. A further 350 *scudi* were paid by the Camera Apostolica to Paolo *bolognese* "battiloro" (gold-beater) for the gold needed to gild the sculpture (ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, ff. 39r, 54r, 81v, 72r). The four larger cherubs, arranged in a cross formation, are shown frontally, open-winged and facing the Heavenly Mother and Christ Child. The other four are set in the corners of the frame that surrounds the painting, and look outward, modeled in profile and with their winglets half-closed. The "miniaturist" illustration also faithfully reproduces the Marian

nice che incastona il dipinto, guardano verso l'esterno e sono modellati di profilo con le alucce socchiuse. In questa "miniaturistica" illustrazione altrettanto fedele è la riproduzione dell'immagine mariana. L'esatta corrispondenza al vero si può infatti agevolmente verificare confrontando la stampa con il frammento pittorico recentemente restaurato. In particolare l'incisione evidenzia la significativa presenza di un monile (simile a un "collare") sul petto della Vergine (Fig. 4). Inconfondibili tracce di quel perduto gioiello sono state riscoperte nel corso del restauro. Sul colletto della tunica è stato infatti ritrovato l'incasso quadrangolare (cm 3,5 x 3,5 x 1,5) per l'alloggiamento di una spilla che nel dipinto doveva apparire sostenuta da tre nastri in leggero rilievo.

La stampa riproduce infine la parte inferiore dell'affresco, che, come si dirà, fu tagliato e ridotto nel 1628 a seguito di un importante lavoro di risistemazione dell'altare su disegno di Gian Lorenzo Bernini. L'immagine mariana appare infatti impostata su una nuvoletta, che certamente non appartenne al dipinto originario. Si tratta infatti della stessa nuvola che vediamo riprodotta in un sommario disegno di Giacomo Grimaldi, che documenta, sia pure a distanza di tempo, una reintegrazione pittorica e un "restauro" eseguito nel

4. Cesare
Domenichi,
particolare
della stampa
del 1580,
Madonna
"del Soccorso".

4. Cesare
Domenichi,
detail
of engraving
of 1580,
Our Lady
of Help.

5. Cherubini
in bronzo dorato.

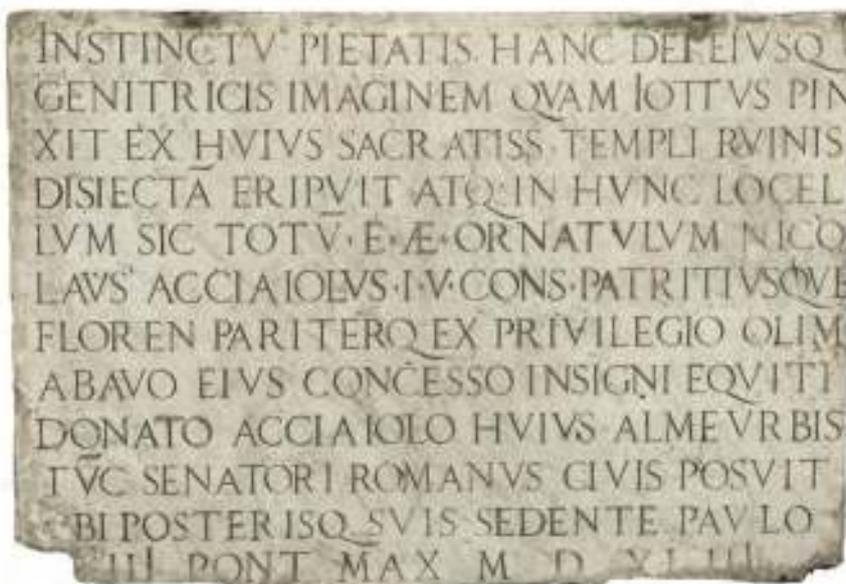
5. Cherubs
in gilded bronze.





6. Grotte Vaticane,
iscrizione
commemorativa
degli interventi
eseguiti nel 1543
sulla Madonna
“del Soccorso”.

6. *Vatican Grot-
toes, commemora-
tive inscription
of the intervention
of 1543 on Our
Lady of Help.*



1543, quando il dipinto fu trasferito dalla sua originaria collocazione al rinnovato altare dei Santi Processo e Martiniano nell’antica Basilica, vicino alla statua in bronzo di San Pietro e sotto il quattrocentesco organo di papa Alessandro VI (Grimaldi ed. 1972, p. 64, fig. 20 - *f* 27*v*; Alfarano ed. 1917, pp. 62-

image. That it corresponds exactly to reality can be readily verified by comparing the print with the recently-restored pictorial fragment. The engraving specifically reproduces the significant presence of a necklace, or collar of sorts, over the Virgin’s breast (*Fig. 4*). Unmistakable traces of that lost jewel have been rediscovered during restoration: the neckline of the tunic has in fact revealed a quadrangular cavity (3.5 x 3.5 x 1.5 cm) for the placement of a brooch which in the painting would appear to have been supported by three little ribbons in slight relief.

Finally, the print reproduces the lower part of the fresco, which as we shall return to was cropped and reduced in 1628, once significant restructuring of the altar was made after a design by Gian Lorenzo Bernini. The Marian image here appears placed over a small cloud which certainly did not belong to the original painting; this is the same cloud one can see reproduced in a summary drawing by Giacomo Grimaldi, which documents (albeit some time later) a pictorial reintegration and “restoration” carried out in 1543, when the painting was moved from its original location to the renovated altar of Saints Processus and Martinian in the old Basilica, near the bronze statue of St. Peter and under the fifteenth-century organ of Pope

63; pianta n. 42). Giorgio Vasari riferisce infatti che Perin del Vaga e Marcello Venusti fecero attorno alla Madonna, a spese di Niccolò Acciaiuoli, “certi ornamenti di stucchi e di pitture, (...) con grande diligenza” (Vasari ed. Milanesi 1906, V, p. 625). Tale lavoro era ricordato da un’iscrizione (*Fig. 6*) che si conserva ancora oggi nelle Grotte Vaticane (Torrighio 1939, pp. 41 e 125; Dionisi 1828², pp. 105-106, tav. 41).

Nella nuova Basilica la Madonna “di San Leone”, già veneratissima nell’antico San Pietro, continuò ad accogliere le preghiere di un crescente numero di devoti pellegrini provenienti da tutto il mondo in cerca di conforto e di aiuto. A motivo di questa devozione fu invocata come Madonna “del Soccorso”, titolo attestato dai documenti d’archivio fin dal 1575 (ACSP/I, *Sagrestia Mandati*, 11, c. 118). In seguito ebbe anche l’appellativo di “Gregoriana” in quanto venerata presso l’altare dedicato anche a San Gregorio Nazianzeno e nel ricordo del papa Gregorio XIII, che portò questa Madonna all’interno della cappella definita dagli uomini del suo tempo: “la più bella et la più ricca del mondo” (Beltrame 1917, p. 36). Una tangibile testimonianza della vivace devozione mariana in questo sacro spazio della basilica ci è tramandata da Michel de Montaigne, il quale nel suo viaggio in Italia, vide nel 1581

Alexander VI (Grimaldi ed. 1972, p. 64, fig. 20-f 27v; Alfarano ed. 1917, pp. 62-63; plan no. 42). Giorgio Vasari states that at the behest of Niccolò Acciaiuoli, Perino del Vaga and Marcello Venusti made “some ornaments in stucco and painting [around the *Madonna*] with great diligence” (Vasari transl. De Vere 1996, II, p. 181). This intervention



7. La Madonna “del Soccorso” presso l’altare dei Santi Processo e Martiniano nell’antica Basilica. Da Grimaldi, ed. 1972.

7. Our Lady of Help at the altar of Saints Processus and Martinian in the old Basilica.

From Grimaldi, ed. 1972.

sulle pareti della Cappella Gregoriana un numero sterminato di *ex voto* (Montaigne ed 2014, pp. 260 e 460). Risulta inoltre che, similmente a quanto avvenuto nel 1565 per la Pietà di Michelangelo (Zander 2014, pp. 58-59), sul capo della Beata Vergine Maria fu posta, in una data imprecisata, una corona d'oro, la cui presenza è testimoniata da un'inedita carta d'Archivio del Capitolo Vaticano, che ne documenta il furto nel 1588 (ACSP/I, *Sagrestia Censuali*, 28, c. 19,r; *Sagrestia Mandati*, 18, n.n.).

L'importanza dell'altare della Madonna “del Soccorso” alla fine del Cinquecento è infine confermata da una notizia tramandata da Pompeo Ugonio, il quale riferisce che papa Sisto V (Peretti, 1585-1590) dispose che il Giovedì Santo si riponesse nella Cappella Gregoriana il Santissimo Sacramento (Ugonio 1588, p. 100).

Il Seicento

Nel ripercorrere le vicende devozionali e storiche della Madonna “del Soccorso” si giunge al Seicento, che si apre con un'illustrazione dell'altare di eccezionale importanza per il suo valore documentario. Si tratta di un'immaginetta, incisa tra il 1605 e il 1615, riportata in una stampa di Gio-

was recorded by a still-extant inscription (*Fig. 6*), now in the Vatican Grottoes (Torrìgio 1939, pp. 41 and 125; Dionisi 1828², pp. 105-106, pl. 41).

In the new Basilica the *Virgin Mary of Saint Leo*, which had been highly venerated in the old Saint Peter's, continued to receive the prayers of a growing number of devout pilgrims who came from far and wide in search of comfort and help; and because of this devotion the image was invoked as the *Madonna del Soccorso* – of Help – a title found in archival documents as early as 1575 (ACSP/I, *Sagrestia Mandati*, 11, f. 118). Subsequently it was also dubbed “Gregoriana,” since it was venerated near the altar also consecrated to Saint Gregory Nazianzen, and it recalled the name of Pope Gregory XIII, who brought the Madonna into the chapel, defined by his contemporaries as “the most beautiful and rich in the world” (Beltrame 1917, p. 36). Concrete evidence of the intense Marian devotion within this sacred space of the Basilica comes from Michel de Montaigne, who during his journey through Italy in 1581 saw countless *ex votos* on the walls of the Gregorian Chapel (Montaigne ed. 2014, pp. 260 and 460). We also know – just as in the case of Michelangelo's *Pietà* in 1565 (Zander 2014, pp. 58-59) – that a gold crown was placed on the head of the Blessed Virgin Mary, at an unknown date; its presence is



8. L'altare della Cappella Gregoriana
in una incisione di Giovanni Maggi
e Matthäus Greuter.

8. *The altar of the Gregorian Chapel*
in a print by Giovanni Maggi
and Matthäus Greuter.

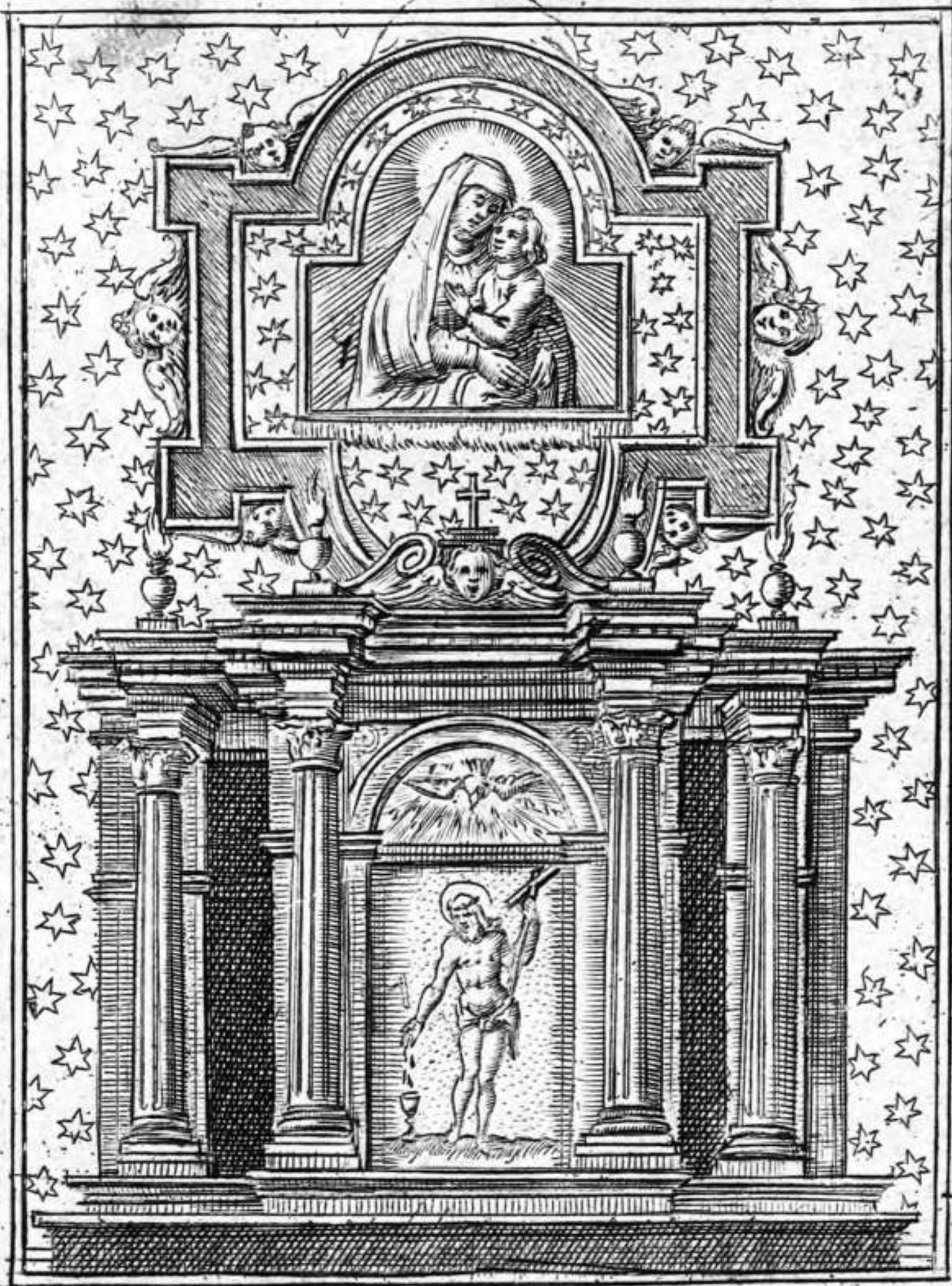
attested to by an unpublished document in the Archive of the Chapter of Saint Peter's recording its theft in 1588 (ACSP/I, *Sagrestia Censuali*, 28, f. 19r; *Sagrestia Mandati*, 18, unnumbered).

Finally, the importance of the altar of the *Virgin Mary of Help* at the end of the sixteenth century is confirmed by Pompeo Ugonio, who informs us that Pope Sixtus V (Peretti, 1585-1590) decided that the Most Holy Sacrament should be housed in the Gregorian Chapel on Holy Thursday (Ugonio 1588, p. 100).

The seventeenth century

The sequence of devotional and historical events of the *Virgin Mary of Help* thus reach the seventeenth century, which opened with an illustration of the altar which is of exceptional importance for its documentary value. This is a miniature image engraved between 1605 and 1615 as part of a print by Giovanni Maggi and Matthäus Greuter, dated in its first edition to about 1620 (Rice 1997, p. 385, fig. 50). Together with an external view of Saint Peter's, this has a series of nine smaller illustrations, showing the high altar, near the altar of the Gregorian Chapel, and the seven "privileged altars" of

ALTARE IN CAPELLA GREGORIA 710



vanni Maggi e Matthäus Greuter, data nella sua prima edizione al 1620 circa (Rice 1997, p. 385, fig. 50). Questa stampa mostra insieme a una veduta esterna di San Pietro, una serie di nove riquadri più piccoli raffiguranti l'altare maggiore vicino all'altare della cappella Gregoriana e ai sette "altari privilegiati", ovvero agli altari della Basilica con annessa particolare indulgenza (Figg. 8-9).

Rispetto all'incisione di Cesare Domenichi qui l'illustrazione dell'altare è meno scrupolosa nella riproduzione dei particolari. Basti pensare ad esempio al Bambino che si volge con le mani giunte verso la Beata Vergine Maria, invece di essere rap-



9-10. La Madonna "del Soccorso" a confronto con l'incisione di Giovanni Maggi e Matthäus Greuter.

9-10. Our Lady of Help compared with the print by G. Maggi and M. Greuter.

the Basilica, that is, those relating to particular indulgences (Figs. 8-9). With respect to the engraving by Cesare Domenichi, the illustration of the altar is less scrupulous here in its reproduction of details. Suffice it to think of the Child, who turns to the Blessed Virgin Mary with his hands together, rather than being shown frontally in the process of blessing the faithful. Another inaccuracy appears in the cherubs that surround the amethyst frame; and the cloud under the Marian image is rendered so schematically that it is almost unrecognizable (Figs. 7-8). Yet notwithstanding this lack of attention, as it were – owed in part to the small-scale format of the image – the print faithfully documents a different placement of the altar at the beginning of the 1600s. What appears immediately evident is a starry sky around the Holy Couple, accordingly enclosed by a further frame within the "amethyst framework". This appears to consist of a precious drappy of embroidery with stars or small metal stars applied directly onto the plaster of the wall, as proved by the numerous nail holes (over thirty) identified during recent conservation of the mural painting, and in particular on the blue background behind the Virgin. Unfortunately, supporting archival evidence is lacking, but it is likely that this modification was carried out in

presentato frontalmente nell'atto di benedire i fedeli. Meno puntuale è anche l'indicazione dei cherubini che circondano la cornice di ametista, mentre la nuvoletta sotto l'immagine mariana è delineata in maniera a tal punto schematica da renderla quasi irricognoscibile (Figg. 7-8). Ma nonostante queste "disattenzioni", in parte dovute al ridotto formato dell'immagine, la stampa documenta fedelmente una diversa sistemazione dell'altare nei primi anni del XVII secolo. Appare immediatamente evidente la presenza di un cielo stellato attorno all'immagine mariana che, a tale scopo, è stata racchiusa in un'ulteriore cornice all'interno del "telaro di ametista". Si tratta verosimilmente di un prezioso drappo con ricami stellati o di stelline metalliche applicate direttamente sull'intonaco, come dimostrano i numerosi fori di chiodi (più di trenta) individuati nel corso del restauro sul dipinto murale e, in particolare, sul fondo azzurro alle spalle della Vergine. Purtroppo non disponiamo al momento di precisi riscontri d'archivio, ma è verosimile pensare che tale intervento sia stato eseguito nell'estate del 1605 unitamente ad altri lavori che interessarono l'altare della Cappella Gregoriana (AFSP, Arm. 26, B, 178, c.15v). Del resto in quegli stessi anni si registra un abbondantissimo impiego di stelle metalliche e, significativamente, proprio nel 1605 Onorio Fanelli riceve de-

the summer of 1605, together with other work on the altar of the Gregorian Chapel (AFSP, Arm. 26, B, 178, f.15v). It is worth noting that there are records during these years of an extensive use of metal stars, and – significantly – precisely in 1605 a record states that Onorio Fanelli was paid from the *Fabbrica di San Pietro* for providing three thousand gilt bronze stars for the mosaic of the great cupola (AFSP, Arm. 26, A, 178, f. 25r). Given that supplies were being furnished on this scale, it is plausible to imagine that provision was also made for smaller, lighter stars to adorn the *Virgin Mary of Help*.

The engraving presented here also shows, over the altar table, a wooden tabernacle with four Corinthian capitals on the front and a central projecting section (Fig. 8). Under the dove of the Holy Spirit, the shutter covering this little space bears the figure of Christ "the Holy Victim" pouring His blood into a chalice. As recorded in a document of December 4, 1605, the work was executed by the joiner Giuseppe de Bianchi "falegname in borgo," who was paid 7½ *scudi* for having worked on a tabernacle, for reducing and reworking certain parts of the frame, making a white poplar box to house the Most Holy Sacrament, and finally for having made in the

naro dalla Fabbrica di San Pietro per la fornitura di tremila stelle in bronzo dorato per il mosaico della cupola grande (AFSP, Arm. 26, A, 178, c. 25r). Nell'ambito di forniture così importanti è verosimile pensare anche all'approvvigionamento di stelle, più piccole e leggere, per l'ornamento della Madonna "del Soccorso".

La stampa che qui si presenta mostra inoltre, sopra la mensa dell'altare, un tabernacolo ligneo con quattro colonne corinzie sul prospetto e un avancorpo centrale (*Fig. 8*). Sotto la colomba dello Spirito Santo, lo sportellino del piccolo vano reca la figura del Cristo "Vittima Santa" che versa il suo sangue in un calice. Come riferisce un documento del 4 dicembre 1605, il lavoro fu eseguito da "Giuseppe de Bianchi falegname in borgo", il quale venne pagato scudi 7,50 per aver accomodato un tabernacolo, restringendo e rifacendo alcune parti della cornice e realizzando una cassa di albuccio per la reposizione del Santissimo Sacramento e, infine, per aver fatto nella parte più alta due volute e quattro candelabri sopra le colonne (AFSP, Arm. 6, B, 368, cc. 1, 17-22). Come mostra la stampa, nell'adattare il tabernacolo all'altare fu necessario capovolgere il cherubino in bronzo dorato posto sotto l'immagine della Madonna. Il summenzionato documento d'archivio e la piccola stampa qui pre-

upper part two volutes and four candelabra on top of the columns (AFSP, Arm. 6, B, 368, ff. 1, 17-22). As one can see in the print, adapting the tabernacle to the altar meant reversing the direction of the gilt bronze cherub under the image of the Virgin. The archival document we have just mentioned and the small print presented here confirm the transfer of the Most Holy Sacrament to the Gregorian Chapel in 1605 – the year that saw the demolition of the age-old altar of the Holy Apostles Simon and Jude and its most beautiful tabernacle (Grimaldi ed. 1972, p. 72, fig. 23-f 35r; Zampa 1997, pp. 167-174) in order to complete the new Vatican church. This was toward the front of the ancient Basilica, on the left side of the nave, between the fifth and sixth columns (Alfarano ed. 1917, p. 64; plan, no. 44). The appearance of the altar of the Gregorian Chapel, illustrated in the engraving above, remained unchanged for twenty-three years, until it was decided to substitute the tabernacle of 1605, by which time it was considered unsuitable for the Baroque magnificence of the new Basilica, solemnly consecrated on November 18, 1626. The new wooden tabernacle was made after a design by Gian Lorenzo Bernini, who on May 28, 1630 signed an order of payment of 300*scudi* to Giovan Battista Soria

sentata, confermano il trasferimento del Santissimo Sacramento nella Cappella Gregoriana nel 1605, ovvero nello stesso anno in cui venne demolito, per il completamento del nuovo tempio vaticano, l'antichissimo altare dei Santi Apostoli Simone e Giuda con il suo bellissimo tabernacolo (Grimaldi ed. 1972, p. 72, fig. 23-f 35r; Zampa 1997, pp. 167-174). Questo si trovava nella parte anteriore dell'antica Basilica, a sinistra della navata centrale, tra la quinta e la sesta colonna (Alfarano ed. 1917, p. 64; pianta n. 44).

L'aspetto dell'altare della Cappella Gregoriana, illustrato nella summenzionata stampa, rimase immutato per circa ventitré anni, fino a quando si decise di sostituire il tabernacolo del 1605 ritenuto ormai inadeguato per la magnificenza barocca della nuova Basilica, la cui solenne dedicazione era avvenuta il 18 novembre 1626. Il nuovo tabernacolo ligneo venne realizzato su disegno di Gian Lorenzo Bernini, il quale firmò, il 28 maggio 1630, un mandato di pagamento di 300 scudi a favore di Giovan Battista Soria "falegname" (AFSP, Arm. 1, B, 19, n. 5, cc. 20v-21r). Da tale documento apprendiamo che il nuovo tabernacolo, fatto sopra l'altare di "5 pezzi che vanno uno sopra l'altro", aveva la forma di un tempietto circolare (diametro m 1,78, altezza m 4,57), con colonne provviste di basi e capitelli intagliati e con fregi, architrave

"falegname" (AFSP, Arm. 1, B, 19, no. 5, ff. 20v-21r). The document tells us that the new tabernacle made over the altar of "5 pieces that go above one another" took the form of a small circular temple (diameter 178 cm, height 457 cm), with columns provided with carved bases and capitals, and with friezes, entablatures and projecting cornices. The sizeable dimensions of this tabernacle, which as described here appears to resemble the subsequent one by Bernini in the Chapel of the Most Holy Sacrament, made it essential to create a different placement for the *Virgin Mary of Help*. Indeed, the same archival document, recently discovered by Dr. Simona Turriziani, records a payment of three 43 *scudi* made in January 1628 by the Fabbrica of Saint Peter's, once again to Giovan Battista Soria "for having made a box of alder wood 5½ *palmi* long, 4½ *palmi* wide, 1 *palmi* deep, made of thick panels ¼ [which] served to remove the Madonna of the Gregoriana with three planks nailed crosswise to hold it together with the Madonna inside". Comparing the dimensions of the box used to extract the *Virgin Mary of Help* from the wall (122 cm high, 100 cm wide, 22 cm deep) with those of the painting as it survives today (66 cm high, 55 cm wide, approx. 8 cm deep), we can calculate the reduction



11. Pala d'altare della Madonna "del Soccorso" prima del restauro.

11. The altarpiece of Our Lady of Help before restoration.

e cornici aggettanti. Le notevoli dimensioni di questo tabernacolo, che nella forma descritta appare simile al successivo tabernacolo beniniano nella Cappella del Santissimo Sacramento, rese indispensabile una diversa sistemazione della Madonna “del Soccorso”. La medesima carta d’archivio, recentemente rintracciata dalla Dott.ssa Simona Turriziani, registra infatti un pagamento di tre scudi, effettuato dalla Fabbrica di San Pietro nel gennaio 1628, a favore del medesimo Giovan Battista Soria “per aver fatto una cassa di legname d’ontano long. Palmi $5^{1/2}$ largo palmi $4^{1/2}$ fond. Palmi 1, fatta di tavole grosse $\frac{1}{4}$ [che] servì per levare la Madonna della Gregoriana con tre pezzi di filagnie inchiodate atraverso per tenerla insieme con la Madonna dentro”. Confrontando le misure della cassa (alta cm 122, larga cm 100 profonda cm 22) utilizzata per estrarre dal muro la Madonna “del Soccorso” con le dimensioni del dipinto oggi conservato (altezza cm 66, larghezza cm 55, profondità cm 8 ca.), si ricava il ridimensionamento del frammento murario affrescato che, per essere adattato sopra l’altare, perse almeno il 40% dell’originaria superficie pittorica. Inevitabili ritocchi pittorici vennero allora eseguiti sul dipinto mariano, forse da Guidobaldi Abbatini, strettissimo collaboratore del Bernini.

in size of the frescoed fragment, which lost at least 40% of its original painted surface when it was adapted to the space over the altar. Inevitable retouching was then applied to the Marian painting, perhaps by Guidobaldo Abbatini, a close collaborator of Bernini.

No more than eight years passed before this second tabernacle, too, was removed from the altar of the Gregorian Chapel: it was probably dismounted in 1638, the year in which the new Sacristy was definitively redesigned to receive the Most Holy Sacrament. This was to be moved into the Basilica only in 1674, housed in Bernini’s precious tabernacle in the chapel of the north aisle, where it remains today, displayed for the adoration of the faithful (Levy 2000, p. 698). It is likely that the restoration carried out in the summer of 1639 on the gilded bronze Angel that had been adapted to the tabernacle was the reason for the tabernacle being removed from the Gregorian Chapel (AFSP, Arm. 17, E, 23, f. 62).

Meanwhile ever more numerous crowds of the faithful continued to frequent this place in order to offer a prayer to the Heavenly Mother and the Christ Child; and so, with a formal enactment that ratified long-standing and growing devotion to a Marian image, the Chapter of Saint Peter’s

Trascorsero solo otto anni e anche questo secondo tabernacolo venne rimosso dall'altare della cappella Gregoriana. Venne infatti probabilmente smontato nel 1638, anno in cui la nuova sagrestia fu definitivamente ridisegnata per accogliere il Santissimo Sacramento, che soltanto nel 1674 sarà trasferito in basilica nel prezioso tabernacolo del Bernini presso la cappella della navata settentrionale dove è attualmente esposto all'adorazione dei fedeli (Levy 2000, p. 698). È verosimilmente da ricondurre alla rimozione del tabernacolo della Cappella Gregoriana il restauro eseguito nell'estate 1639 sull'angelo in bronzo dorato che era stato adattato a tale struttura (AFSP, Arm. 17, E, 23, c 62).

Intanto folle sempre più numerose di fedeli continuarono a giungere in questo luogo per rivolgere una preghiera alla Madre Celeste e a Gesù bambino. Così, con un atto formale che sancisce l'antica e crescente devozione tributata a una immagine mariana, il Capitolo di San Pietro incoronava la Beata Vergine "del Soccorso" nel penultimo anno di pontificato di Urbano VIII. La cerimonia si svolse il 17 novembre 1643, esattamente cent'anni dopo il distacco dell'affresco dall'altare di San Leone nell'antica Basilica. Il Bombelli aggiunge che soltanto quattro anni dopo, nel 1647, si incoronò

crowned the Blessed *Virgin Mary of Help* in the penultimate year of Urban VIII's pontificate. The ceremony took place on November 17, 1643, exactly one hundred years after the detachment of the fresco from the altar of Saint Leo in the old Basilica. Bombelli adds that only four years later, in 1647, the "Holy Child" was crowned (Bombelli 1793, II, p. 5; Briccolani 1800, p. 145). This was a crowning "in two acts," similar to what had happened in the Basilica with the "Madonna della Febbre" (1631 and 1643) and the "Madonna della Colonna" (February 7, 1645 and October 11, 1645). Initially, then, only the Blessed Virgin Mary over the altar of the Gregorian Chapel was to be crowned, also because the Christ Child's head already had a golden cruciform halo. The golden crowns for the Gregorian Madonna were made by the well-known goldsmith Santi Loti (ACSP/I, *Madonne Coronate*, 1, ff. 215r; 72r-v; 228r and 233r).

The conclave of the following year elected Pope Innocent X (Pamphili, 1644-1655) and with the Jubilee of 1650 in mind, he commanded the architect Gian Lorenzo Bernini to see to the decoration of the piers of the Basilica that form the great supports of the nave and aisles. In covering the vast surfaces of the Basilica with colored marbles, inspiration was



il “Divin Figliuolo” (Bombelli 1793, II, p. 5; Briccolani 1800, p. 145). Una incoronazione “in due tempi”, similmente a quanto avvenuto nella stessa Basilica per la Madonna “della Febbre” (1631 e 1643) e per la Madonna “della Colonna”(7 febbraio 1645 e 11 ottobre 1645). Inizialmente si volle dunque incoronare soltanto la Beata Vergine sopra l’altare della Cappella Gregoriana, anche perché attorno al capo del Bambino Gesù vi era già un aureo nimbo crociato. Le corone d’oro per la Madonna Gregoriana vennero realizzate dal noto orefice Santi Loti (ACSP/I, *Madonne Coronate*, 1, cc. 215r; 72r-v; 228r e 233r). L’anno successivo veniva eletto papa Innocenzo X (Pamphili, 1644-1655), il quale, in previsione Giubileo del 1650, ordinò all’architetto Gian Lorenzo Bernini di provvedere alla decorazione dei pilastri della Basilica, che sostengono gli archi della navata centrale e quelli delle navate laterali. Nel foderare le vastissime superfici della Basilica con marmi colorati, ci si ispirò naturalmente alle incrostazioni marmoree della Cappella Gregoriana, lodate, già all’epoca della loro esecuzione, per la bellezza e la varietà delle

naturally found in the marble revetment of the Gregorian Chapel, which had been praised, already at the time of its execution, for the beauty and variety of its stones, so smoothed and polished that they shone like mirrors (Rastelli 1580, p. 7). It was in this context that the reworking and new setting of the altarpiece of the Gregorian Chapel took place – an operation that had now become indispensable after the removal of the wooden tabernacle. Evidently the decorations on both the exterior and interior of the green amethyst frame were now in bad condition, the darkened painted plaster was showing losses and repairs, and the gold stars did not shine as they once had. Moreover, according to the artistic tendencies of the time, the old ornaments now looked unsuited to the importance of the highly venerated painting and were no longer considered in step with the increased splendor of the Basilica sought by the Popes of the Baroque age. With these premises in mind, in August 1647 – the same year as the crown was placed on the Christ Child – the fragmentary fresco was once again removed from the wall so that an elegant altarpiece could be made around the little arched niche (66 x 55 cm) intended to receive the venerated Marian image. An unpublished document from the *Fabbrica di San Pietro*

pietre tanto levigate e lustrate da risplendere come specchi (Rastelli 1580, p. 7). Nell'ambito di tali lavori si colloca il rifacimento e la nuova sistemazione della pala d'altare della Cappella Gregoriana, un intervento che dopo la rimozione del tabernacolo ligneo era divenuto ormai indispensabile. Evidentemente le decorazioni all'esterno e all'interno della cornice di ametista verde si erano ormai rovinate, gli intonaci presentavano lacune e risarcimenti dell'annerita stesura pittorica e le stelle dorate non brillavano più come un tempo. Inoltre, secondo gli orientamenti artistici dell'epoca, i vecchi ornamenti apparivano ormai inadeguati all'importanza del veneratissimo dipinto e non si ritenevano più in sintonia con l'accresciuto splendore della Basilica voluto dai papi dell'Età barocca.

Sulla base di tali presupposti, nell'agosto del 1647 – lo stesso anno in cui fu posta la corona sul capo del Bambino Gesù - il frammento di affresco venne nuovamente smurato per poter realizzare una elegante pala d'altare attorno alla piccola nicchia centinata (cm 66 x 55) destinata ad accogliere la venerata immagine mariana. Un inedito documento della Fabbrica di San Pietro, descrive in maniera analitica l'entità dell'opera eseguita dai maestri Balsimello Balsimelli e Giovanni Maria Fracchi, valentissimi scal-



12. Decorazione floreale
in marmi policromi
realizzata nel 1647.

*12. Floral decoration
in polychrome marble
made in 1647.*

pellini magistralmente diretti dal Bernini (AFSP, Arm. 17, E, 23, c. 493). Troviamo in esso elencati, con le relative misure e la stima dei costi, i lavori d'intaglio fatti sul fondo del "campo grande" (all'esterno della cornice di "ametista"), con particolare riferimento al sapiente rivestimento di alabastro orientale, al fregio di Verde antico e ai quattro fiori "nelle cantonate principali" in Giallo antico bordato di marmo rosso. Nel "campo di mezzo dov'è la Beatissima Vergine" si descrive l'intaglio "fatto con gran diligenza" su un fondo "giallo dorato" di un meraviglioso vaso di alabastro dal quale escono rami di rose dai colori sfumati e candidi gigli, simbolo di purezza (Fig. 12). Nel documento si specifica inoltre il numero delle stelle dorate sopra la centina della nicchia con l'immagine mariana: "undici" e non "dodici", come sarebbe stato più corretto pensando alle stelle sulla corona della Madonna (Ap 12, 1-2). Evidentemente un diverso proposito determinò quella scelta: con quelle undici stelle si volle mantenere un ricordo della precedente decorazione, che sul capo della Madre celeste simboleggiava la volta di un cielo stellato. Un arco di undici stelle si contano infatti – come abbiamo visto - sopra il dipinto della Madonna "del Soccorso" nella stampina che riproduce l'altare nei primi decenni del XVII secolo (Figg. 9-10). Il rivestimento marmoreo della pala d'altare comportò anche



provides a detailed account of the work executed by the masters Balsimello Balsimelli and Giovanni Maria Fracchi, highly gifted stonecutters directed in a masterly manner by Bernini (AFSP, Arm. 17, E, 23, f. 493). Including the various dimensions and estimates of cost, this description lists the stonework on the background of the "main field" (beyond the amethyst frame), with specific reference to the skillful revetment of oriental alabaster, the embellishment of *Verde antico*, and "in the principal corners" the four flowers in *Giallo antico* with red marble borders. The "middle field with the most Blessed Virgin" is described as cut stone "made with great diligence" on a "golden yellow" ground, with a marvelous alabaster vase containing stems of softly-colored roses and pure white lilies, a symbol of purity. The document also specifies the number of gold stars in the arch over the niche with the Marian image: eleven, not twelve, as would be more correct if one

un necessario intervento di pulitura sui cherubini in bronzo dorato. Un secondo documento, anch'esso firmato dal Bernini il 27 agosto 1647, registra infatti un pagamento a favore di un tal Domenico per l'esecuzione della suddetta operazione" (AFSP, Arm. 17, E, 23, c. 491).

La barocca sistemazione dell'altare della Cappella Gregoriana comportò – come si è accennato – una nuova rimozione del prezioso lacerto di pittura murale, che, nelle sue tormentate vicende, subì pertanto il suo quarto "distacco". Similmente a quanto avvenuto nel 1628, dopo aver protetto la superficie pittorica, verosimilmente incollando su di essa bende di canapa e predisponendo un'adeguata armatura di sicurezza, la porzione di muro intonacato, venne smurata e segata lungo l'intero perimetro. Dal confronto con l'incisione del Domenichi del 1580 (*Fig. 4*) si percepisce l'entità e l'estensione del taglio che, sommando gli interventi del 1628 e del 1647, interessò oltre un terzo del frammento pittorico salvato nel 1543. In considerazione



recalls the stars crowning the Virgin Mary (Rev. 12.1-2). Evidently there was a different objective here: those eleven stars no doubt reflected a desire to evoke the preceding decoration, which symbolized the vault of a starry sky over the head of the Heavenly Mother. A row of eleven stars can be counted – as we have seen – arching around the painting of the *Virgin Mary of Help* in the print that reproduces the altar in the early decades of the seventeenth century (*Figs. 9-10*). The marble revetment of the altarpiece also involved a necessary cleaning of the gilded bronze cherubs; and a second document, also signed by Bernini on August 27, 1647, records a payment made to a certain Domenico for carrying this out (AFSP, Arm. 17, E, 23, f. 491).

As we have mentioned in passing, the Baroque arrangement of the altar in the Gregorian Chapel involved yet another removal of the precious fragment of mural painting, its tormented existence now suffering a fourth "detachment". As in 1628, after having protected the painted surface, probably applying bands of hemp onto it and securing it with a suitable armature, the section of plastered wall was removed and sawn along its entire perimeter. A comparison with Domenichi's engraving of 1580 (*Fig. 4*) reveals the extent of the cropping, which combined with the interventions of

dell'importanza devozionale del dipinto, considerato una sorta di reliquia dell'antica Basilica, il ridimensionamento dell'opera dovette essere dettato principalmente dal degradato stato di conservazione, che in alcuni punti doveva apparire irrimediabilmente compromesso. Andò così perduta una cospicua porzione di cielo sopra l'aureola della Vergine; parte della spalla destra della Madonna, del braccio e della spalla sinistra del Bambino. Ma la riduzione più consistente si ebbe nella parte inferiore: scomparve la nuvoletta, il braccio destro della Vergine e la mano sinistra di Gesù. Terminata questa operazione, la ridotta porzione di muro con la venerata icona mariana venne ricollocata al suo posto, facendola scivolare su tavolette saponate all'interno della nuova nicchia marmorea. Intervenne quindi un anonimo ma valente pittore che rifece la mano sinistra del Cristo sulla quale pose il globo sormontato dalla croce. Il dipinto doveva inoltre apparire fortemente annerito dal fumo di lampade e candele e quasi irriconoscibile, tanto che il medesimo artista riprese i lineamenti dei volti e il colore degli incarnati nel massimo rispetto dell'immagine sottostante. Il fondo azzurro visibile alle spalle della Madre celeste e del Bambino Gesù fu ridipinto di un colore ocre per uniformarlo al "giallo dorato" dei marmi circostanti.

1628 and 1647, amounts to over one third of the painting saved in 1543. Considering the devotional importance of the painting, regarded as a sort of relic from the old Basilica, the reduction must have been dictated principally by its deteriorated condition, with some parts appearing irreparably compromised. A sizeable portion of the sky above the Virgin's halo was lost, together with part of her right shoulder and the arm and left shoulder of the Child. But the largest cut was made in the lower part: the cloud disappeared, as did the right arm of the Virgin Mary and Jesus' left hand. After this intervention, the reduced section of wall containing the venerated Marian icon was restored to its place, sliding it along soap-smearred wooden panels into the new marble niche. At this point some anonymous but worthy painter intervened, reworking the left hand of Christ, on which he placed the globe surmounted by a cross. The painting must also have appeared considerably darkened by the smoke from lamps and candles, and nearly unrecognizable, so much so that the same artist strengthened the contours of the faces and the flesh colors, always respectful of the underlying image. The blue ground visible behind the Heavenly Mother and Christ Child was repainted in ochre so as to render it uniform with the "golden yellow" of the surrounding marbles.

Il Settecento

Per questo secolo non sono tramandati ricordi iconografici della Madonna "del Soccorso", eccezion fatta per una piccola incisione di Pietro Leone Bombelli (*Fig. 13*), a dire il vero non troppo fedele (Bombelli 1793, II, pp. 1-5). I documenti d'archivio registrano inoltre una serie di piccoli interventi per la protezione e il maggior decoro dell'icona mariana. Nel 1717 un tal Rodolfo Pamfilij esegue la cornice dell'immagine (AFSP. Arm. 27, C, 396, c. 148). Cinquant'anni più tardi Giovanni Pietro Chattard ricorda, davanti al dipinto, un cristallo montato su una cornice d'argento e "un vago baldacchino, intagliato in legno e dorato" (Chattard 1762, pp. 62-63).

Il XVIII secolo si chiude con un triste evento nella secolare storia della Madonna "del Soccorso". La sera di sabato 2 giugno 1798 i commissari della Repubblica Romana, muniti di inventari e con l'aiuto dei manovali della Fabbrica e di altri uomini, prelevarono da San Pietro arredi liturgici, suppellettili sacre e ogni manufatto in metallo prezioso. Un memoriale riferisce che "l'ordine fu eseguito con tanta precisione che non furono neppure (*sic*) risparmiate le corone dell'Imagini (*sic*) della Beatissima Vergine, ed i reliquiarii". E così tra i tanti oggetti di valore elencati nella nota di sequestro,

The Eighteenth Century

There are no known images of the *Virgin Mary of Help* except for a small engraving by Pietro Leone Bombelli (*Fig. 13*), which it must be said is not very faithful to the original (Bombelli 1793, II, pp. 1-5). Archival documents also record a series of minor interventions for the protection and decorum of the Marian icon. In 1717 a certain Rodolfo Pamfilij makes a frame for it (AFSP. Arm. 27, C, 396, f. 148), and fifty years later, Giovanni Pietro Chattard reminds the painting under glass, set in a silver frame and within "a beautiful canopy, carved in wood and gilded" (Chattard 1762, pp. 62-63).

The eighteenth century concludes with a sad event in the centuries-old history of the *Virgin Mary of Help*. On the evening of Saturday June 2, 1798, armed with inventories and assisted by the Fabbrica's laborers and other men, the commissioners of the Roman Republic removed liturgical furnishings, sacred ornaments and anything made of precious metal from Saint Peter's. A memoir states that "the order was carried out with such precision that not even the crowns on the Images of the Blessed Virgin, and the reliquaries, were spared". Thus it was that among the many valuable objects listed in the note of confiscation, there appear: "[...] seven crowns, that were on the heads of various images" (BAV,



Bombelli inc. Roma 1791.
*La Madonna del Soccorso
 nella Cappella Gregoriana
 in S. Pietro in Vaticano
 in Muro Alta Pal. 3 Lar. 2
 Coronata dal R.^{mo} Capitolo di S. Pietro in Vatic. nel 1643*

13. Pietro Leone Bombelli,
 la Madonna "del Soccorso"
 nella stampa del 1791.
 Da Bombelli 1793.

13. Pietro Leone Bombelli,
 Our Lady of Help
 in the engraving of 1791.
 From Bombelli 1793.

compaiono: "(...) sette corone, che stavano sulla testa di diverse immagini" (BAV, ACSP, Caps. 39, fasc. 329, s.n.) Sono le corone poste dal Capitolo Vaticano sul capo della Madre Celeste e del Bambino Gesù nelle più venerate immagini mariane della Basilica. Andarono così tristemente perdute le secentesche corone d'oro della Madonna "del Soccorso".

L'Ottocento

L'inizio del XIX secolo fu certamente segnato dalla necessità di realizzare nuove corone in sostituzione di quelle del 1643 e del 1647, che dobbiamo immaginare preziose e di buona fattura, ma che andarono schiacciate e fuse per l'esigenze economiche della Repubblica Romana. Purtroppo non sono stati al momento rintracciati documenti sul rifacimento di tali corone da parte del Capitolo di San Pietro. Quelle attualmente poste sul capo di Gesù Bambino e della Madre celeste sono d'argento dorato, molto leggere, prive di "punzonature" e con una decorazione a sbalzo semplice e poco curata (Figg. 14-15). Con ogni probabilità vennero rifatte poco dopo la requisizione del 1798 per restituire alla più venerata immagine mariana della basilica, quei simbolici attributi di devozione. L'esiguo valore del materiale

ACSP, Caps. 39, fasc. 329, unnumbered). These were the crowns placed by the Chapter of Saint Peter's on the heads of the Heavenly Mother and Christ Child of the most venerated Marian images of the Basilica, and this was how the seventeenth-century golden crowns of the *Virgin Mary of Help* were sadly lost.

The Nineteenth Century

The beginning of the nineteenth century was certainly marked by the need to produce new crowns to replace those of 1643 and 1647. We must imagine they were precious and well-made, but they were crushed and melted down for the economic needs of the Roman Republic. Unfortunately, for the time being, no documents have been found regarding the reworking of these crowns by the Chapter of Saint Peter's. Those currently placed on the heads of the Christ Child and the Heavenly Mother are silver-gilt, very light, without any punchmarks, and with simple, fairly summary embossed decoration (Figs. 14-15). In all likelihood they were made anew shortly after the requisition of 1798 so that the Basilica's most venerated Marian picture would once again have the symbolic attributes of devotion. The negligible value of the material and the pedestrian handling suggest that this was no more than artisanal and provisional work,



14. Corona del Bambino Gesù.

14. *Crown of the Christ Child.*

e la lavorazione ordinaria farebbero pensare a un'esecuzione artigianale a carattere provvisorio in attesa di realizzare corone artisticamente più degne e preziose.

Tali corone, pur se modeste e non pertinenti al dipinto originale, sono state lasciate dopo la recente opera di restauro, proprio perché simbolo e testimonianza della secolare venerazione che ebbe questa immagine mariana nella Basilica di San Pietro, una devozione vivace e profonda che prosegue ancora oggi.

Il Novecento

Nel Novecento sempre viva è stata la devozione verso la Beata Vergine della Cappella Gregoriana.

pending the creation of artistically more appropriate and precious crowns. Even if they were modest and did not pertain to the original painting, these crowns were left in place after the recent conservation, precisely because they symbolize and bear witness to the centuries-old veneration for this Marian image in the Basilica of Saint Peter's – a keen and profound devotion that continues to this day.

The Twentieth Century

Devotion to the Blessed Virgin of the Gregorian Chapel never waned in the twentieth century.

We should not fail to mention here that a pause for prayer before the *Virgin Mary of Help* is included in the protocol for official visits to the Basilica by Catholic Ambassadors. On April 25, 2009, acting on a request made by the Chapter of Saint Peter's, the Congregation for Divine Worship and the Discipline of the Sacraments willingly approved a liturgical memorial of the *Blessed Virgin Mary of Help* for the Vatican Basilica, to be celebrated on May 24. This is an act of worship and devotion, in keeping with a continuous and ancient tradition in the Basilica.

Al riguardo è significativo ricordare che una sosta di preghiera alla Vergine "del Soccorso" è inclusa nel protocollo delle visite ufficiali degli ambasciatori cattolici in basilica. Inoltre, il 25 aprile 2009, la "Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti", su richiesta del Capitolo Vaticano, ha volentieri approvato per la Basilica Vaticana la memoria liturgica della Beata Vergine Maria "del Soccorso", da celebrarsi il 24 maggio. È questo un atto di culto e di devozione, in continuità con la tradizione plurisecolare della Basilica.

Nel trascorso "Anno della Fede" (2013) la Fabbrica di San Pietro con il sostegno dell'Ordine dei Cavalieri di Colombo ha voluto restaurare il venerato dipinto della Madonna "del Soccorso", unitamente ai preziosi marmi colorati e agli angeli in bronzo dorato. La necessaria opera di risanamento è stata realizzata dalla Dott.ssa Lorenza D'Alessandro e dal Dott. Giorgio Capriotti sotto l'attenta direzione tecnico-scientifica della medesima Fabbrica. Il laborioso e delicato lavoro, preceduto da numerose analisi di laboratorio e da sofisticate indagini multispettrali (fotografie in fluorescenza UV, all'infrarosso e a luce radente) è iniziato il 15 aprile 2013 e si è concluso l'8 agosto 2013, nel primo anno di pontificato di papa Francesco.

In the recent "Year of Faith" (2013) the *Fabbrica di San Pietro*, with the support of the Order of Knights of Columbus, set out to restore the venerated painting of the *Virgin Mary of Help*, together with the precious colored marbles and gilded bronze angels. The necessary renovation was carried out by Dr. Lorenza D'Alessandro and Dr. Giorgio Capriotti under the attentive technical and scientific supervision of the Fabbrica. The laborious and delicate work, preceded by numerous laboratory analyses and multispectral investigation (UV fluorescence, infrared and raking light photography) began on April 15, 2013 and concluded on August 8, 2013, during the first year of the pontificate of Pope Francis.

15. Corona
della Madonna
"del Soccorso".

15. *Crown
of Our Lady
of Help.*





Basilica Vaticana, cupola della Cappella Gregoriana,
particolare del mosaico con la raffigurazione di S. Gregorio Nazianzeno.

*Vatican Basilica, dome of the Gregorian Chapel,
detail of the mosaic representing Saint Gregory Nazianzen.*

**SOTTO GLI OCCHI
DELLA MADONNA “DEL SOCCORSO”.**
LA TRASLAZIONE IN SAN PIETRO
DELLE RELIQUIE DI SAN GREGORIO NAZIANZENO

Pietro Zander

Nell'osservare il restaurato dipinto della Madonna “del Soccorso” il nostro pensiero giunge innanzitutto ai moltissimi fedeli che in ogni epoca rivolsero le loro preghiere a questa immagine “piena di grazia” in cerca di conforto e di aiuto.

Facendo un po' di silenzio interiore possiamo immaginare i moltissimi pellegrini giunti nella Basilica Vaticana da ogni parte del mondo per accostarsi alla tomba dell'Apostolo Pietro dopo un lungo e disagiata viaggio. Sembra quasi vederli entrare nella Cappella Gregoriana con le vesti logore, la bisaccia a tracolla e il bastone, inseparabile sostegno del loro non facile cammino. In questo sacro spazio della Basilica, rischiarato in antico dalla tremolante luce

UNDER THE GAZE OF OUR LADY OF HELP
THE TRANSLATION OF THE RELICS
OF SAINT GREGORY NAZIANZEN TO SAINT PETER

Pietro Zander

Observing the restored painting of *Our Lady of Help*, our thoughts turn especially to the countless faithful individuals who addressed their prayers to this image – truly “full of grace” – as they sought comfort and succor through the centuries.

If we create a little silence within ourselves, we may imagine the great number of pilgrims who reached the Vatican Basilica from every part of the world, to approach the tomb of the Apostle Peter after a long, uncomfortable trip. One can almost see them entering the Gregorian Chapel with worn clothes, satchel and staff, their inseparable supports during the challenging journey on foot. In the sacred space of the Basilica, lit in early times by the flickering light of candles and oil lamps, we can imagine them,

delle candele e delle lampade ad olio, li immaginiamo, stremati, ringraziare in ginocchio la Beata Vergine Maria per il buon esito del pellegrinaggio o, commossi, implorare una grazia con gli occhi velati dal pianto. Pensiamo allora a quanti devoti sguardi - nel corso di oltre cinque secoli - si sono intrecciati in silenzioso dialogo con gli occhi della Madonna “del Soccorso” e – non senza emozione – ricordiamo quante persone si sono soffermate in preghiera sotto questo piccolo affresco circondato da una corona di cherubini dorati e incastonato, come una splendida gemma, in preziosi marmi policromi. Quanti volti sono rimasti idealmente impressi nei grandi occhi castani della Madonna e del Bambino Gesù! Uomini e donne di ogni età e di ogni tempo, gente del popolo, ma anche religiosi, dignitari ed ecclesiastici; poveri e ricchi, principi e papi, che, con uguale sentimento e devozione, si affidarono alla divina protezione della Beata Vergine Maria.

La Madonna “del Soccorso” fu dunque meta e cuore pulsante di una secolare e ininterrotta devozione, ma fu anche muta testimone di significativi eventi che segnarono la vita della nuova Basilica di San Pietro.

Tra gli avvenimenti più solenni e importanti non dispiace soffermarsi in questo libro sulla traslazione in San Pietro delle reliquie di San Gregorio Nazian-



zeno che vennero collocate sotto l'altare della Madonna "del Soccorso". Con questa traslazione, avvenuta in forma grandiosa l'11 febbraio 1580, si concluse la sistemazione della prima cappella aperta al culto nella nuova basilica. La "Cappella Gregoriana" prese quindi nel nome del pontefice che l'aveva edificata e del Santo Dottore della Chiesa, che fu il primo a essere deposto e venerato ufficialmente nel nuovo tempio vaticano, vicino all'Apostolo Pietro. Papa Gregorio XIII (Boncompagni, 1572-1585), dopo aver portato nella Cappella Gregoriana il dipinto su intonaco della Madonna "del Soccorso" (12 febbraio 1578), volle infatti arricchire il massimo tempio della cristianità con reliquie di santi insigni della Chiesa. In particolare era suo desiderio collocare all'interno dell'altare della nuova cappella - e pertanto sotto gli occhi della Madonna "del Soccorso" - le preziose ossa di San Gregorio Nazianzeno († 390), verso il quale nutriva una profonda devozione.

Le reliquie del Santo si trovavano allora nel piccolo oratorio San Gregorio "di Nazianzo" annesso al monastero delle benedettine di Santa Maria in Campo Marzio (Bellanca 2012). Reliquie che erano state portate a Roma alcune monache bizantine di Santa Anastasia a Costantinopoli, sfuggite alle persecuzioni iconoclaste degli imperatori Leone III (717-741) e Costantino V (741-775).

exhausted and kneeling as they give thanks to the Blessed Virgin Mary for the successful outcome of their pilgrimage, or perhaps teary-eyed, imploring her for mercy. We think, then, of how many devout gazes – over the course of more than five centuries – have crossed that of the *Virgin Mary of Help* in silent dialogue; and we call to mind, not without sentiment, how many people have paused in prayer under this little fresco, a picture surrounded by a garland of little gilded cherubs, and framed like a splendid gem within precious multi-colored marble. How many faces have found their ideal reflection in the great brown eyes of the Virgin Mary, and in those of the Christ Child! Men and women of every age and epoch, ordinary folk, but also people of the cloth, dignitaries and ecclesiastics; poor and rich, princes and popes who nurtured the same feelings and devotion as they entrusted themselves to the Blessed Virgin Mary's divine protection.

Palazzo Apostolico,
Terza Loggia,
affresco di M. Bril
e A. Tempesta
raffigurante l'uscita
delle reliquie
di S. Gregorio
Nazianzeno
dall'oratorio di
S. Maria in Campo
Marzio.

*Apostolic Palace,
Third Loggia, fresco
by M. Bril and
A. Tempesta
showing the relics
of Saint Gregory
Nazianzen leaving the
Oratory of Santa Maria
in Campo Marzio.*



Palazzo Apostolico, Terza Loggia, La solenne processione in Piazza di Tor Sanguigna.

Apostolic Palace, Third Loggia, the solemn procession in Piazza di Tor Sanguigna.

Il risoluto pontefice dispose il trasferimento delle reliquie nella Basilica Vaticana già nel marzo 1578 in vista della Santa Pasqua, ma una pioggia battente nel giorno della prevista processione, indussero il papa a posticipare la desiderata traslazione, che ebbe luogo quindici mesi dopo: Sabato 11 giugno 1580. Una traslazione che ebbe forma solenne e grandiosa, rinnovando i fasti

Our Lady of Help was thus the destination and beating heart of centuries-old, uninterrupted devotion, but also the silent witness of significant events that marked the life of the new Basilica of Saint Peter.

Among the most solemn and important of these events, we may willingly dwell on the translation to Saint Peter's of the relics of Saint Gregory Nazianzen, which were placed under the altar of *Our Lady of Help*. This relocation, which took place with great pomp on February 11, 1580, was the concluding act in the opening of the first chapel in the new Basilica. This was the so-called Gregorian Chapel, its name allusive to both the pontiff who had built it and the sainted Doctor of the Church who was the first to be entombed and officially venerated in the new Vatican church, near the Apostle Peter.

Having brought the mural painting of *Our Lady of Help* to the Gregorian Chapel on February 12, 1578, Pope Gregory XIII (Boncompagni, 1572-1585), wished to enhance the greatest building of Christendom with the relics of the most notable saints of the Church. In particular, he wished to set within the altar of the new chapel – and therefore under the gaze of *Our Lady of Help* – the precious bones of Saint Gregory Nazianzen (died 390), to whom he was deeply devoted.

e gli splendori dell'antica Roma; un evento che ebbe grande risonanza nelle cronache dell'epoca e che fu dettagliatamente descritto dal cerimoniere pontificio Francesco Mucanzio (Zander 2015a).

La Domenica precedente (5 giugno) il frate francescano Francesco Panigarola, aveva tenuto nella Cappella Gregoriana in San Pietro, una memorabile predica sulla figura e l'opera di San Gregorio Nazianzeno.

Si organizzò quindi una solenne processione, alla quale presero parte 31 confraternite con 3964 fratelli; 1796 religiosi in rappresentanza di venti Ordini e 932 preti con ceri accesi. Di questa interminabile processione che accompagnò nella Basilica Vaticana le reliquie del Santo e che attraversò le affollatissime e festose strade di Roma, ci è tramandato un vivo ricordo in dieci quadri pittorici di Antonio Tempesta e Matthia Bril presso la Terza Loggia del Palazzo Apostolico (Pietrangeli 1995). Dipinti che costituiscono uno straordinario documento iconografico della Roma cinquecentesca, rappresentando fedelmente chiese, palazzi, case e negozi lungo le strade e le piazze della città sontuosamente addobbate con stendardi, arazzi, tappeti, tende, ghirlande vegetali e fiori. A dar voce a quella serie di splendide immagini è soprattutto Fortunio Lelio, un testimone oculare che ci ha lasciato una dettagliata cronaca



Palazzo Apostolico, Terza Loggia, La solenne processione in Piazza di Monte Giordano.

Apostolic Palace, Third Loggia, the solemn procession in Piazza di Monte Giordano.

The relics of the Saint were at that time housed in the little oratory of Saint Gregory "of Nazianzus" adjacent to the Benedictine nunnery of *Santa Maria in Campo Marzio* (Bellanca 2012). They had been brought to Rome by some Byzantine nuns of Saint Anastasia in Constantinople, having survived the iconoclast persecutions of Emperors Leo III (717-741) and Constantine V (741-775).

di quella giornata (Leto 1585). Apprendiamo così che il feretro - collocato in una cassa di cipresso foderata all'interno di finissima seta rossa e all'esterno da un drappo di velluto bianco con ricami d'oro e d'argento - fu devotamente portato dai canonici di San Pietro. La processione ebbe inizio dal monastero di Santa Maria in Campo Marzio, dove le pie monache benedettine, nonostante avessero ricevuto dal papa una cospicua offerta (3000 scudi d'oro) e una parte del corpo di San Gregorio (una "paletta della spalla"), piangevano a dirotto. Per non far percepire il loro lamento, musicisti e cantori suonarono e cantarono con toni più alti, mentre i rintocchi delle campane e infiniti colpi di artiglieria in segno di allegrezza riecheggiavano nel cielo di Roma.

Gregorio Nazianzeno, dopo aver attraversato la città secondo l'itinerario descritto e illustrato dalle fonti a cui si è accennato, giunse davanti alla Basilica di San Pietro. Era ad attenderlo il papa in sedia gestatoria, con badacchino e flabelli, attorniato da vescovi e cardinali. Non appena giunsero le venerande reliquie, il papa scese dalla sedia e a piedi attraversò la piazza gremita di gente per accogliere i resti mortali del Santo Dottore della Chiesa. Procedendo a fatica tra la folla raggiunse la processione e si inginocchiò a terra, sopra il mantello di un palafreniero, poiché non si riuscì a portare cuscino e tappeto



Palazzo Apostolico, Terza Loggia, La solenne processione su Ponte Sant'Angelo.

Apostolic Palace, Third Loggia, the solemn procession on Ponte Sant'Angelo.

The determined pontiff had already ordered the transfer of the relics to the Vatican Basilica in March 1578, ahead of Easter, but driving rain on the day of the projected procession led him to postpone the translation, which finally took place fifteen months later, on Saturday June 11, 1580. The translation itself was a solemn, grand affair, reviving the pomp and splendor of



Palazzo Apostolico, Terza Loggia, La solenne processione in Piazza di Ponte Sant'Angelo.

Apostolic Palace, Third Loggia, the solemn procession in Piazza di Ponte Sant'Angelo.

come previsto dal cerimoniale. Il papa, visibilmente commosso e con le lacrime agli occhi, abbracciò con molta tenerezza la cassa con le reliquie del Santo da lui tanto amato.

Un evento prodigioso segnò pure questo storico giorno. Infatti, non appena il corpo del Santo giunse all'ingresso della Cappella Gregoriana, proprio sotto

ancient Rome; it was an event that took on powerful resonance in contemporary chronicles, and which was described in detail by the Papal master of ceremonies Francesco Mucanzio (Zander 2015a).

On the preceding Sunday (June 5) the Franciscan preacher Francesco Panigarola gave a memorable sermon on the figure and works of Saint Gregory Nazianzen in the Gregorian Chapel in Saint Peter's.

A solemn procession was thus organized, involving the participation of 31 confraternities, comprising 3964 lay brothers, 1796 members of twenty religious orders, and 932 priests bearing lighted candles. An image of the seemingly endless procession that accompanied the Saint's relics to the Vatican Basilica, crossing the packed, festive streets of Rome, is conveyed in ten vivid mural paintings by Antonio Tempesta and Matthias Bril in the Third Loggia of the Apostolic Palace (Pietrangeli 1995). These constitute an extraordinary document for the iconography of sixteenth-century Rome, faithfully depicting churches, palaces, houses and shops that line the streets and squares of the city, sumptuously decorated with banners, tapestries, rugs, curtains, swags of greenery and flowers. This splendid series of images is brought to life in the eye-witness account of Fortunio Lelio, who wrote



Palazzo Apostolico, Terza Loggia, M. Bril e A. Tempesta,
Papa Gregorio XIII accoglie le reliquie di San Gregorio Nazianzeno
nella piazza davanti alla Basilica di San Pietro ancora in costruzione.

*Apostolic Palace, Third Loggia, M.Brill and A.Tempesta,
Pope Gregory XIII accepts the relics of St. Gregory Naziazzen
in the square in front of St. Peter's Basilica still under construction.*

a detailed description of that day (Leto 1585). Thus we learn that the coffin – in a cypress casket lined in the finest red silk and wrapped in white silk embroidered in gold and silver – was devoutly carried by the canons of Saint Peter's. The procession began at the convent of Santa Maria in Campo Marzio, where the pious Benedictine nuns wept profusely, even though they had received a substantial contribution (3000 golden *scudi*) and a part of Saint Gregory's body ("a shoulder-blade"). Musicians played and singers chanted even louder so that no one could hear their lamentation, while the pealing of bells and endless artillery shots echoed joyously in the Roman sky.

Having crossed the city following the itinerary described and illustrated in the sources we have just mentioned, Gregory Nazianzen reached the Basilica of Saint Peter. Awaiting him was the Pope, seated in the *sedia gestatoria*, (portable ceremonial throne) with a canopy and *flabella* (ostrich-feather fans), surrounded by bishops and cardinals. No sooner than the revered relics had arrived than the Pope climbed down from his chair and crossed the crowded square on foot to welcome the mortal remains of the Saint and Doctor of the Church. Proceeding through the crowd, not without dif-

gli occhi della Madonna "del Soccorso", una donna spiritata che gridava e si torceva visibilmente, cadde immediatamente tramortita, e - come molti affermarono - fu liberata dagli spiriti maligni.

Giovanni Bernardino Rastelli riferisce inoltre che all'entrata delle venerate reliquie in San Pietro il frastuono dei colpi d'artiglieria, delle campane, delle trombe e dei tamburi non impedirono ai numerosi presenti di ascoltare la dolcezza della musica preparata per tale occasione. La Santa Reliquia fu quindi posta sopra l'altare sovrastato dall'immagine della Madonna "del Soccorso" sfarzosamente illuminata dalle torce, e subito fu cantato un vespro Pontificale solennissimo" (Rastelli 1580).

La Domenica seguente, 12 giugno, Gregorio XIII celebrò la Santa Messa all'altare consacrato dal cardinale Giulio Antonio Santori e fece porre le venerate reliquie nell'altare della Cappella Gregoriana, dove ancora oggi sono in gran parte custodite. In fondo alla muratura di quell'altare furono infatti ritrovate il 19 agosto 2004, quando, in occasione della ricognizione voluta dal papa San Giovanni Paolo II, fu prelevata una cospicua parte delle venerate ossa per farne dono al Patriarca Ecumenico di Costantinopoli Bartolomeo I (Lanzani 2004).

ficulty, he reached the procession and knelt on the ground, on the cloak of one of the grooms, as the customary ceremonial cushion and rug had not been brought. Visibly moved and with tears in his eyes, the Pope tenderly embraced the casket containing the relics of the Saint he so loved.

Nor was the historic day without its prodigious occurrence: just after the saint's body reached the entrance of the Gregorian Chapel, under the very eyes of the *Virgin Mary of Help*, a possessed woman who was seen crying out and twisting her body suddenly passed out, and – as many people noted – was freed from the evil spirits.

Giovanni Bernardino Rastelli noted, moreover, that when the venerated relics entered Saint Peter's the clamor of artillery, bells, trumpets and drums did not impede the numerous bystanders from hearing the sweetness of the music prepared for the occasion. The Holy Relic was then placed over the altar dominated by the image of *Our Lady of Help*, magnificently lit by torches, "and thereupon a most solemn Pontifical Vesper was sung" (Rastelli 1580).

The following Sunday, June 12, Gregory XIII celebrated Holy Mass at the altar consecrated by Cardinal Giulio Antonio Santori, and had the venerated relics placed within the altar of the Gregorian Chapel, where they are for

Incastellatura lignea attorno alla Croce
 sul Globo dorato, incisione su disegno
 di Giuseppe Valadier. Da N. Zabaglia,
 “Castelli e ponti ...”, Roma 1824², tav. 61.
*Wooden scaffolding frame around the Cross
 on the gilded Orb, print after a drawing
 by Giuseppe Valadier; from N. Zabaglia,
 “Castelli e ponti ...”, Rome 1824², pl. 61.*

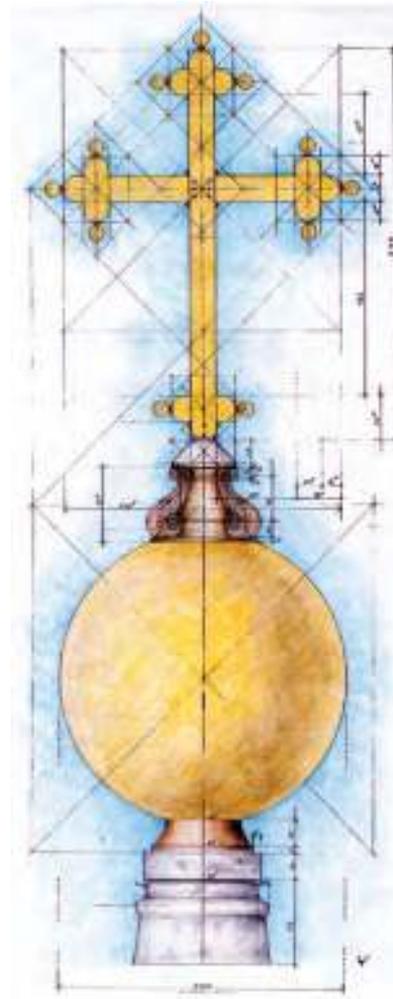


Le reliquie di San Gregorio Nazianzeno
 al momento dell'ultima ricognizione
 avvenuta del 19 agosto 2004.
*The relics of Saint Gregory Nazianzen
 at the moment of their most recent
 recognition, August 19, 2004.*



the most part still housed today. These were recovered at the back of the altar wall on August 19, 2004, when on the occasion of the recognition ordered by Pope Saint John Paul II, a substantial number of the holy bones were removed, as a gift for the Ecumenical Patriarch of Constantinople, Bartholomew I (Lanzani 2004).

Altri eventi di fondamentale importanza continuarono a svolgersi nel Cinquecento e nel secolo successivo sotto il pietoso sguardo della Madonna “del Soccorso”. Basti pensare al riguardo all’esposizione nella Cappella Gregoriana della gran croce di bronzo dorato (m 3,33 x 2,40; kg 288,15), che venne poi collocata sul globo sopra la cupola di Michelangelo, che s’inarca maestosa sulla tomba di Pietro. Prima di essere portata sulla sommità della cupola, ad oltre 120 metri di altezza, fu benedetta dal papa Clemente VIII (Aldobrandini, 1592-1605) il 18 novembre 1593, che vi pose all’interno importanti reliquie (Zander 2015).



Other events of fundamental importance continued to occur under the merciful gaze of the *Virgin Mary of Help* during the sixteenth and seventeenth centuries. Suffice it to cite the display in the Gregorian Chapel of the great gilded bronze cross (3.33 × 2.4 meters, or nearly 11 × 8 feet; 288.15 kg, or approximately 635 lbs), which was then placed on the orb – also made of gilded bronze – atop Michelangelo’s dome, arching majestically over the tomb of Peter. On November 18, 1593, before it was carried to the summit of the cupola, over 120 meters (almost 394 feet) above, it was blessed by Pope Clement VIII (Aldobrandini, 1592-1605), who placed important relics within it (Zander 2015).

Rilievo
del sistema
architettonico
strutturale
del Globo
e della Croce
(pastello dell’Arch.
Luca Virgilio).
*Elevation
of the structural
architecture
of the Orb
and Cross
(pastel by Luca
Virgilio, Architect).*



LA MADONNA “DEL SOCCORSO”: STORIA DI UN RESTAURO

Lorenza D’Alessandro

Premessa

Il frammento di dipinto murale recante l’immagine della Madonna “del Soccorso”, attualmente centinata, misura cm 66 d’altezza x 55 di larghezza.

Ritrae la Vergine Maria come una giovane donna, soffusa di grazia soave, dai grandi occhi rivolti verso lo spettatore quasi a volerlo confortare con il suo amabile sguardo. Il delicato sorriso, appena accennato, esprime la tenerezza dell’affetto, mentre sorregge il Bambino Gesù benedicente, solenne nella sua ieratica monumentalità. La raffinata pittura eseguita “a buon fresco” si colloca al centro di un altare intarsiato di pregiati e rari marmi policromi, circondato da otto leggiadri cherubini in bronzo dorato.

Nell’aprile del 2013, al momento di effettuare una prima ricognizione circa lo stato conservativo del prezioso e venerato dipinto, era impossibile prevedere dove il nostro intervento di restauro avrebbe condotto: quale ina-

OUR LADY OF HELP AND ITS CONSERVATION

Lorenza D’Alessandro

Preface

The fragment of mural painting with the image of *Our Lady of Help* is 66 cm high and 55 cm wide (26 x 21 in), with an arched top. It represents the Virgin Mary as a young woman, suffused with a gentle grace, her large eyes turned outward, almost as if to comfort the beholder with an amiable gaze. Her delicate smile, barely hinted at, expresses the tenderness of her affection as she supports the blessing Christ Child, solemn in his hieratic monumentality. Executed “a buon fresco” (in classic fresco technique), this refined painting is set in the middle of an altar wall inlaid with precious and rare polychrome marble, surrounded by eight graceful gilded bronze cherubs.

In April 2013, when the decision was made to carry out an initial condition report on this precious and venerated painting, it was impossible to imagine where our restoration would lead, or what an unexpected and marvelous

spettata e meravigliosa immagine attendeva di tornare alla luce, celata da fuorvianti strati di ridipinture e da pesanti depositi di “polvere grassa”, ovvero nero fumo di lumi e candele (*Figg. 1-2*).

Il dipinto si presentava in una situazione conservativa estremamente complessa. Solo attraverso l’attento studio morfologico, dai materiali costitutivi agli aspetti tecnico-esecutivi relativi alla genesi del dipinto, è stato possibile restituire un testo pittorico mediato da una stringente lettura storica e filologica. Lo sforzo congiunto teso al riconoscimento e all’interpretazione di tutte le vicende storico-conservative stratificate sul testo originario, aveva come obiettivo quello di riproporre un’immagine in equilibrio tra l’istanza estetica dettata dal nucleo originale e l’istanza storica avanzata dalla presenza di modifiche e aggiunte ormai legittimate e documentate (come le riduzioni dimensionali e il rifacimento della mano sinistra del Bambino recante il globo).

Fondamentale è stato l’apporto delle indagini scientifiche condotte sia in fase ricognitiva preliminare che operativa, mirate alla caratterizzazione dei materiali costitutivi, ai processi di degrado e alla natura delle sostanze estranee utilizzate nel corso di precedenti interventi manutentivi. Attraverso riprese fotografiche particolari (fluorescenza UV, infrarosso, a luce radente) sono emerse le prime



1-2. La Madonna “del Soccorso”
prima e dopo il restauro.



1-2. Our Lady of Help
before and after restoration.

fondamentali informazioni relative all'esistenza di una stesura pittorica sottostante, come ad esempio nel caso delle aureole celate da successive ridipinture. Mai come in questo caso la diagnostica ha fornito fondamentali elementi per impostare l'interpretazione critica dei dati oggettivi e indirizzare secondo rigidi principi di coerenza tutte le scelte, a partire da quelle dirimenti della pulitura (*Figg. 4-5*). Mano a mano che il restauro procedeva, l'immagine della Vergine e del Bambino si "svelava" ai nostri occhi e sembrava essa stessa suggerire procedure, strategie e metodiche d'intervento, evidenziando quali mistificazioni svelare e quali errori evitare. Lentamente la Madonna "del Soccorso" si rivelava nella sua inaspettata e inalterata bellezza, stimolando continui e proficui confronti e riflessioni all'interno dell'equipe chiamata ad operare. Il lavoro si è rivelato particolarmente arduo, ma estremamente emozionante; ogni giorno riservava una nuova piccola scoperta e un nuovo tassello di storia e arte al servizio della fede si andava ad aggiungere alla decifrazione della "nuova", ma al tempo stesso antica, icona mariana.

L'intervento di restauro ha interessato, non soltanto il venerato dipinto della Madonna "del Soccorso", ma anche le meravigliose tarsie marmoree sopra l'altare e le straordinarie sculture in bronzo dorato di Sebastiano Torrighiani.

image was about to reemerge from layers of distracting repaints and heavy deposits of grime left by lamps and candles (*Figs. 1-2*).

The painting was in an extremely complex condition as regards conservation. Only through closely studying its morphology, with a consideration of constituent elements and technical aspects related to the genesis of the painting, has it been possible to retrieve it, having investigated every aspect of its history. The aim of this combined effort – identifying and interpreting every circumstance of the work's past and present history – has been to provide a balanced view: a response to the original aesthetic expectations, true to historical evolution, and a consideration of modifications and additions which are now legitimized and documented, such as reductions in size, or the reworking of the Child's left hand, holding the globe.

A fundamental role was played by scientific analyses, carried out during both preliminary reconnaissance and active conservation, as we sought to define the materials used, the various processes of decay and the substances adopted during preceding maintenance and intervention. Specific photographic campaigns (UV fluorescence, infrared, raking light) yielded the first essential information about the existence of an underlying paint layer,



3. Osservazione del dipinto
dopo il restauro.

3. *Valutacion of the painting
after restoration.*

for example in the haloes, which had been hidden by repeated repainting. Never has diagnostic study provided such key elements for interpreting objective data and directing every decision according to principles of consistency, starting with the question of cleaning (Figs. 4-5).

Bit by bit, as conservation proceeded, the image of the Virgin and Child revealed itself to our eyes, as it were, seemingly playing the part of a prompter, suggesting procedures, strategies and methodology, and drawing our attention to falsifications that should be made manifest, and errors that should be avoided. Gradually, the *Madonna del Soccorso* showed its unexpected and unchanged beauty, supplying our team with continuous and fruitful comparisons and reflections.

The task turned out to be particularly arduous, and extremely moving; every day involved a new little discovery, with new pieces of history and art in the service of faith making their contributions to deciphering the “new” (yet also old) Marian icon.

Conservation meant intervening not only on the venerated painting of *Our Lady of Help* but also on the marvelous marble inlays on the altar, and the extraordinary gilded bronze sculptures by Sebastiano Torrigiani.

Tecnica d'esecuzione

La tecnica esecutiva del dipinto rispetta i canoni comuni della pittura murale tipica del secondo Quattrocento dell'Italia centrale, qualitativamente condotta con cura ed estrema perizia.

Dall'osservazione delle mancanze e lungo il bordo del frammento è stato possibile ispezionare e leggere in sequenza la costruzione materica della stratigrafia dell'opera ad affresco: il supporto in laterizio dell'antica parete, lo strato d'intonaco a base di calce (arriccio, intonaco), la pellicola pittorica. La superficie si presenta estremamente levigata e accuratamente preparata, tanto da rendere molto difficile distinguere i giunti e la sovrapposizione delle diverse "giornate" (per giornata si indica una porzione di intonaco a base di calce stesa in un'unica volta, sulla quale è stata eseguita la pittura a fresco, prima cioè dell'asciugatura dell'intonaco).

La pittura è stata condotta secondo una ben definita e ponderata progettazione di quanto doveva essere compiuto a fresco e di quanto invece è demandato all'esecuzione a secco, miscelando i pigmenti in polvere a un legante, come per il blu e il verde del manto della Madonna o per il cielo sul fondo dell'immagine. Gli incarnati della Vergine e del Bambino mostrano una

Painting technique

The technique used for this image adheres to the canons of mural painting that were typical of the second half of the 1400s in Central Italy, reflecting great care and elevated skill.

A study of the losses in the painted fragment, and its edges, has made it possible to inspect how the fresco was built up, following the sequence of layers, namely the brick support of the old wall, the lime-based layer of plaster (arriccio, intonaco), and the picture surface. The surface is extremely smooth and carefully prepared, making it very difficult to distinguish the joins and overlay in the various *giornate* (a *giornata* being the portion of lime-based plaster carried out in a single application, over which the image is painted *a fresco*, that is, before the plaster dries out).

The painting was executed as a carefully conceived and defined project, following the requirements of what was to be accomplished in fresco and what instead in secco technique, blending the powdered pigments with a binder, as in the blue and green of the Virgin's robe, or the sky in the background. The flesh passages in the Virgin and Child have a transparency and luminosity that can only be achieved by proper fresco painting. The picture has a true



4. Fotografia all'infrarosso della Madonna "del Soccorso".

4. Infrared photograph of Our Lady of Help.



5. Fotografia in fluorescenza UV della Madonna "del Soccorso" (senza le corone in argento dorato).

5. UV fluorescence photograph of Our Lady of Help (without silver gilt crowns).

trasparenza e una luminosità che solo la buona pittura ad affresco riesce a restituire. Il dipinto rivela grande eleganza nella resa delle figure nei suoi più minuti particolari, unita a una sapiente capacità tecnica particolarmente raffinata nelle delicate trasparenze che il grande maestro è riuscito a rendere in affresco, lasciando scorgere ricercati effetti pittorici, come le ciocche di capelli e l'orecchio della Vergine che traspaiono attraverso il leggero velo bianco o il nodo di quest'ultimo sul busto, che, sebbene abraso, suggerisce un elaborato gioco di pieghe.

La pellicola pittorica dell'affresco è ottenuta dalla somma di leggere velature di colore abilmente sfumate: in alcuni casi, come per le zone d'ombra nel volto della Vergine, il tono preparatorio grigiastro dell'intonaco viene strategicamente lasciato in trasparenza a vista. Nelle zone di massima luce il colore assume spessori maggiori, caricato con più pigmento bianco; anche in questo caso gli effetti cromatici ottenuti sono frutto di diverse alternanze di colore a testimonianza di un *modus operandi* raffinato ed evoluto nella pratica dell'affresco. Piccoli tocchi di pennello ricalcano sapientemente alcuni dettagli: come il rosso cinabro delle labbra della Vergine o i colpi di luce nelle pupille degli occhi. Linee tracciate con pennelli sottilissimi descrivono le ciocche di

elegance in the presentation of the figures, down to the slightest detail, combined with a skilled technical handling, especially refined where the master used delicate glazes to enhance the fresco, enabling us to see truly refined pictorial effects such as the locks of hair and ear of the Virgin Mary, visible through her thin white veil, or the way that veil is knotted across her bosom, which in spite of abrasion suggests an elaborate play of folds.

The paint surface of the fresco was obtained by building up light layers of carefully-modulated colored glazes: in certain cases, such as the areas of shadow in the Virgin's face, the grayish preparatory tone of the plaster was strategically left alone so it would show through. In the brightest passages, color takes on more density, loaded with a greater amount of white pigment; and in this case, too, the chromatic effects are the result of varied alternations of color, evincing a refined and highly evolved *modus operandi* in the practice of fresco painting. Light brushstrokes skillfully pick out certain details, such as the cinnabar red of the Virgin's lips, or the highlights in the pupils of her eyes. Lines are applied with the finest of paintbrushes to define locks of hair, nostrils, or the white dotted border of the tunic, almost as if to evoke the effect of impalpable lace.

capelli, le narici, il bordo puntinato bianco delle tuniche quasi ad evocare l'effetto di un impalpabile merletto.

In origine l'immagine mariana doveva essere di dimensioni maggiori con figure intere a grandezza naturale (stando alle dimensioni delle teste e delle rispettive aureole) e, come possiamo dedurre dalla lieve concavità dell'intonaco-supporto, doveva essere stata probabilmente realizzata all'interno di una nicchia. La scoperta durante il restauro nella porzione superiore della pittura, di parte di un'edicola architettonica e l'accento dietro di un cielo azzurro, assieme alle evidenti mutilazioni subite dalle figure nella porzione inferiore (la mancanza del braccio sinistro del Bambino - risolta aggiungendo successivamente mano e globo - e il piccolo frammento di un dito della mano destra della Vergine), hanno confermato ulteriormente quanto emerso dalla documentazione di archivio.

Un'ultima notazione riguarda il colletto della tunica della Vergine Maria. Durante il restauro è stato possibile individuare e riconoscere, al centro della fascia, una sede incassata dai bordi ben definiti, appositamente creata in origine per l'incastonatura di un vero monile a rilievo (andato purtroppo disperso); una citazione quanto mai realistica a imitazione delle iconografie

Originally, the Marian image must have been larger, with full-scale, life-size figures (to judge by the dimensions of the heads and their respective haloes), and – as may be deduced from the slight concave curvature of the plaster support – it was probably painted within a niche. The discovery made during conservation, in the upper area of the painting, of the edge of an architectural niche, and the hint of a blue sky beyond, together with the obvious mutilations suffered by the figures in the lower area (the loss of the Child's left arm, resolved by the later addition of a hand and a globe, and the tiny fragment of a finger of the Virgin's right hand), have further confirmed what has emerged from archival documents.

One last note concerns the neck-band of the Virgin Mary's tunic. Conservation enabled us to visibly identify a cavity with clearly-defined edges set into the middle of this band, specifically created to hold a real piece of jewelry in relief (unfortunately lost) – a truly realistic passage, imitating Marian iconography of the second half of the 1400s. Proof of this also emerged from within the hollow space, which contained traces left on the residual underlying mortar by oxidized metal, and a thin metal shaft-pin placed in the middle: this is what remains of the attachment that secured the ornament to its base.

mariane tipiche del secondo Quattrocento. A conferma di quanto notato, all'interno della lacuna è stato possibile rintracciare tracce di ossidazioni metalliche sulla malta residuale di fondo e un sottile perno metallico posizionato al centro (quel che resta del sistema di ancoraggio del castone dell'ornamento).

Stato di conservazione

Il dipinto ha certamente risentito delle traumatiche operazioni di distacco dalla sede originaria e delle successive manovre di riposizionamento nelle diverse collocazioni all'interno della Basilica: numerose erano le fessurazioni che attraversavano l'immagine, alcune creando slittamenti di piano, già in passato stuccate con l'intento di accompagnare e nascondere gli inestetismi causati dal dissesto statico.

Tante le tracce lasciate dai chiodi utilizzati per fissare corone e monili votivi, a testimonianza dei molti atti di devozione a favore di questa immagine mariana. I numerosi buchi presenti sull'intonaco (oltre cento, molti dei quali già stuccati in passato), descrivono il susseguirsi di numerosi cambi di corone e di ornamenti, sostituzioni da imputarsi, come ha rivelato la documentazione

State of conservation

The painting has certainly experienced some traumatic moments, not only being detached from its original site but also subjected to subsequent re-setting in various locations within the Basilica.

There were numerous cracks that crossed the image, some of them causing shifts on the surface plane. In the past these were filled in with the intention of harmonizing and hiding the aesthetic imbalances caused by static imbalance.

There were numerous traces left by nails used to hold in place crowns and votive jewelry, bearing witness to the many acts of devotion addressed to this Marian image. The many holes in the plaster (over one hundred, many of them already filled in in the past) are evidence of the many changes in crowns and ornaments, and each substitution can be attributed (as archival documents reveal) to depredations and modifications in decoration (*Fig. 6*). The current silver gilt crowns date to a relatively recent period, since they do not bear any maker's marks.

The paint surface appeared obscured and darkened by thick deposits of grime and was covered by extensive layers of repainting, which allowed



6. La Madonna "del Soccorso" in una fotografia del 3 luglio 2013 che evidenzia numerosi fori di chiodi di perdute corone e ornamenti. Nel tassello in basso a destra, rifacimento pittorico della mano e del globo.

6. Our Lady of Help in a photograph of July 3, 2013, revealing numerous nail holes from lost crowns and ornaments. In the lowr corner at right the overpainting of the hand and the globe.

d'archivio, a spoliazioni e a mutate decorazioni (Fig. 6). Le attuali corone in argento dorato, risalgono ad un periodo relativamente recente non recando traccia di punzoni di fabbrica.

La superficie pittorica appariva offuscata e annerita da spessi depositi di polveri grasse e ricoperta da estese riprese pittoriche che lasciavano intravedere solo in qualche piccolissimo punto tracce del colore sottostante. Ad una attenta lettura attraverso lenti d'ingrandimento e microscopia ottica digitale, risultava chiaro che il testo pittorico visibile non era quello originario, ma era frutto di rielaborazioni successive, che variavano negli spessori a seconda delle zone e della natura materica dei rifacimenti (Figg. 7-8). Oltre alle riprese di colore, la superficie era stata trattata con rattivanti e protettivi, che nel tempo si erano alterati penetrando in profondità e macchiando in modo disomogeneo la pellicola pittorica originale (Figg. 10-11, immagini UV dei volti durante le operazioni di pulitura).

7. Fotografia
a luce radente:
micro-saggio
esplorativo
sul volto della
Vergine Maria.
*7. Racking
light photo:
exploratory
micro-cleaning
test on the face of
the Blessed
Virgin Mary.*





only very small glimpses of underlying pigment. A close reading of the painting using magnifying lenses and digital optical microscopy revealed that the visible part of it was clearly not original, but the result of subsequent reworking, varying in thickness according to different areas and depending on the material nature of the new layers (*Figs. 7-8*). Not only had new color been applied, but the surface had been treated with reviving and protective agents, which had altered over time, penetrating deeply and staining the original picture surface unevenly (*Figs. 10-11*, UV images of the faces during cleaning).

In-filling with miscellaneous materials extended over the paint surface significantly, leaving a non-homogeneous and deteriorated image. Occasionally the pigment revealed areas of lifting, principally the consequence of the stratified layers of repaint and the use of drying agents to facilitate the application of new gilding.

8. Fotografia a luce radente: microsaggio esplorativo sul volto del Bambino Gesù.

8. Racking light photo: exploratory micro-cleaning test on the face of the Christ Child.

Stuccature eseguite con materiali eterogenei debordavano ampiamente sulla superficie dipinta, restituendo un'immagine disomogenea e molto sofferta. In alcune aree il colore mostrava dei sollevamenti, riferibili principalmente agli spessori stratificati delle ridipinture e all'utilizzo di sostanze essiccatrici per l'applicazione delle nuove dorature.

Intervento di restauro

Particolarmente lunga e delicata è stata la lettura e decifrazione del testo pittorico. Confortati dalle indicazioni fornite dalle preliminari indagini fotografiche multispettrali (UV - IR) che evidenziavano in alcune zone tracce pittoriche sottostanti differenti dal visibile (come ad esempio le due aureole), in accordo con la Direzione Lavori, si è proceduto con grande cautela e timore reverenziale all'apertura di micro-sondaggi esplorativi della pellicola pittorica (*Fig. 9*). L'eterogenea situazione conservativa delle superfici e l'estensione degli interventi pregressi, imponevano approcci differenziati nelle puliture e una continua revisione delle procedure elaborate, coinvolgendo di volta in volta l'equipe di restauro e la Direzione Lavori a operare delicate scelte critiche di lettura del testo pittorico. L'obiettivo prioritario era quello di individuare il

Conservation treatment

The reading and deciphering of the painting took a particularly long time. Encouraged by the indications provided by preliminary multispectral (UV - IR) photographic analysis, which revealed that certain areas showed traces of underlying painting that differed from the visible layer (for example, the two haloes), and in agreement with the Project Managers, it was decided to proceed, very cautiously and reverentially, with exploratory test patches for microscopic analysis of the picture surface (*Fig. 9*).

The heterogeneous condition of the surfaces and the extent of prior interventions prompted varied approaches in cleaning, and a constant procedural revision, on each occasion involving the conservation team and the Project Managers in making delicate decisions about how to read the painting itself. The primary aim was to identify the original level of the painted material, and then assess the extent and condition of the original underlying application of pigment.

Our scope was "to preserve and not destroy: to intervene only when certain of removing the inappropriate" (Brandi 1973). Moreover, since the image was one of extraordinary devotional value, we were well aware that we

livello originale della materia pittorica e successivamente valutare l'estensione e le condizioni conservative della stesura originale sottostante.

Lo scopo era quello “di conservare e non di distruggere: intervenire solo con la sicurezza di rimuovere l'indebito” (Brandi 1973). Inoltre trattandosi di un'immagine di straordinaria valenza devozionale, si era ben consapevoli di valutare con estrema prudenza ogni ipotesi di rimozione degli strati di ridipintura: il rischio sarebbe stato quello di riscoprire un'immagine parzialmente mutila, forse lacunosa in brani centrali del testo, e di contraddire così quell'integrità visiva ormai storicizzata, benché frutto di manomissioni successive. Il progetto di restauro che si andava strategicamente configurando risultava strettamente legato e condizionato dall'attenta disamina e ricostruzione storica – cronologica degli interventi precedenti.

I primi sondaggi esplorativi, condotti in più punti dell'opera e in aree limitrofe alle piccole porzioni di colore

9. Microsaggi esplorativi e tasselli di pulitura sul dipinto della Madonna “del Soccorso”.

9. Microscopic exploration and cleaning tests on Our Lady of Help.

should be extremely prudent in our assessment of whether or not to remove layers of repaint: there would have been a risk of uncovering a partially mutilated image, with possible losses in some of its central parts, and thus contradicting its now historicized visual integrity, even though this was the outcome of successive reworking. The evolving strategy for conservation was closely tied to and conditioned by a painstaking examination and reconstruction of preceding interventions, one by one.

The first exploratory test, carried out on various points of the work, in areas adjacent to the passages where one could see pigment that had been





a vista identificate come livelli di pittura originali, mostravano una superficie estremamente levigata coerente alla classica morfologia della tecnica ad affresco, dai colori brillanti e nel complesso ben conservata. L'esito positivo dei microsondaggi ha incoraggiato l'apertura di "finestre" più ampie, condotti in punti strategici dell'opera, che consentissero di far luce e di comprendere meglio lo stato della misteriosa pittura nascosta.

Progressivamente si andava consolidando l'evidenza che si trattasse non di una pittura medievale come riferito dall'esigua bibliografia sull'argomento, ma di un ottimo affresco di

10. Fotografia in fluorescenza UV del volto della Vergine Maria.

10. *UV fluorescence photograph of the face of the Virgin Mary.*

identified as a layer of original paint, showed an extremely smooth surface, consistent with the classic form of fresco technique, brilliantly colored and generally well preserved. The positive outcome of study of these small areas encouraged the opening of larger "windows" on strategic points of the work, allowing us to cast light on the mysterious hidden painting, and better understand it.

Gradually the evidence became clearer that this was not a medieval painting, as stated in the scarce literature on the subject, but an outstanding Renaissance fresco. The original painting had been hidden from view, at a precise and historic moment when the entire work needed to be presented anew, probably to conceal its precarious condition. What had happened to the venerated Renaissance image? The entire surface, perhaps because it was strongly darkened by deposits of candle soot and oil lamps, had been covered over with a very thin white-

epoca rinascimentale. Il dipinto originale era stato occultato, in un preciso momento storico di ripresentazione dell'intera immagine, probabilmente per nascondere uno stato conservativo precario. Cosa era accaduto alla venerata immagine rinascimentale? L'intera superficie, forse perché fortemente annerita dai depositi di nero fumo di candele e lumini ad olio, era stata ricoperta da un sottile scialbo di calce, che restando trasparente nel lasso di tempo che intercorreva tra l'applicazione e la sua completa essiccazione, consentiva come un foglio di carta velina, di intravedere "in trasparenza" il sottostante dipinto e di "ricalcarlo" in modo da ottenere una sorta di fedele "replica per contatto" sovrapposta al dipinto originario divenuto quasi illeggibile. È al riguardo importante evidenziare che i tasselli aperti in prossimità dei contorni dei volti e dei particolari anatomici mostravano una perfetta sovrapposizione del rifacimento rispetto al tracciato pittorico originale.

11. Fotografia in fluorescenza UV del volto del Bambino Gesù.

11. UV fluorescence photograph of the face of the Christ Child.

wash, which – remaining transparent in the time between its application and its complete drying out – made it possible, as with a sheet of tissue paper, to have a "see-through" view of the underlying painting, and trace it, as it were, so that we could obtain a sort of faithful "contact replica" placed over the original painting, which had become almost illegible. In this regard it is important to point out that the sample windows opened near the contours of the faces and anatomical details showed that the repainting precisely superimposed itself on the outline of the original picture.

What appears likely is that the image



12. Il Bambino
Gesù durante
la pulitura.
12. *The Christ
Child during
cleaning.*

Verosimilmente l'immagine fu rimaneggiata in occasione del nuovo allestimento del 1647, quando il dipinto venne tagliato riducendolo al formato attuale. Durante il taglio e le operazioni di ricollocazione nella nuova sede, il pesante frammento deve aver risentito delle sollecitazioni, come testimoniano le fessurazioni apertesesi nella porzione superiore e prontamente risarcite. A completamento della nuova immagine, venne aggiunto al Bambino benedicente il braccio e la mano sinistra con il globo. L'operazione secentesca di maquillage della superficie era a questo punto completata. Proprio le numerose fessurazioni della porzione superiore delle aureole, il forte annerimento delle cromie originali, la necessità di completare l'immagine con nuovi elementi figurativi (come la manina con il globo), possono aver determinato la scelta radicale di un totale rifacimento pittorico. Da questo momento l'immagine originaria viene occultata da una nuova stesura di colore sull'intera superficie, sulle quali si andarono a sovrapporre,



was reworked on the occasion of the new display of 1647, when the painting was cut, reducing it to its current format. During the procedure of cropping and transfer to its new location, the heavy fragment must have experienced such stress, as one can tell from the cracks – promptly repaired – that opened up in the topmost area. To complete the new image, the arm and left hand, with the globe, were added to the blessing Christ Child.

At this point the seventeenth-century maquillage treatment of the surface was complete. It was precisely the numerous cracks in the upper sections of the haloes, the powerful

progressivamente nel corso del tempo, altri interventi pittorici, fino ad alterare e compromettere la lettura dell'immagine originaria della Madonna "del Soccorso".

Diverse le metodiche adottate in fase di pulitura: a una prima rimozione delle sedimentazioni di polveri grasse, è seguita una seconda fase di intervento condotta in base alle diverse situazioni conservative e alle sostanze da solubilizzare, con idonei agenti fisico-chimici e con puntuali rifiniture meccaniche.

Grande l'emozione nel liberare millimetro dopo millimetro la superficie originale. Man mano che lo sporco sedimentato e gli spessori dei rifacimenti si assottigliavano, colori brillanti e delicati passaggi cromatici tornavano alla luce. Eravamo consapevoli di essere protagonisti di un momento magico ed unico: ultimi "testimoni" della consunta e ridipinta immagine mariana così come era arrivata ai nostri giorni e al tempo stesso primi "scopritori" della "nuova" autentica versione della Madonna "del Soccorso" in tutta la sua inaspettata e inalterata bellezza.

Ultimata la complessa e delicata fase di pulitura della superficie e raggiunto il giusto equilibrio d'insieme, il restauro è proseguito con le operazioni di presentazione estetica del dipinto, con l'intento di restituire un'immagine corret-

darkening of the original pigments and the need to complete the image with new figurative elements (such as the little hand holding the globe) that could have led to the radical decision of carrying out a total pictorial remake. From this moment on the original image was covered by a new layer of color over its entire surface, on top of other interventions gradually made with the passing of time, until the legibility of the *Madonna del Soccorso* was altered and compromised.

Our methodology varied during the cleaning phase: the initial removal of sediments of grime was followed by a second intervention based on the different situations of conservation and the varied substances to be dissolved, using appropriate physical and chemical agents and precise, mechanically-based finishing touches.

Setting free the original surface millimeter by millimeter was a highly emotional experience. Bit by bit, with the thinning out of the sediment of dirt and various layers of reworking, brilliant colors and delicate chromatic passages came to light. We were aware of the major role we were playing at a moment that was magical and unique: we were the last witnesses of the much-consumed and repainted Marian image as it had come down to us,

tamente ricomposta e il più fedele all'immagine originaria, ad eccezione del rifacimento della mano sinistra con il globo del Bambino, che per ragioni storiche e iconografiche, si è preferito conservare.

Le lacune di profondità con mancanza d'intonaco, sono state risarcite a livello con malta affine a quella originale e reintegrate a tratteggio verticale, con colori ad acquarello, secondo i principi della scuola brandiana (riconoscere l'intervento di ricostruzione cromatica). Le abrasioni e le cadute puntiformi di pellicola pittorica, sono state trattate ad abbassamento di tono, ad imitazione di una tonalità di "patina" naturale: la "pelle d'inviechiamento" generata dal passare del tempo. Secondo tale metodica si è proceduto al risarcimento delle abrasioni sul volto di Maria e su quello del Bambino.

Le corone in argento dorato sono state accuratamente rimosse e sottoposte ad una delicata pulitura. Dopo attenti studi e prove con elaborazione di fotomontaggi dell'im-

13. Il volto della Vergine Maria durante la pulitura.

13. The face of the Virgin Mary during cleaning.





and at the same time discoverers of the “new” and authentic version of the *Madonna del Soccorso* in all its unexpected and unaltered beauty.

With the conclusion of the complex and delicate phase of surface cleaning, and after establishing an overall balance, conservation continued by addressing the aesthetic aspect, presenting the painting so as to restore an image that was correctly re-composed and as faithful as possible to the original, except for the reworking of the Child’s left hand, holding the globe, which it was decided to keep for reasons that are both historical and iconographic.

Any deep loss, where plaster was missing, was repaired creating a flush surface, using mortar similar to the original one, and reintegration with vertically-hatched watercolor pigments, following the principles of Cesare Brandi regarding chromatic reconstruction. Abrasions and pinpoint losses in the picture surface were treated with

14. Tassello di pulitura sul volto del Bambino Gesù.

14. Cleaning test on the face of the Christ Child.

15. “Knights
of Columbus
Board
of Directors”
(8-13 ottobre 2013).
Medaglia
commemorativa
con l’immagine
della Madonna
“del Soccorso”.

15. “*Knights
of Columbus
Board of Directors*”
(8-13 ottobre 2013).
*Commemorative
medal with
the image of
Our Lady of Help*



toned-down colors, imitating the so-called “*pelle d’invecchiamento*” (the patina of natural aging) generated by the passing of time. This method was adopted as we proceeded to repair the abrasions on the face of the Virgin Mary, and on that of the Christ Child.

The silver gilt crowns were carefully removed and given a delicate cleaning. After close study and trials with photomontages of the image, it was decided to reduce the lower metal border of each crown, which would have concealed too large an area of the haloes that had been rediscovered after conservation.

With conservation concluded, and having consulted the *Direzione Lavori*, the crowns were replaced above the contours of the heads, devising and setting up a way of securing them that took into account both stability and reversibility; such an approach had already been adopted for the restoration of the *Madonna della Colonna* in the Basilica itself.

A final consideration regards the decision to reset the jewel within the original cavity in the Virgin’s robe, replacing the lost one. This question was carefully pondered by the Superiors of the *Fabbrica* of Saint Peter’s, assisted by the *Direzione Lavori*, and after making a study based on models and Renaissance

magine, si è deciso di ridurre il profilo inferiore del metallo delle corone, che avrebbe nascosto porzioni troppo ampie delle nuove aureole riscoperte dopo il restauro. Al termine dell'intervento conservativo, in accordo con la Direzione Lavori, le corone sono state ricollocate al disopra dei profili delle teste, progettando e allestendo un sistema di ancoraggio attento sia alla stabilità che alla reversibilità: tecnica già in precedenza adottata per il restauro della Madonna "della Colonna" nella stessa Basilica Vaticana.

Un'ultima considerazione riguarda la decisione di riproporre all'interno dell'incasso "originale" sull'abito della Vergine, il monile incastonato a sostituzione di quello disperso. La scelta è stata attentamente valutata dai Superiori della Fabbrica di San Pietro coadiuvati dalla Direzione Lavori, che hanno realizzato, dopo attento studio documentato su modelli e prototipi rinascimentali stilisticamente affini, la foggia e la pietra per il riproposto ornamento, che si dichiara peraltro a distanza ravvicinata come assolutamente riconoscibile e reversibile. L'immagine della Madonna "del Soccorso" nella sua ritrovata integrità è dunque il risultato di un delicato e coraggioso intervento di restauro, che ha permesso di restituire anzitutto alla devozione, oltre che alla storia dell'arte, un'opera inedita prodotta dalla mano di un maestro quattrocentesco di altissima levatura.

prototypes that were stylistically similar, a casing and stone were made for the new ornament. Viewed close up, this new piece stands out as a distinct addition, and the intervention can be reversed.

The image of the *Madonna del Soccorso* in its rediscovered integrity is thus the result of delicate, courageous conservation, allowing the unpublished work of an extremely talented fifteenth-century master to be restored not just to the history of art, but above all to devotion.



16. Prof. Carl A. Anderson
e Dott.ssa Lorenza D'Alessandro.

16. Prof. Carl A. Anderson
and Dr. Lorenza D'Alessandro.

Le analisi scientifiche e le indagini di laboratorio

L'eterogenea situazione conservativa delle superfici e l'estensione degli interventi pregressi imponevano un accurato lavoro di indagine conoscitiva preliminare, volta ad individuare e comprendere i materiali costitutivi e la complessa stratigrafia delle sostanze estranee sovrammesse. Particolarmente elaborato e delicato è stato il compito di lettura e l'interpretazione delle indicazioni ottenute dalle indagini scientifiche, fondamentali anche in fase operativa, ad indirizzare correttamente l'intervento di restauro. Tali risultati hanno permesso di chiarire la natura del dipinto originale e di ricostruire con maggiore attendibilità le complesse vicende conservative del dipinto in esame.

In prima istanza il dipinto è stato indagato mediante tecniche di ripresa fotografica a luce radente, ripresa della fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta e riflettografia infrarossa, indagini fotografiche multispettrali eseguite da Mallio Falcioni che hanno rilevato importantissime informazioni relative all'esistenza di un dipinto sottostante (ad esempio dalla ripresa IR si leggevano chiaramente le aureole celate dalle successive ridipinture). In un secondo momento, al fine di convalidare le ipotesi formulate, si è passati ad

Scientific analysis and laboratory research

The uneven state of the painted surface of *Our Lady of Help* and the extent of prior interventions dictated an attentive preliminary investigation, so that the work's constituent materials and the complex superimposed layers of extraneous substances could be identified and understood. The task of reading and interpreting the evidence obtained from scientific analysis was particularly involved and delicate; the evidence was also essential during the operative phase of conservation, as it pointed the team in the right direction. The resulting information enabled us to clarify the nature of the original painting, and to more plausibly reconstruct the complex history of its conservation through the ages. First, the painting was examined through photography in raking light, measurement of fluorescence induced by ultra-violet radiation and infra-red reflectography, and multispectral photography (carried out by Mallio Falcioni), which provided extremely important information regarding the existence of an underlying painting: for example, infrared reflectography clearly revealed the haloes concealed by successive repainting. Aiming to confirm the various hypotheses, the second stage involved detailed tests, making use of the most innovative technology and laboratory analysis.

alcune verifiche analitiche, avvalendosi delle più innovative tecnologie e del contributo delle analisi di laboratorio.

Le indagini svolte dal Laboratorio "EMMEBI" di diagnostica artistica di Roma sono state suddivise in due diverse fasi: 1. Indagini non-distruttive, tramite fluorescenza a raggi X (XRF) per approfondire le conoscenze sui materiali costitutivi e la tecnica d'esecuzione; 2. Prelievi di piccolissimi campioni di materia dal dipinto per la caratterizzazione dei materiali costitutivi e l'allestimento di sezioni stratigrafiche, finalizzate al riconoscimento della sequenza delle sovrapposizioni degli strati (originali e sovrammessi).

Le analisi hanno confermato l'esecuzione del dipinto ad affresco su un intonaco a base di calce e pozzolana e l'impiego di colori tipici della tavolozza rinascimentale per le opere con tecnica a fresco con finiture a secco per alcuni pigmenti (azzurrite e lacca rossa). I punti di misura hanno coperto l'intera superficie e sono stati selezionati in modo da campionare tutti i colori e le tonalità presenti distinguendo, a seconda della natura degli elementi del pigmento, quelli originali dalle riprese pittoriche successive, trovando puntuale riscontro nella lettura comparata delle sezioni stratigrafiche.

Come evidenziato dalle macro-foto tramite microscopia ottica digitale e con-

Research carried out in the EMMEBI laboratory for art diagnosis in Rome was divided into two distinct phases: 1. Not-destructive analysis by X-ray fluorescence (XRF) so as to deepen our knowledge of the constituent materials and the technique of execution; 2. Taking very small samples from the painting in order to identify its constituent elements and the preparation of cross-sections for recognition of the sequence of layers (original and superimposed). Analysis confirmed that the painting was executed in fresco on plaster made of lime and *pozzolana*, with colors typical of the palette used in Renaissance fresco technique, with *a secco* finishes for certain pigments (*azzurite* and red lake). The measuring points extended throughout the surface, and were selected for comprehensive sampling of every color and tonality, and, according to the nature of the elements found in each pigment, distinguishing the original ones from subsequent additions, so as to establish an accurate comparative reading of the cross-sections.

As is clear from the macro-photography made by digital microscope, and as confirmed by the laboratory analyses we have just described, the surface of the fresco was the result of light application of color glazes: for the flesh tones, green earth pigment as a base, covered by a second layer composed

fermato dalle analisi di laboratorio appena descritte, la pellicola dell'affresco è ottenuta dalla somma di leggere velature di colore: ad esempio per gli incarnati, terra verde come base, coperto da un secondo strato composto da ocre gialle e rosse abilmente sfumate. Interessanti le informazioni fornite dalle analisi stratigrafiche relative alle fasi manutentive di rifacimento pittorico del dipinto: i campioni di pellicola pittorica analizzata mostrano chiaramente la sequenza degli strati delle sostanze estranee sovrammesse, evidenziando in tutti i casi, la presenza, sopra uno spesso strato di sporco direttamente a contatto della pellicola pittorica originale, di uno scialbo chiaro a base di carbonato di calcio. Nella ricostruzione cronologica degli interventi precedenti, questo testimonierebbe l'occultamento del dipinto originale in un preciso momento storico da ricondursi ad un unico importante intervento pittorico di rappresentazione dell'immagine: l'intera superficie venne ricoperta da un sottile scialbo di calce, corrispondente alla strato chiaro come testimoniato dalle analisi di laboratorio. Un'ultima curiosità riguarda la presenza sulla superficie pittorica (attestata dall'analisi XRF in tutti i punti di misura colore indagati) di tracce di piombo. Il piombo è l'elemento costitutivo di diversi pigmenti, come la biacca (bianco di piombo), il minio (di colore rosso) e il massicot (di colore giallo),

of skillfully modulated yellow and red ochres. The information provided by cross-sections relating to the various phases of maintenance and repainting was interesting: the samples taken from the picture surface clearly show the sequence of layers of extraneous substances, with the presence in every instance - over a thick layer of dirt directly in contact with the original picture surface - of a clear wash with a calcium carbonate base. In the chronological reconstruction of preceding interventions, this offered evidence that the original painting was concealed at a specific point in time, creating a single and significant pictorial re-presentation of the image: the entire surface was covered with a thin lime-based whitewash, which corresponds to the clear layer we found in laboratory tests.

A final point of interest was the the presence on the picture surface (as proven by X-ray fluorescence on each of the measuring points we examined) of traces of lead. Lead is the constituent element of a number of pigments, such as lead white, red led (minium) and the yellow lead oxide (massicot), each of them used in *secco* technique. But given that our work has proven to be painted in fresco, how are traces of lead throughout the surface to be explained? Very likely the lead should be understood not as a pigment used in

colori utilizzati a secco. Ma la nostra opera abbiamo appurato esser stata eseguita ad affresco, quindi come spiegare ovunque sulla superficie pittorica tracce di piombo? Molto probabilmente il piombo deve essere posto in relazione non come pigmento impiegato nella pittura (le stratigrafie non riconoscono nessun strato leggibile in tal senso) ma come additivo/essiccativo miscelato in piccole percentuali all'olio di lino utilizzato nel corso di precedenti restauri con lo scopo di ravvivare il colore opacizzato, secondo una pratica consueta e riscontrata anche sugli affreschi raffaelleschi delle Stanze Vaticane.

painting (the cross-sections show no such visible layer in this respect), but rather as an additive or drying agent mixed in very small quantities with linseed oil, used in previous restorations to revive the matte quality of the color, following customary practice: it has also been found in Raphael's frescoes in the Apartment of Julius II in the Vatican.



A.



B.

17. Macrofotografie del volto della Vergine Maria durante il restauro: A. Aureola; B. Capelli.

17. Close up photos of the faces of Virgin Mary during restoration: A. Halo; B. Hair.

Nella figura sono indicati i punti di misura XRF in sequenza numerica (evidenziati in giallo da 1 a 10) e la localizzazione dei punti di prelievo per le analisi stratigrafiche in sequenza alfabetica (evidenziati in rosso da A a F).

Nella tabella in basso sono riepilogati i risultati dell'XRF: a ogni punto colore sono associati i principali elementi individuati (intensità della riga principale dei singoli elementi).

Le analisi stratigrafiche (A-F) sono state eseguite sui seguenti campioni:

Globo mano del Bambino. Avambraccio del Bambino in corrispondenza del globo Velo della Madonna. Margine aureola Madonna. Mano destra del Bambino Mano sinistra del Bambino.

Le sezioni dei campioni analizzati mostrano la caratterizzazione della successione stratigrafica e la graficizzazione descrittiva degli strati (dal più interno al più esterno) contrassegnati con lettere minuscole.

The illustration indicates the measuring points for X-ray fluorescence (XRF), in numerical order (highlighted in yellow, from 1 to 10); and the sampling points for cross-section analysis, in alphabetical order (in red, from A to F).

The table below lists the evidence provided by X-ray fluorescence: every point of color is associated with the principal elements identified (intensity of the principal spectral line of each element).

Analysis of cross-sections (A-F) was carried out on the following samples: Orb and hand of the Child Forearm of the Child, near the orb Virgin's veil Edge of the Virgin's halo Right hand of the Child Left hand of the Child

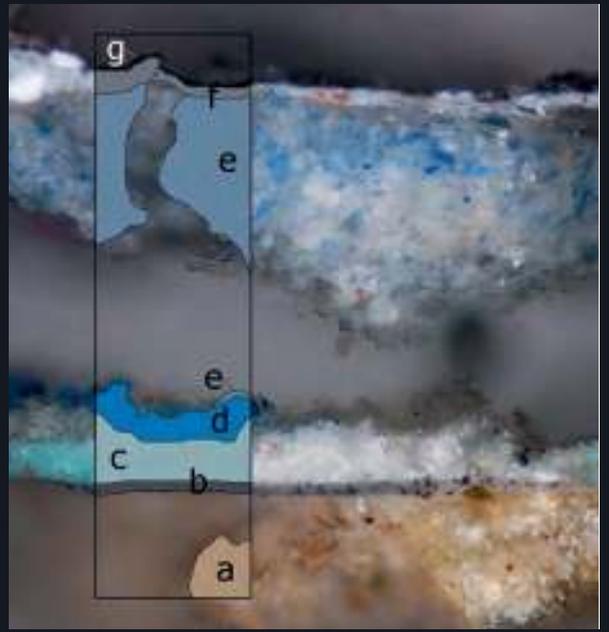
The cross-section of samples analyzed shows the sequence of cross-sections and a descriptive configuration of the layers (from innermost to outermost), identified by lower-case letters.

	Punti di Misura XRF XRF measuring points	Ca	Fe	Rb	Sr	Zr	Hg	Pb
1	Blu - tassello di pulitura <i>Blue - cleaning test</i>	177	159	12	193	57	53	2608
2	Blu - sporco <i>Blue - dirt</i>	104	131		150	60		4149
3	Incarnato - tassello <i>Flesh - cleaning test</i>	182	120		113	38	173	4519
4	Incarnato - Madonna - tassello <i>Flesh - Virgin Mary - cleaning test</i>	296	98	40	161	91		31
5	Incarnato - sopra - patina <i>Flesh - foreign matter and patina</i>	340	63	60	228	118		313
6	Giallo - fondo <i>Yellow - background</i>	60	364	18	74	44		303
7	Azzurro - tassello - dx <i>Light blue - cleaning test (right)</i>	243	62	34	196	63		219
8	Rosso - labbra - Madonna <i>Red - Virgin Mary's lips</i>	206	81	29	119	52		21
9	Occhio - Bambino - pulito - no pb <i>Eye - Christ Child - cleaned</i>	244	60	33	134	73		31
10	Occhio - Madonna - tass - si pb <i>Eye - Virgin Mary - cleaning test</i>	370	167	64	235	125		96

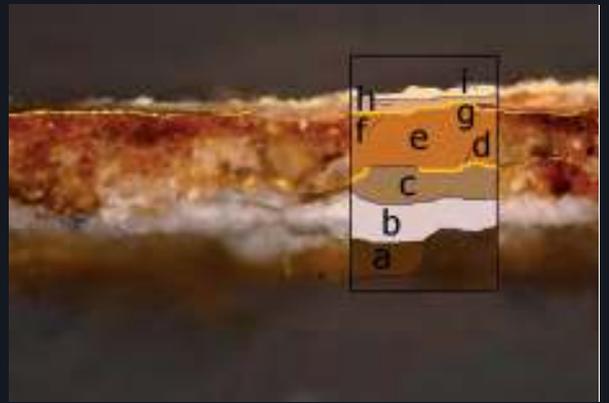


● Punti di misura XRF
 ● Punti di prelievo
 per le analisi stratigrafiche

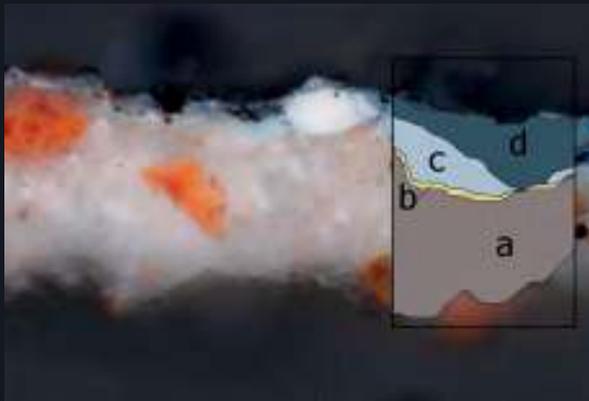
Measuring points for XRF
 Sampling points
 for cross-section analysis



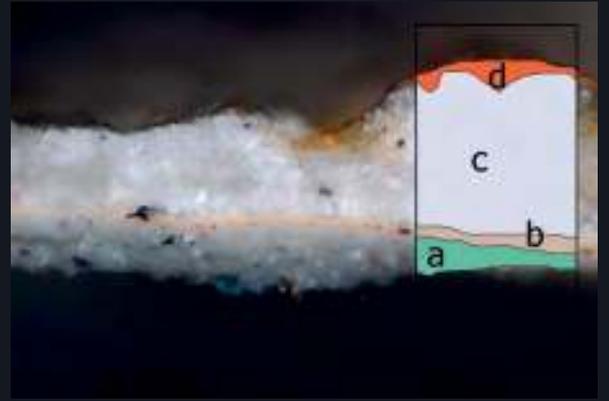
Sezione stratigrafica **C** Cross-section **C**



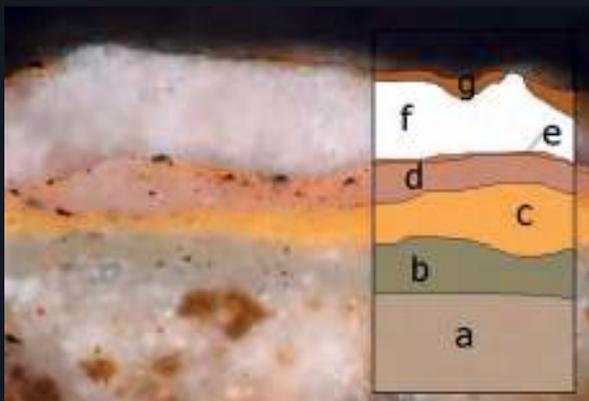
Sezione stratigrafica **D** Cross-section **D**



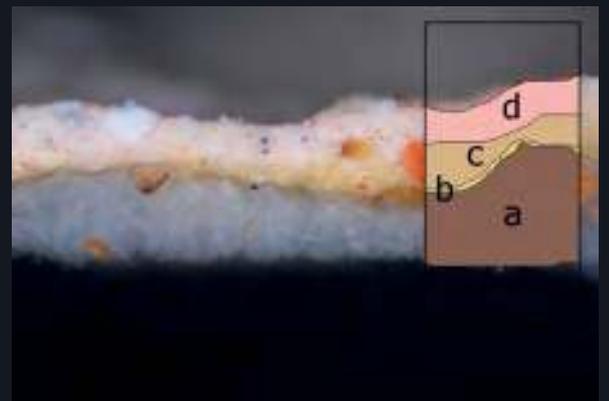
Sezione stratigrafica **A** Cross-section **A**



Sezione stratigrafica **E** Cross-section **E**



Sezione stratigrafica **B** Cross-section **B**



Sezione stratigrafica **F** Cross-section **F**



Pala d'altare della Madonna "del Soccorso" dopo il restauro.

Altar panel, Our Lady of Help, after restoration.

LA PALA D'ALTARE: TARSIE MARMOREE E BRONZI DORATI. NOTE TECNICHE E DI RESTAURO

Giorgio Capriotti

All'interno della cappella Gregoriana, antesignana a Roma dell'opera in commesso marmoreo, che così vasta fortuna incontrerà nel rivestimento architettonico tra fine XVI secolo ed età barocca, emerge una nuova invenzione compositiva. Tra le due colonne monolitiche in Verde antico si inserisce infatti l'elegante pala d'altare inquadrata da ricca modanatura in Giallo antico, al cui interno è incastonata la sacra immagine mariana, contenuta ed esposta come una reliquia nella sua montatura. La sua epifania è però mediata da un'ulteriore cornice interna, un "telaro di ametista", bordata di Nero del Belgio, dal disegno mistilineo di ellissi inscritta in un rettangolo. Disposti lungo il suo perimetro otto cherubini in bronzo dorato, opera di Sebastiano Torrigiani (1579), si affrontano specularmente, lungo la simmetria delle bisettrici e delle linee oblique che disegnano il medesimo "telaro". La presenza di que-

THE ALTAR PANEL: TECHNIQUE AND CONSERVATION OF THE MARBLE INLAYS AND GILT BRONZES

Giorgio Capriotti

The Gregorian Chapel – a pioneering example of Roman marble inlay work, which was to meet with enormous success in architectural revetment between the late 1500s and the Baroque age – is the setting for a new compositional invention. The space between the two monolithic columns in *Verde antico* is filled by an elegant mural altar panel set within a rich frame of *Giallo antico*, which in turn contains the sacred marian image, enclosed and displayed like a relic in its mount. Its revelatory character is further mediated by an internal frame, referred to as a "telaro di ametista" (amethyst framework), with a border of *Nero del Belgio*, (Black Belgian marble) of elliptical mixtilinear design, inscribed within a rectangle. Its perimeter is punctuated by eight gilt bronze cherubs, the work of Sebastiano Torrigiani (1579), mirroring one another in pairs along the symmetrical divisions that



1. Particolare della cornice in “Ametista verde” (Fluorite).

1. Detail of framing in “green Amethyst” (Fluorite).

bisect or diagonally cross the “telaro”. The presence of these extraordinary applied cast metal pieces – which formed an integral part of the original design by Giacomo della Porta and which survived the various revisions to which the altar was subjected (see Zander, pp. 54-64 here) – represents an embryonic ‘trasporto figurato’ (figurative transfer), in my opinion: the translation of our ancient image finds a compelling iconic representation through its formal setting. Baroque aesthetics would later develop this notion through apotheosis, with relic-like paintings supported by angels in suspended flight, as often found in the work of Gian Lorenzo Bernini and his followers.

One should note, with regard to the general principle of symmetry and balance, that the “telaro di ametista” is not positioned centrally in the rectangular space of the altar panel, but rather moved higher, probably bearing in mind the presence of liturgical furnishings.

ste straordinarie fusioni ad appliques, organiche al progetto originario di Giacomo Della Porta e sopravvissute alle varie modifiche apportate nel tempo a tutte le parti dell'altare (cfr. Zander, *ivi* pagg. 54-64), evoca già in nuce, a parere di chi scrive, l'idea di un 'trasporto figurato', in cui l'evento della traslazione dell'antica immagine trova in questo assetto formale un'efficace rappresentazione iconica. Un'idea che nell'estetica del barocco si svilupperà fino alle apoteosi dei dipinti/reliquie sorretti da voli angelici libranti nel vuoto, tema frequente in Gian Lorenzo Bernini e nei suoi epigoni.

Si noti come all'interno di un principio generale di simmetria ed equilibrio la posizione del "telaro di ametista" non sia centrata nello spazio rettangolare della pala, bensì spostato verso l'alto, probabilmente in previsione della disposizione degli arredi liturgici.

2. Particolare della specchiatura marmorea in Alabastro fiorito.

2. Detail of Alabastro fiorito marble inlay.





3. Campione mineralogico di Fluorite:
a) Colorazione reale a luce naturale
b) Fluorescenza azzurra indotta da irraggiamento UV

*3. Mineralogical sample of Fluorite
a) Natural light
b) Light blue fluorescence under ultraviolet light.*

4. Fotografia in fluorescenza UV della pala d'altare.
L'immagine in fluorescenza è resa particolarmente vivida
dalla presenza del Manganese nella campitura ad Alabastro Fiorito
(colorazione arancio/rosso)
e di Fluoro nella cornice di Ametista/Fluorite
(colorazione azzurro/celeste).

*4. Photograph in UV fluorescence of the altarpiece.
The image in fluorescence rendered particularly vivid the presence
of manganese in the crosshatch to the "Alabastro Fiorito"
(orange/red coloring) and of fluorite in the frame
of "green Amethyst"/Fluorite (blue/sky blue coloring).*



Materiali e tecniche

E' opportuno chiarire subito che le fonti archivistiche, per indicare lo stesso elemento, citano sia il termine "Ametista" che quello di "Fluorite", avvicinando per approssimazione alcune analogie morfologiche, specie nel colore. In effetti solo la Fluorite presenta caratteristiche di densità cromatica simile alla nostra cornice, presentando intense screziature di varia colorazione violetta, blu, gialla, verde, rosa (*Fig. 1*). La Fluorite o Spatafluore era già utilizzata nell'antica Grecia come pietra preziosa e dai Romani per la costruzione di vasi multicolori; è infatti nota per le stupende colorazioni dei cristalli e la loro perfetta sfaldatura.

In realtà la composizione mineralogica dei due materiali è distinta, a base di silicio e quarzo l'Ametista, di fluoro la Fluorite, da cui prende appunto il nome. Le riprese fotografiche eseguite in ultravioletto, hanno confermato nel nostro caso la natura della Fluorite, evidenziando un'intensa risposta di fluorescenza verso decise tonalità azzurre (*Figg. 3-4*).

L'inserimento nel commesso di un elemento in pietra dura come l'Ametista/Fluorite non è insolita, benché abbastanza raro. Già a Roma a metà '500 venivano prodotti ed esportati tavoli di commesso con lastre di Fluorite.

Materials and techniques

It should be made clear here that archival sources refer to this element in two different ways, either as "Ametista" (amethyst) or "Fluorite" (the same in English), drawing approximate parallels of form and especially color. Only Fluorite has the chromatic density resembling that of our frame, with an intensely mottled appearance in a range of violet, blue, yellow, green and pink (*Fig. 1*). Fluorite or fluorspar had already been used as a precious stone in Ancient Greece, and by the Romans for making multicolored vases; indeed, it is known for the splendid colors of its crystals and the perfect way they split apart.

In reality the mineral composition of these two materials is quite distinct: Amethyst is composed of silica and quartz, and Fluorite of Fluorspar, as reflected in its name. In the present case, ultra-violet photography has confirmed the characteristics of fluorite, revealing intense fluorescence in markedly azure tones (*Figs. 3-4*).

The setting within the *commesso* (stone inlay) of a hardstone element such as Amethyst/Fluorite is not unusual, though it is fairly rare. In mid-sixteenth-century Rome one already reads of the production and export of hardstone



rite/Ametista per committenze particolarmente importanti. Il Card. Ferdinando de' Medici, documentato a Roma come estimatore di opere di commesso, nel 1588 si trasferisce a Firenze, dove diventerà Granduca, con tutta la sua collezione di marmi romani, tra cui appunto il tavolo con piano in Fluorite, oggi in Palazzo Pitti (Sala di Venere). Sarà lo stesso Ferdinando a istituire a Firenze

tables inlaid with Fluorite/Amethyst panels, made for particularly important patrons. In 1588, Cardinal Ferdinand de' Medici, recorded there as a great admirer of inlaid stone work, moved to Florence to become Grand Duke of Tuscany, bringing with him an extensive collection of Roman marbles, including the table with a fluorite top now in the *Palazzo Pitti*, where it is displayed in the Sala di Venere. In the same year, in Florence, Ferdinand founded the celebrated *Opificio delle Pietre Dure*, fostering the evolution of what became the greatest institution for manufacturing inlaid furniture in Europe.

It is important to remember that the current appearance of the altar panel is based on the reworking designed by Bernini in 1647, and that Giacomo della Porta's project of 1578 only survives in the outer *Giallo antico* frame, the eight gilt bronze cherubs and of course the fragmentary painting of *Our Lady of Help* – much reduced in size, if one bears in mind that it would initially have occupied

5. Cherubino marmoreo sopra la pala d'altare.

5. *Marble cherub above the altarpiece.*

il celebre *Opificio della Pietre Dure* nel medesimo anno, promuovendo lo sviluppo di quella che sarebbe diventata la più grande manifattura europea di tarsie mobili.

E' importante ricordare che l'aspetto attuale della pala scaturisce dal rifacimento berniniano (1647) e che del progetto iniziale di Giacomo Della Porta (1578) si conserva solo la cornice esterna in Giallo antico, quella interna in Ametista/Fluorite bordata di nero, gli otto cherubini in bronzo dorato e naturalmente il frammento del dipinto della Madonna "del Soccorso", assai ridotto nelle dimensioni, se si considera che inizialmente doveva occupare l'intero spazio del "telaro di ametista". Tutto il resto appunto, dalla campitura di fondo in Alabastro fiorito (*Fig. 2*), forse ripresa dalla precedente, all'inserimento del vaso di Alabastro antico orientale con gigli e rose, dalle undici stelle a sette punte ai motivi floreali agli angoli bordati con listelli rossi e bianchi, sono relativi all'intervento berniniano del 1647. Una valutazione quindi sulla coerenza cromatica dell'insieme, nella selezione e accostamento dei vari tipi di marmo ed elementi applicati, non può prescindere dal riconoscimento storico del palinsesto, dato che ne compromette in qualche misura l'unità. Alla fase originaria del Della Porta appartiene quindi quanto

the entire space of the "telaro di ametista". Everything else, from the background field of *Alabastro fiorito* (*Fig. 2*), perhaps taken from the earlier background, to the inlaid ancient oriental alabaster vase with lilies and roses, the eleven seven-pointed stars and the floral motifs in the corners, with red and white fillets, form parts of Bernini's intervention of 1647. An assessment of the chromatic coherence of the whole, considering the selection and juxtaposition of the various types of marble and applied elements, cannot therefore be made without recognition of this historical palimpsest, which to a certain degree compromises its overall unity. Thus della Porta's original phase is represented by what is left of the general warm intonation, founded on the juxtaposition of yellows, oranges, beiges and gold, conforming to the typical style of Roman inlays of the late Renaissance period, while the Baroque phase is reflected in chromatic contrasts that are more clear-cut and, one might say, more functional, as regards the direction taken at that time by the language of stone inlays, in its most mature manifestation. The initial layout, based on a balanced sense of abstract geometrical forms, with inlays arranged like great collectors' samples, evolves toward a virtuoso mimesis of figurative art that sought to perpetuate the realm of painting through marbles and hardstones.

rimane della generale intonazione calda, basata sull'accostamento di toni gialli, arancio, beige, oro e conforme alla cifra stilistica tipica del commesso romano di età tardo rinascimentale, mentre alla fase barocca attengono i contrasti cromatici più netti e, diremmo, più funzionali alla ricerca figurativa verso cui il linguaggio del commesso ormai si orientava nella sua fase più matura. All'iniziale impostazione basata sugli equilibri di forme geometriche astratte, che allestiva in fondo le tarsie di commesso come grandi campionari di marmi da collezione, segue l'evoluzione verso la mimesi virtuosistica della figurazione, con l'idea di eternizzare nell'intarsio di marmi e pietre dure il repertorio medesimo della pittura.

Stato di conservazione

La cornice in Ametista/Fluorite è composta da quattro elementi assemblati, ma a causa della sua fragilità materica e alle numerose sollecitazioni conseguenti alle varie manomissioni risulta al momento fratturata, mostrando un fitto quadro fessurativo.

La campitura di Alabastro fiorito presenta diverse mancanze in corrispondenza delle sculture in bronzo dorato. Lo smontaggio e il cambio del sistema

State of conservation

The Amethyst/Fluorite frame consists of four assembled elements, but given its fragile material nature, and owing to the varied episodes of tampering it now appears quite fractured, with a visible network of cracks.

The *Alabastro fiorito* surface shows a number of losses, corresponding to the placement of the gilt bronze sculptures. Dismounting these, and changing how they were attached, repeated on each occasion the whole surface was reworked, led to parts of the slabs breaking off, fortunately only where sculptures were placed, and therefore not visible to us.

Traces of wax- and rosin-based mastic have been found in the assemblage of the stone inlays, used for both the original settings and early restoration.

An initial examination revealed that every surface appeared to have been darkened by the sedimentation of pollutants (grime, soot) and oxidizing of waxy protective elements, applied above all to the lower part. This area also showed traces of wax (drips and stains) accidentally produced by votive candles.

Certain reworkings in stucco, made during earlier restorations, had changed color and suffered losses.

The eight cherubs set around the Amethyst/Fluorite frame are currently attached

di ancoraggio delle stesse, ripetuto durante le varie manomissioni, ha causato la caduta di porzioni di lastre, per fortuna solo in corrispondenza delle giustapposizioni delle sculture, e quindi non in vista. Nelle committiture si è rinvenuta traccia di mastice a base di cera e colofonia, utilizzato sia per la posa in opera originale che per i restauri storici. Ad una prima ricognizione tutte le superfici presentavano un aspetto scurito dalla sedimentazione del particolato inquinante (polveri grasse) e dall'ossidazione di protettivi cerosi, applicati soprattutto nel registro inferiore. Sempre in questa porzione, numerose erano le tracce di cera (colature, schizzi) accidentalmente prodotte da candele votive. Alcuni rifacimenti realizzati in stucco nel corso di precedenti restauri, risultavano alterati nelle cromie e con perdita di materiale.

Gli otto cherubini disposti attorno alla cornice in Ametista/Fluorite sono attualmente ancorati al supporto murario con viti filettate di manifattura moderna. L'intero sistema può ricondursi all'intervento del 1891 documentato da un'iscrizione in grafite celata dal cherubino posto al centro in basso (*Fig. 8*). Durante questa fase le sculture sono state smontate e ricollocate alterando l'originale sistema di ancoraggio, le cui tracce sono ancora leggibili dalle sedi a scasso direttamente operate sulle tarsie marmoree.



6. Particolare della tarsia marmorea in Verde antico.
6. *Marble detail in Verde antico.*

to the supporting wall by modern threaded screws, and the whole arrangement can be dated to the intervention of 1891, as documented by a graphite inscription covered by the cherub at bottom center (*Fig. 8*). During this phase the sculptures were dismantled and replaced, changing the original fastening system; its traces are still visible in the holes made directly on the marble inlays.

The bronze fire-gilded surfaces were covered by a thick layer of cohesive sediment particles, grime and residues of fixatives and wax-based brightening agents. The gilding appeared abraded throughout, revealing the outer skin of the metal and



7. Ripresa fotografica a luce naturale.

Il riflesso “specchiante” già lodato dalle fonti dell’epoca, si produce nel pomeriggio dal raggio di luce proveniente dalla finestra laterale. Durante l’irraggiamento la policromia dei marmi trascolora, in un vasto monocromo rifrangente, simile ad una grande riza argentata.

7. Photograph taken in natural light.

The mirroring reflection, already commended in the ancient sources, is produced in the afternoon by the rays of light coming from the side window. During the irradiation, the policromy of the marbles changes color, in a vast refractive monochrome similar to a great silvery riza.



8. Iscrizione
in grafite rinvenuta
sotto il cherubino
inferiore.

8. *Graphite*
inscription
founded below
the lower cherub.

Le superfici bronzee dorate ad amalgama, erano ricoperte da uno spesso strato di particellato sedimentato coerente, polveri grasse e residui di fissativi e ravvivanti cerosi. La doratura appariva abrasa in tutti gli oggetti, scoprendo la pelle del metallo e la sua patina rosso-bruna. Nelle parti interne, non uniformemente protette dalla stesura di pece greca in funzione anticorrosiva, si notava la presenza di processi di corrosione attiva con formazione saline.

Tutte le sculture sono state rimosse dalle sedi e trattate in laboratorio, prima della loro ricollocazione.

its red-brown patina. The internal parts, not uniformly protected by the layer of anti-corrosive rosin, shows some active corrosion with saline formations. All the sculptures were removed from their settings and treated in the laboratory before being returned to their place.

Conservation treatment of the marble inlays

- Removal of residues of wax-based products.
- Removal of pollutant products, and of various types of scaling, using chemical and physical cleaning systems (*Fig. 9*).
- Finishing phase using precision mechanical cleaning tools.
- Reattachment of small and medium-sized cracked or detached pieces.
- Mechanical removal of preceding grouting that was unacceptable in shape or form.
- Plastering of deep losses, micro-plastering of joins between the marble inlays (sealing), and of cracks and micro-cracks, with mortar similar to the original marble.
- “Mimetic” presentation of micro-plastering. Missing parts of polychrome marble inlay were reconstructed in imitation of the original with pigmented

Intervento di restauro: le tarsie marmoree

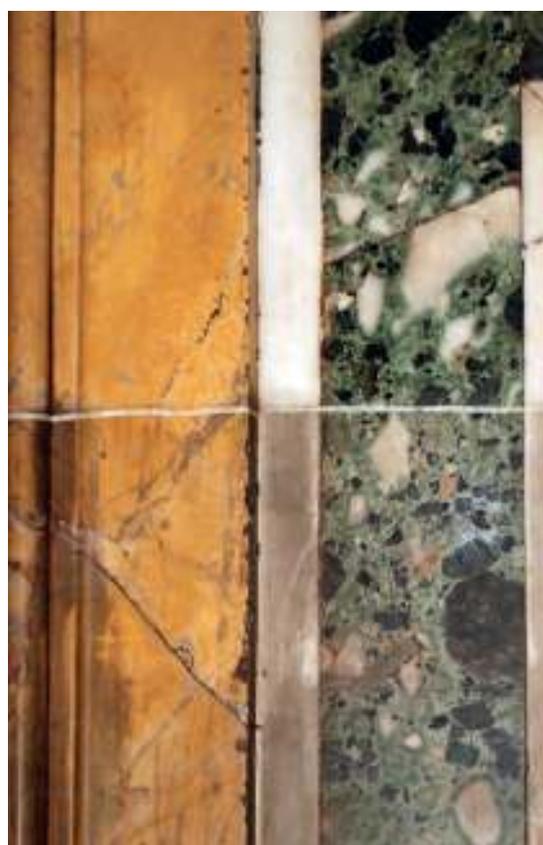
- Rimozione dei residui di prodotti cerosi.
- Rimozione dei prodotti inquinanti e di incrostazioni di diversa natura effettuate con sistemi di pulitura chimica e fisica (Fig. 9).
- Rifinitura della pulitura con strumenti di precisione meccanica.
- Riadesione di piccole e medie porzioni fratturate/distaccate.
- Rimozione meccanica di precedenti stuccature non accettabili per configurazione e composizione.
- Risarcimento delle lacune di profondità, microstuccatura dei giunti tra le tarsie marmoree (sigillatura), delle fessurazioni e micro fessurazioni, con malta affine al marmo originale.
- Presentazione estetica “mimetica” delle microstuccature. Le parti mancanti di tarsie marmoree policrome sono state ricostruite in mimesi con impasti di malte pigmentate ad effetto scagliola, e condotte a lucidatura a specchio.
- Applicazione di uno strato protettivo.
- Trattamento antiossidativo per gli elementi metallici in opera.

mortar paste with a *scagliola* effect, and given a final polish.

- Application of a protective layer.
- Anti-oxidant treatment applied to metallic elements.

9. Cornice esterna della pala d'altare durante l'intervento di pulitura.

9. Exterior frame of the altar panel during cleaning.



10. Cherubino
in bronzo dorato
prima del restauro.
*10. Gilt bronze cherub
before restoration.*



11. Cherubino
in bronzo dorato
dopo il restauro.
*11. Gilt bronze
cherub after
restoration.*



12. Cherubino
in bronzo dorato
dopo il restauro.
*12. Gilt bronze
cherub after
restoration.*





13. Lato posteriore del cherubino in bronzo dorato.
Si evidenzia il sistema d'ancoraggio delle bullonature con elementi che collegano le tre parti dell'opera.
La pece greca è stata applicata in passato in funzione anticorrosiva.

13. The back side of the cherub in gilt bronze. There is evident the system of anchoring the bolts with elements that connect the three parts of the work. The colophony was applied in the past as an anti-corrosive function.

14. Il Cardinale Angelo Comastri insieme al Vescovo Vittori Lanzani (a sinistra).

14. Cardinal Angelo Comastri with Bishop Vittorio Lanzani (on the left).





Intervento di restauro: i bronzi dorati

- Pulitura meccanica preliminare per asportazione dei depositi superficiali.
- Pulitura fisica per soluzione al fine di asportare i residui di cera e fissativi utilizzati come rinvigoriscenti e protettivi durante precedenti interventi.
- Pulitura chimica e rimozione dei prodotti/patine di corrosione.
- Lavaggio di risciacquo al fine di asportare i residui di pulitura seguito da disidratazione indotta.
- Trattamento di inibizione dei processi di corrosione.
- Applicazione di protettivo finale per nebulizzazione.
- Rimontaggio a parete utilizzando i punti di ancoraggio delle viti filettate. Le teste delle viti ottonate, ormai ossidate, sono state ritoccate con oro liquido al fine di ottenere la mimesi completa con la tonalità circostante.

Conservation of the gilt bronze sculptures

- Preliminary mechanical cleaning for removal of superficial deposits.
- Physical cleaning using a solution to remove residues of wax and fixatives applied during earlier interventions with a brightening or protective function.
- Chemical cleaning and removal of corrosive products and patina.
- Final rinse for removal of cleaning residues, followed by induced dehydration.
- Treatment to inhibit process of corrosion.
- Application of a final protective layer by nebulizer.
- Remounting on the wall using points of attachment of the threaded screws. The tops of the brass screws, now oxidized, were retouched with liquid gold so as to achieve a total imitation of surrounding tonalities.



Mallio Falcioni



Lorenza D'Alessandro

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA E INDAGINI MULTISPETTRALI

Mallio Falcioni

Il restauro della Madonna “del Soccorso” è stato documentato da un’attenta e imponente campagna fotografica con la produzione di circa 5000 immagini, in parte pubblicate in questo libro.

Come per ogni restauro condotto in Basilica e negli ambienti di pertinenza della Fabbrica di San Pietro e del Capitolo Vaticano sono state eseguite le tradizionali fotografie “prima”, “durante” e “dopo” l’intervento conservativo. Così, secondo un programmato piano di riprese, sono state realizzate vedute generali del venerato dipinto murale, della pala d’altare in marmi policromi, delle due corone in argento dorato e degli otto cherubini in bronzo dorato. Queste preziose sculture cinquecentesche, che in passato non erano mai state fotografate singolarmente e da distanza ravvicinata, sono state riprese, sia in opera (prima e dopo il lavoro), sia in laboratorio, quando i cherubini del Torrigiani sono stati momentaneamente rimossi dall’altare per consentire il ne-

PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION AND MULTISPECTRAL ANALYSIS

Mallio Falcioni

The conservation of *Our Lady of Help* was documented by a painstaking and extensive photographic campaign involving the production of about 5000 images, some of them published in this book.

As with every restoration project carried out in the Basilica and in areas related to the *Fabbrica* of Saint Peter’s and the Chapter of the Vatican, this consisted of photographs in the traditional stages of before, during and after intervention. Following an established program, general views were made of the venerated mural painting, the polychrome marble altarpiece, the two silver-gilt crowns, and the eight cherubs in gilded bronze. These invaluable sixteenth-century sculptures, which in the past had never been photographed individually and close up, were shot both on location (before and after treatment) and in the laboratory, when the cherubs by Torrigiani were temporarily removed from the altar to allow the conservation project to go ahead. Furthermore, numerous detailed photographs

cessario restauro. Sono state inoltre eseguite, soprattutto in corso d'opera, moltissime fotografie di dettaglio per meglio documentare lo stato di conservazione e la realizzazione dei diversi interventi di restauro.

Consapevoli dell'importanza di questo lavoro nella secolare storia della Basilica Vaticana, una particolare cura è stata rivolta al "cantiere di restauro" con l'esecuzione di suggestive immagini del ponteggio allestito nella Cappella Gregoriana, dei restauratori e delle persone che, a diverso titolo, hanno avuto l'opportunità di osservare da vicino l'opera sottoposta a restauro. Similmente il *Centro Televisivo Vaticano* (CTV) ha eseguito alcune riprese audiovisive durante il restauro, al fine di acquisire una memoria filmata del lavoro.

Per disporre di una riproduzione fotografica della Madonna "del Soccorso" in scala 1:1, sono stati inoltre effettuati una serie di scatti, suddividendo il dipinto in più zone parzialmente sovrapponibili, poi riunite fra loro in fotomosaico su un unico file ad altissima risoluzione.

Sulla base delle indicazioni ricevute dalla Direzione Lavori e in stretta collaborazione con i restauratori, sono state infine realizzate indagini fotografiche multispettrali (IR, UV) e numerose fotografie a "luce radente", che, soprattutto nella fase iniziale del lavoro, hanno fornito importanti infor-

Il Dott.
Pietro Zander
mostra al Prof.
Carl A. Anderson
alcune fotografie
della Madonna
"del Soccorso".
Dr. Pietro Zander
showing Prof. Carl
A. Anderson pho-
tographs of *Our
Lady of Help* at the
altar of the Grego-
rian Chapel in
Saint Peter.



mazioni per la definizione dei successivi interventi di restauro.

Riprese fotografiche “a luce naturale”

Tali fotografie sono state realizzate utilizzando sorgenti illuminotecniche a luce naturale (5.500 °K) stabilizzate da generatori elettronici.

Per ogni campagna fotografica si ha avuto l'accortezza di porre accanto all'opera una scala cromatica, non solo per le necessarie verifiche del colore in fase di post-produzione, ma anche e soprattutto per disporre in futuro di un indispensabile riferimento cromatico per tale documentazione fotografica digitale.



Intervento di pulitura su uno dei Cherubini in bronzo dorato.	Cleaning intervention on one of the cherubs in gilt bronze.
--	--

were taken, above all during treatment the intervention, to better document how the different prior restorations had been made, and their condition.

Bearing in mind the importance of this project within the centuries-old history of the Vatican Basilica, special consideration was given to images of the on-site project, with striking images of the scaffolding erected in the Gregorian Chapel, and of the conservators and individuals who at various levels had occasion to observe the work in progress close at hand. Likewise, the Vatican's television service (*Centro Televisivo Vaticano*, CTV) made audio-visual footage of the ongoing work, thus creating a filmed record of the project.

So as to make available a 1:1 scale photographic reproduction of *Our Lady of Help*, a series of separate images was taken, dividing the painting into a number of areas that could be partly superimposed, and then reunited in a mosaic in a single very high resolution file.

Finally, based on indications received from the Project Managers, and in close collaboration with the conservators, multispectral photography (infrared and ultraviolet) was then carried out, as well as numerous photos in raking light, which especially during the initial phase of the project, provided important information for subsequent action.

Fotografie “a luce radente”

Le molte fotografie eseguite su ogni dettaglio del dipinto murale a luce naturale (5.500 °K) con accentuata radenza, si sono rivelate assai utili per documentare la tecnica di esecuzione e lo stato di conservazione dell'opera, con particolare riferimento ai sedimenti sovrapposti al dipinto e agli spessori dei rifacimenti pittorici. Le fotografie “a luce radente” hanno inoltre evidenziato abrasioni, lacune, fessurazioni, discontinuità di piani dell'intonaco e fori di chiodi.

Fotografie “in infrarosso I.R.”

Sono state realizzate, su indicazione della Direzione Lavori, alcune fotografie con radiazione infrarossa (IR) del dipinto murale per meglio evidenziare i lineamenti delle figure sotto le più recenti ridipinture e i sedimenti ad esse sovrapposti. Le fotografie in bianco e nero ottenute per modulazione di contrasto del diverso grado di riflessione IR, mostrano in maniera eloquente l'utilità di tale documentazione da comparare alle fotografie del medesimo soggetto ottenute mediante radiazione ultravioletta (UV).



Fotografie a luce radente
del Bambino Gesù prima del restauro.



*Photographs in very close
of Christ Child before the restoration.*



1.



2.



3.



4.

Fotografie del dipinto murale con l'immagine della Madonna con il Bambino Gesù:
1. Prima del restauro, a luce naturale; 2. Prima del restauro, a infrarosso;
3. Prima del restauro, in fluorescenza UV; 4. Dopo il restauro, a luce naturale.

*Photographs of the mural painting with the image of Our Lady with the Christ Child.
1. Before the restoration, in natural light; 2. Before the restoration, in infrared light;
3. Before the restoration in UV fluorescence; 4. After the restoration, in natural light.*

Fotografie “in fluorescenza U.V.”

Per l'esecuzione di tale documentazione è stato innanzitutto necessario rivestire l'interno del ponteggio di pannelli neri fotoassorbenti, al fine di eliminare ogni interferenza di luce dall'esterno. Per le indagini fotografiche in fluorescenza UV del dipinto murale è stato allestito un set composto da quattro lampade di Wood a doppio neon (a 365 nanometri), opportunamente disposte per irraggiare in maniera uniforme l'intera superficie del dipinto.

Le immagini sono state registrate su un sensore digitale atto a consentire la gestione manuale di tutti i parametri di esposizione. Si è inoltre deciso di tagliare alcune lunghezze d'onda con un filtro U.V. 2B, applicando poi un secondo filtro per compensare il colore. Tale correzione si è resa necessaria per ridurre la forte dominante azzurra determinata dall'irraggiamento UV, che avrebbe pregiudicato la corretta lettura del dipinto.

Già nella fase preliminare sono state così acquisite diverse informazioni sullo stato di conservazione dell'opera sotto i depositi di sporco e le più recenti stesure pittoriche. Basti pensare al riguardo alla chiara lettura delle aureole dorate, appena percepibili nelle fotografie a luce naturale. Il confronto con le immagini del dipinto ottenute per riflettografia infrarossa e con le fotografie

Photographs in natural light

These photographs were made using artificial sources producing natural light (5,500 K) stabilized by electronic generators.

For each photographic campaign care was always taken to place a color chart next to the work, not only for the necessary verification of color during the post-production phase, but also, and above all, for having an indispensable future chromatic record for digital documentation of this kind.

Photographs in raking light

The numerous photographs taken of every detail of the mural painting in natural, emphatically raking light (5,500 K) were very useful for documenting the technique of its execution and current condition, with special focus on the sediments covering the painting and the thickness of pictorial retouching. Photographs in raking light also revealed abrasions, losses, cracks, discontinuous levels of plaster, and nail holes.

Infrared photographs (IR)

The Project Managers also requested photographs of the mural painting made



with infrared radiation (IR) in order to better identify the forms of the figures under the most recent reprints and the sediment above them. Black and white photographs obtained by modulating the contrasts of different levels of IR reflection offered eloquent proof of how useful such documentation is, compared with photos of the same subject obtained through ultraviolet (UV) radiation.

Ultraviolet fluorescence photography

To obtain such documentation, it is essential to cover the inner part of the scaffolding with photo-absorbent black panels so as to eliminate any light interference from outside. Taking photographs of the mural painting in UV fluorescence involved erecting a set of four double neon black lights (Wood's lamp; 365 nanometers), specifically arranged to light the entire surface of the painting in a uniform way.

The images were recorded on a digital sensor enabled

Fotografia
in fluorescenza UV
della sola cornice
di Ametista/fluorite
attorno al dipinto
della Madonna
"del Soccorso".

*Photograph in UV
fluorescence of the
only frame of
Amethyst/Fluorite
around the
painting of
Our Lady of Help.*

“a luce naturale” eseguite prima e dopo l’intervento di restauro, rendono conto dell’importanza di tale documentazione.

Più complessa è stata la documentazione in fluorescenza UV dell’intera pala d’altare in marmi policromi. Tenendo conto delle caratteristiche dell’impalcatura allestita presso l’altare della Cappella Gregoriana, del poco spazio disponibile e dell’estesa superficie da indagare, si è deciso di suddividere la pala d’altare in diverse sezioni, eseguendo una serie di scatti fotografici tra loro parzialmente sovrapponibili, in moto da procedere successivamente alla loro ricomposizione in un’unica fotografia ad altissima risoluzione. Per tali riprese fotografiche sono state utilizzate contemporaneamente otto lampade di Wood a doppio neon (a 365 nanometri). Particolarmente significative – come si è detto in questo libro nel capitolo sul restauro - sono le risposte ottenute dall’irraggiamento UV sull’Ametista/Fluiritite (che nell’ultravioletto assume un colore azzurro) e sull’Alabastro fiorito (che all’eccitazione UV risponde con un vivido colore rosso).

for manual control of all exposure parameters. It was also decided to cut some of the wavelengths with a 2B UV filter, then applying a second filter for color compensation. This correction was needed in order to reduce the strong dominance of azure blue created by UV radiation, which would have hindered the correct reading of the painting’s appearance.

The preliminary phase of the project thus provided a variety of information on the condition of the work under the layers of dirt and more recent repainting. In this respect, suffice it to think of how clearly one could then read the gilded haloes, which are barely legible in photographs taken in natural light. Comparing images of the painting in infrared reflectography with photos taken in natural light, before and after treatment, clearly express the importance of this documentation.

UV fluorescence documentation of the whole polychrome marble altarpiece was a more complex matter. Bearing in mind the form of scaffolding erected at the altar of the Gregorian Chapel, the small space available and the extensive surface to be studied, it was decided to divide the altarpiece into several areas, taking a series of photographs which could be partly superimposed on one another, so that these could subsequently be reunited in a single very



high resolution image. These photos were obtained by using eight double neon black lights (365 nanometers). Particularly significant results – as is stated in this volume, in the chapter on conservation – were obtained by UV radiation on the amethyst/fluorite (which takes on an azure blue color in UV light) and on the *alabastro fiorito* (which responds to UV with a bright red color).

Il Prof. Carl A. Anderson e l'Arch. Enrico Demajo in visita al cantiere di restauro della Madonna "del Soccorso".

Professor Carl A. Anderson and Arch. Enrico Demajo visiting the restoration site of Our Lady of Help.



LA MADONNA “DI S. LEONE” O “DEL SOCCORSO”: CRONOLOGIA

OUR LADY OF SAINT LEO OR OUR LADY OF HELP: CHRONOLOGY

Pietro Zander

VII secolo

Papa Sergio (650-701) edifica un nuovo altare presso il transetto sud dell'antica Basilica, dove viene traslato il corpo di papa Leone Magno. Potrebbe risalire a questo pontificato la realizzazione della prima icona della Madonna “di San Leone”.

VIII secolo

In una succinta guida per pellegrini della seconda metà dell'VIII secolo viene menzionata per la prima volta l'immagine della Madre di Dio sopra l'altare di San Leone.

IX secolo

Papa Leone IV (847-854), abbellì l'altare della Madonna “di San Leone” con il suo ciborio e l'immagine in mosaico nella piccola abside.

XII secolo

Papa Pasquale II (1099 – 1118), collocò davanti all'altare della Madonna “di San Leone” anche le reliquie dei papi Santi Leone II, III e IV. Certamente si arricchì allora anche la decorazione di questo sacro spazio della Basilica, per cui è probabile che l'antica immagine musiva della Madonna “di San Leone” sia stata conservata se non rinnovata.

1143

Dall'*Ordo* di Benedetto canonico del 1143 apprendiamo che nelle celebrazioni vigiliari presiedute dal Pontefice, l'altare

Seventh century

Pope Sergius (650-701) has a new altar built in the south transept of the Old Basilica, to which the body of Pope Leo the Great is translated. The painting of the first icon of the *Madonna di San Leone* could date from this pontificate.

Eighth century

A summary guide for pilgrims, dating from the second half of the eighth century, makes the first known mention of the image of the Mother of God over the altar of Saint Leo.

Ninth century

Pope Leo IV (847-854) adorns the altar of the *Virgin Mary of Saint Leo* with a ciborium and a mosaic image in its small apse.

Twelfth century

Pope Paschal II (1099-1118) adds the relics of Pope Saints Leo II, III and IV to the altar of the *Madonna di San Leone*. No doubt this was when this sacred space of the Basilica was embellished, so that it is likely that the ancient mosaic image of the *Virgin Mary of Saint Leo* was retained, if not renewed.

1143

We learn from the *Ordo* of the canon Benedetto that during vigil celebrations presided over by the Pontiff, the altar of

della Madonna “di San Leone” era il luogo di raccolta dei Papi e dei prelati per dare inizio alla solenne processione di apertura che prevedeva l’incensazione dei più importanti altari della Basilica di San Pietro.

XIV secolo

In una data imprecisata della prima metà del Trecento, probabilmente dopo il 1341, vennero aggiunti all’antica icona della Madonna “di San Leone” nuovi ornamenti pittorici e, sotto di essa, la figura in preghiera di Orso dell’Anguillara († ante 1366), il quale fu per due volte senatore di Roma e nella Pasqua del 1341 incoronò Francesco Petrarca in Campidoglio. Perin del Vaga (1501-1547) ridisegnò nel 1543 queste trecentesche figure poco prima della loro distruzione.

1343 e 1345

Nei registri contabili della Basilica Vaticana l’immagine della Madonna “di San Leone” è segnalata per le buone offerte che riceveva da parte dei fedeli.

1466, febbraio

Una dama della famiglia Orsini pagò la realizzazione di una robusta grata di ferro a protezione della Madonna “di San Leone”.

1499, 31 agosto

Viene allestito davanti l’altare della Madonna “di San Leone” il *castrum doloris* per i funerali del cardinale francese Jean de Bilhères Lagraulas, il quale nel 1498 aveva commissionato a Michelangelo il gruppo marmoreo della Pietà per il suo monumento sepolcrale in San Pietro.

1531

Durante i lavori per la costruzione del nuovo San Pietro, mentre venivano demoliti i muri della vecchia Basilica; mastro Pierino del Capitano viene pagato per alcuni lavori di riparazione all’altare della Madonna “di San Leone”.

the *Virgin Mary of Saint Leo* was where Popes and prelates would assemble before the solemn opening procession involving thurification (burning incense) before the most important altars of the Basilica of Saint Peter’s.

Fourteenth century

At an unspecified date during the first half of the 1300s, probably after 1341, new pictorial decoration was added to the old icon of the *Virgin Mary of Saint Leo* and below it, the praying figure of Orso dell’Anguillara (died before 1366), who was twice Senator of Rome and who had crowned Petrarch poet laureate at the Campidoglio on Easter Day, 1341. In 1543 Perino del Vaga (1501-1547) made drawings of these fourteenth-century figures shortly before their destruction.

1343 and 1345

The account-books of the Vatican Basilica record the image of the *Virgin Mary of Saint Leo* specifically for the offerings it had received from pilgrims.

1466, February

A lady of the Orsini family pays for strong iron grating to protect *Our Lady of Saint Leo*.

1499, August 31

The *castrum doloris* for the funeral of the French Cardinal Jean Bilhères de Lagraulas is set up before the altar of *Our Lady of Saint Leo*. In 1498 the prelate had commissioned Michelangelo to carve the marble *Pietà* for his tomb monument in Saint Peter’s.

1531

During work on building the new Saint Peter’s, while the walls of the Old Basilica are being torn down, *mastro* Pierino del Capitano is paid for various items of repair work on the altar of *Our Lady of Saint Leo*.

1535-1540

Per proteggere l'altare della Madonna "di San Leone" durante i lavori per la costruzione del nuovo San Pietro si costruisce, a ridosso della parete ovest del transetto, una struttura di protezione dotata di copertura quasi ad imitazione della copertura (o *tegurium*) che Bramante aveva realizzato per proteggere l'altare della Confessione.

1543

Viene rimosso dalla sua originaria collocazione, presso il transetto meridionale dell'antica Basilica, il dipinto della Madonna "di San Leone" mediante una complessa e documentata operazione.

Traslazione del distaccato dipinto "sotto l'organo di San Pietro" nella parte anteriore dell'antica Basilica presso l'altare dei Santi Processo e Martiniano, tra la nona e l'undicesima colonna del lato destro della navata centrale.

Perin del Vaga e Marcello Venusti "restaurarono" e aggiunsero ornamenti, in pittura e a stucco, alla Madonna "di San Leone" a spese di Niccolò Acciaiuoli, il quale vi fece collocare nel 1543 una "memoria", ovvero un'iscrizione in ricordo del suo avo Donato Acciaiuoli.

1550 e 1568

Giorgio Vasari nelle biografie di Giotto e Perin del Vaga (prima e seconda edizione) riferisce che il dipinto della Madonna "di San Leone" venne salvato per volontà di Perin del Vaga e Niccolò Acciaiuoli. Il biografo aretino riferisce erroneamente a Giotto († 1337) il dipinto murale di "Nostra Donna", per la presenza attorno ad esso di pitture medievali attribuite al grande maestro toscano.

1575

Il pittore Pietro Mongardini realizza un artistico baldacchino per la Madonna col

1535-1540

To protect the altar of *Our Lady of Saint Leo* during construction work in the new Saint Peter's, a structure is built against the west wall of the south transept, with a covering almost imitating the one made by Bramante (the *tegurium*) to protect the altar of the Confession.

1543

The painting of the *Virgin Mary of Saint Leo* is removed from its original location in the south transept of the Old Basilica, by way of a complex, documented intervention.

The detached painting is moved "under the organ of Saint Peter" in the front part of the old Basilica, near the altar of Saints Processus and Martinian, between the ninth and eleventh columns of the right side of the nave.

Perino del Vaga and Marcello Venusti "restore" the *Madonna di San Leone*, supplementing it with decoration in painting and stucco, paid for by Niccolò Acciaiuoli, who had a "memoria", or inscription, placed there in 1543 in memory of his ancestor Donato Acciaiuoli.

1550 e 1568

In his biographies of Giotto and Perino del Vaga (in both the first and second editions of the *Lives*), Giorgio Vasari writes that the painting of the *Virgin Mary of Saint Leo* was saved thanks to Perino and Niccolò Acciaiuoli. The Aretine biographer erroneously attributes the mural painting of "Our Lady" to Giotto (died 1337), given the presence around it of medieval paintings ascribed to the great Tuscan master.

1575

The painter Pietro Mongardini executes an artistically-designed *baldacchino* (canopy)

Bambino, che per la prima volta su un documento viene menzionata con il titolo di Madonna “del Soccorso”.

1578, 12 febbraio

La Madonna “del Soccorso” viene portata da papa Gregorio XIII (Boncompagni, 1572-1585) nella Cappella Gregoriana della nuova Basilica.

1579

Battista Salino realizza attorno all'immagine della Madonna “del Soccorso” un'elegante cornice di “fluorite” con iridescenti venature color verde e violetto.

1579-1580

Sebastiano Torrigiani realizza attorno alla cornice di “fluorite” otto cherubini in bronzo dorato.

1580, 11 giugno

Sotto l'altare della Madonna “del Soccorso” vengono solennemente traslate le reliquie di San Gregorio Nazianzeno († 390).

1580

Rappresentazioni della Cappella Gregoriana con l'altare della Madonna “del Soccorso” nella medaglia di Lorenzo Fragni detto il Parmense e nell'incisione a stampa di Cesare Domenighi.

1581

Michel de Montaigne, nel corso del suo viaggio in Italia, visita la Basilica di San Pietro e vede nella Cappella Gregoriana un gran numero di *ex voto* appesi alle pareti.

1588

Viene rubata una corona d'oro dal capo della Madonna “del Soccorso”. Papa Sisto V (Peretti, 1585-1590) aveva intanto disposto di riporre nella cappella Gregoriana il Santissimo Sacramento la sera del Giovedì Santo.

for the *Virgin and Child*, described for the first time in documents as the Madonna “del Soccorso” – “Our Lady of Help”.

1578, February 12

Pope Gregory XIII (Boncompagni, 1572-1585) has *Our Lady of Help* moved to the Gregorian Chapel of the new Basilica.

1579

Battista Salino creates an elegant frame around the image of *Our Lady of Help*, made of fluorite with iridescent green and purple veins.

1579-1580

Sebastiano Torrigiani makes eight cherubs in gilded bronze for placement around the fluorite frame.

1580, June 11

Solemn translation of the relics of Saint Gregory Nazianzen (died 390) under the altar of *Our Lady of Help*.

1580

The Gregorian Chapel, with *Our Lady of Help*, is represented in a medal by Lorenzo Fragni, called il Parmense, and in an engraving by Cesare Domenighi.

1581

During his journey through Italy, Michel de Montaigne visits the Basilica of Saint Peter's and notes a large number of *ex votos* hanging on the walls of the Gregorian Chapel.

1588

A gold crown is stolen from the head of *Our Lady of Help*. Meanwhile, Pope Sixtus V (Peretti, 1585-1590) has arranged to have the Most Holy Sacrament placed in the Gregorian Chapel on the evening of Holy Thursday.

1605

Giuseppe de Bianchi, “falegname in Borgo” adatta sull’altare della Madonna “del Soccorso” un tabernacolo ligneo per il Santissimo Sacramento.

Tale provvedimento comporta una nuova decorazione attorno alla venerata immagine mariana.

1619

Una disegno di Giacomo Grimaldi mostra la Madonna “del Soccorso” nell’antica Basilica sotto l’organo di papa Alessandro VI e accanto alla statua di San Pietro.

Il celebre chierico beneficiato nel desiderio di ricostruire l’aspetto originario del monumento, raffigurò la Madonna così come appariva ai suoi tempi nella Cappella Gregoriana.

Il frammento pittorico conservava ancora dimensioni ragguardevoli.

1620

Un’immaginetta databile agli anni 1605-1615 riportata in una stampa di Giovanni Maggi e Matthäus Greuter del 1620 ca. mostra la sistemazione dell’altare della Cappella Gregoriana con il tabernacolo e il dipinto della Madonna “del Soccorso” circondato da un cielo costellato di piccole stelle.

1628

Giovan Battista Soria realizza una cassa di legno (cm 122x100x22) per smurare il frammento pittorico della Madonna “del Soccorso” sopra l’altare della Cappella Gregoriana.

1630

Giovan Battista Soria realizza su disegno di Gian Lorenzo Bernini un nuovo tabernacolo ligneo in forma di tempietto collocato sopra l’altare della Cappella Gregoriana. Le notevoli dimensioni del tabernacolo (diametro m 1,78, altezza m 4,57) presuppongono un considerevole ridimensionamento del venerato dipinto.

1605

Giuseppe de Bianchi, “falegname in Borgo” (a local joiner), fits a wooden tabernacle for the Most Holy Sacrament onto the altar of *Our Lady of Help*. This provision involves creating of new decoration around the venerated Marian image.

1619

A drawing by Giacomo Grimaldi shows *Our Lady of Help* in the Old Basilica under the organ of Pope Alexander VI and adjacent to the statue of Saint Peter. With the intention of reconstructing the original aspect of the monument, the celebrated beneficed cleric shows the image as it appeared in his day in the Gregorian Chapel; the dimensions of the painted fragment were still substantial.

1620

A miniature image datable to the period 1605/1615, reproduced in a print by Giovanni Maggi and Matthäus Greuter of about 1620 shows the arrangement of the altar of the Gregorian Chapel, with the tabernacle and the painting of *Our Lady of Help* surrounded by a sky filled with small stars.

1628

Giovan Battista Soria makes a wooden casing (122 × 100 × 22 cm) for the removal of the painted fragment of the *Our Lady of Help* from the wall over the altar of the Gregorian Chapel.

1630

After a design by Gian Lorenzo Bernini, Giovan Battista Soria makes a new wooden tabernacle in the form of a *tempietto* placed over the altar of the Gregorian Chapel; its substantial dimensions (diameter 1.78 m, height 4.57 m: roughly 6 and 15 feet) imply a considerable reduction in size of the venerated painting.

1638 -1639

Viene probabilmente smontato il tabernacolo ligneo e si restaura uno dei cherubini in bronzo dorato.

Verosimilmente anche il dipinto della Madonna “del Soccorso” subì un qualche intervento di reintegrazione pittorica.

1643, 17 novembre

La Madonna “del Soccorso” viene incoronata dal Capitolo Vaticano.

1647

Il dipinto della Madonna del “Soccorso” venne nuovamente smurato, e probabilmente segato e rifilato lungo il perimetro esterno, per realizzare una nuova pala d’altare in tarsie di preziosi marmi policromi ad opera dei maestri scalpellini Balsimello Balsimelli e Giovanni Maria Fracchi. Risale probabilmente a questa data il rifacimento della mano sinistra con globo del Bambino Gesù.

Il Bambino Gesù viene incoronato dal Capitolo Vaticano.

1717

Rodolfo Pamfili realizza una cornice per l’immagine della Madonna “del Soccorso”.

1750 ca.

Viene realizzato un badacchino in legno dorato per la Madonna “del Soccorso”.

1793

Un’immaginetta di Pietro Leone Bombelli ritrae la Madonna “del Soccorso”.

1798, 2 giugno

Con la requisizione della Repubblica Romana vengono sottratte e distrutte le secentesche corone d’oro della Madonna “del Soccorso” e del Bambino Gesù. Le attuali corone in lamina d’argento dorato, di poco valore e modesta fattura, sono probabilmente quelle rifatte artigianalmente qualche tempo dopo tale requisizione.

1638 -1639

The wooden tabernacle is probably dismantled, and one of the gilded bronze cherubs is restored. It is likely, too, that the painting of *Our Lady of Help* was the subject of pictorial intervention.

1643, November 17

The Virgin Mary in *Our Lady of Help* is crowned by the Vatican Chapter.

1647

The painting of *Our Lady of Help* is once again removed from the wall, and probably sawn and cropped along its outer edges, so as to create a new altarpiece made of inlaid precious polychrome marble by the master stone cutters Balsimello Balsimelli and Giovanni Maria Fracchi. The reworking of the Christ Child’s left hand, holding an orb, probably dates from this moment.

The Christ Child in the image is crowned by the Chapter of Saint Peter’s.

1717

Rodolfo Pamfili makes a frame for *Our Lady of Help*.

1750 ca.

A canopy in gilded wood is made for *Our Lady of Help*.

1793

A small print of *Our Lady of Help* is published by Pietro Leone Bombelli.

1798, June 2

During the requisition made by the Roman Republic, the seventeenth-century gold crowns on the Virgin and Christ Child in *Our Lady of Help* are confiscated and destroyed. The present crowns in silver-gilt plate, of minor value and modest quality, are likely the replacements made by an artisan at some point after this requisition.

2009, 25 aprile

La “Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti”, su richiesta del Capitolo Vaticano, approva per la Basilica Vaticana la memoria liturgica della Beata Vergine Maria “del Soccorso”, da celebrarsi il 24 maggio.

2013, 15 aprile

La Fabbrica di San Pietro nel primo anno di pontificato di papa Francesco inizia il restauro della Madonna “del Soccorso”, con il sostegno dell’Ordine dei Cavalieri di Colombo.

2013, 8 agosto

Si conclude il restauro della Madonna “del Soccorso” nella Cappella Gregoriana in San Pietro.

2009, April 25

Upon request of the Vatican Chapter, the *Congregation for Divine Worship and the Discipline of Sacraments* approves the liturgical memorial of the Blessed *Virgin Mary of Help* for the Basilica, to be celebrated on May 24.

2013, April 15

During the first year of the pontificate of Pope Francis, the *Fabbrica* of Saint Peter’s begins conservation of *Our Lady of Help*, with the support of the Order of the Knights of Columbus.

2013, August 8

Conclusion of the conservation of *Our Lady of Help* in the Gregorian Chapel of Saint Peter’s.



LA MADONNA DI “SAN LEONE” O “DEL SOCCORSO”.

FONTI EPIGRAFICHE, ARCHIVISTICHE
E LETTERARIE

Simona Turriziani

La venerata immagine della Madonna “del Soccorso” si presentava come un enigma dal punto di vista iconografico e pittorico. Pertanto quando nell’anno 2013 fu stabilito di restaurare la suddetta immagine, si rese necessario intraprenderne uno studio preliminare, al fine di conoscere meglio la storia di quest’opera, della quale si sapeva ben poco. L’intento iniziale mirava a ripercorrere e approfondire le vicende storiche di questo dipinto, tanto importante e significativo per la Basilica di San Pietro, e di trasmetterle poi ai restauratori che sarebbero dovuti “intervenire” sull’opera. Lo studio però si è protratto anche durante l’intervento di restauro: situazione che ha portato ad un proficuo scambio di informazioni tra i ricercatori d’archivio e i restauratori, che di fatto hanno potuto vicendevol-

149

OUR LADY OF SAINT LEO OR OUR LADY OF HELP.

SOURCES IN EPIGRAPHY, ARCHIVES
AND LITERATURE

Simona Turriziani

From the start, the venerated image of *Our Lady of Help* presented itself as an enigma, from both iconographic and pictorial points of view. When in 2013 it was decided to restore the painting it thus became necessary to make a preliminary study in order to improve our understanding of the work, about which so little was known. The initial intention was to review its history and gain a deeper understanding of something that was so important and significant for Saint Peter’s Basilica, and to communicate this to the conservators who would be intervening on the work. As it turned out, study of the painting continued during conservation, which led to a fruitful exchange of information between archival researchers and conser-

Num. 46.

Messa del lavoro fatto in s^{ta} Pietro p^{er} m^o Pietro Fruasano et capagni
Capomastri muratori della fabrica della sua gloria. Misurato per
m^o Melegrimo Computista della detta fabrica in omnia di m^o
Valentino Celsio secretario della fabrica p^{er} Et estimato a preti
infra scripti p^{er} m^o Bap^{ta} da sa Galla et p^{er} me 1535.

Muro de matoni simonati fatto intorno alla capella della madama Ch ^e e appiso lo altare maggiore di s ^{ta} Pietro a tutte spese di Maestro 193	
Parma fatta di matoni lunga palmi 37 = alta p 19 =	5 p 97
Uno pilastro de matoni in mezzo la detta Parma detto una posta p ^{er} muro altre rasquagliato lungo p 15 alto p 15	2 p 25
L'altare verso l'altare maggiore p ^{er} lunga 16 = alt ^a p 19 = rasquagliato	3 p 32
Altra testa di ricontro alla p ^{er} etta lunga p 7 alt ^a rasquagliata	1 p 20
Due palafrelli nella camera in mezzo p ^{er} muro di s ^{ta} Pietro	0 p 50
In tutto q ^{ue} lo muro de matoni accopato da una banda come doctore et p ^{er} solata	12 p 67
Ch ^e non s ^{on} o q ^{ue} sti matoni la camera in mezzo v ^{er} o decore	19
Uno refettorio alla destra camera lungo p 20 largo p 12	8
Questo tetto se estima solo per la camera p ^{er} la v ^{er} o quattro colonne	6 p 80
Uno arco di muro fatto de pietra sopra un altro muro nella tribuna d ^{ire} to lo altare maggiore per le feranche in esso arco intrate deono	
Lungo p un palmo = alt ^a p 15 =	3 p 52 =
Se estima p ^{er} lo muro un decore la camera v ^{er} o tribuna	6 p 33 =
Per hauer munita una porticella d ^{ire} to a s ^{ta} Pietro nel muro alla fabrica la nuova et poi smurata et d ^{ire} to le spalle de matoni in forma seru ^o alla seruatori di papa Inhabitano nella casa dell'Armediano d ^{ire} to la gola di s ^{ta} Pietro d ^{ire} to d ^{ire} to v ^{er} o uido	1 p 10
Per hauer retrattato il tetto della sacristia de l'altare maggior di s ^{ta} Pietro d ^{ire} to d ^{ire} to s ^{ta} f ^{er} ta	0 p 60
Suma in tutto d ^{ire} ra spesa v ^{er} o trentat ^{re} quattro scudi et d ^{ire} to	5 p 35 p 11
Proposita da m ^o Melegrimo m ^o Melegrimo m ^o Melegrimo m ^o Melegrimo	1 p 90
Suma in tutto v ^{er} o trentat ^{re} quattro scudi et d ^{ire} to	5 p 35 p 11

153

Documento del 30 dicembre 1535, AFSP, Arm. 1, B, 14, nn. 46-48, *Artisti diversi 1535 - 1695*.Document of December 30, 1535, AFSP, Arm. 1, B, 14, nn. 46-48, *Artisti diversi 1535 - 1695*.

mente trarne vantaggio. La ricerca è dunque iniziata con la lettura della documentazione conservata presso l'Archivio Storico della Fabbrica di San Pietro in Vaticano, dove sono state rintracciate una serie di notizie estremamente interessanti per la storia della Madonna "del Soccorso". Lo spoglio della documentazione è stato lungo e complesso, dal momento che le fonti sono spesso parziali e poco esaustive, soprattutto quelle riguardanti il medioevo fino alla prima metà del XVI secolo. Dalla seconda metà del Cinquecento invece la documentazione si fa più corposa e più descrittiva, fornendo informazioni maggiormente dettagliate e più complete. I documenti rintracciati si sono rivelati particolarmente significativi e hanno consentito di ampliare le conoscenze su questa splendida opera, chiarendo quel contorno un po' misterioso che la circondava. Man mano però che si procedeva con la ricerca, si rendeva necessaria la consultazione di altre fonti documentarie, conservate presso l'Archivio del Capitolo di San Pietro, l'Archivio Segreto Vaticano, la Biblioteca Apostolica Vaticana, e infine l'Archivio di Stato di Roma. Presso queste Istituzioni Culturali sono stati infatti rintracciati altri interessanti documenti utili alla ricerca, che ben si relazionano con le fonti dell'Archivio Storico della Fabbrica Petriana. Particolare importanza ha avuto la lettura di una serie di carte dell'Archivio di Stato di Roma, dove sono stati rinvenuti alcuni pa-

vators, with profitable results for each group of professionals.

Research thus began with a reading of documentation housed in the Historical Archive of the *Fabbrica di San Pietro*, which yielded extremely interesting information for the history of *Our Lady of Help*. Scrutinizing these documents was a long and complex process, since the early sources are often only partial and rarely thorough, especially those regarding the period between the end of the Middle Ages and the first half of the 1500s. On the other hand, from the mid-sixteenth century onward the material begins to be more substantial and descriptive, providing increasingly detailed and complete information. The documents discovered proved to be particularly significant, and they have enabled us to extend our knowledge regarding this splendid work and clarify its slightly mysterious context.

As research proceeded, it became necessary to consult other sources of documentation, in the *Archivio del Capitolo di San Pietro* the *Archivio Segreto Vaticano*, the *Biblioteca Apostolica Vaticana*, and the *Archivio di Stato di Roma*. These cultural institutions contained other documents of interest for our study, related in subject to the material in the Historical Archive of the *Fabbrica*. Among these, it was particularly important to read a series of



Documento del 1547, AFSP, Arm. 25, A, 24, cc. 25v.-26r., *Giornale 1544-1547*.

Document of 1547, AFSP, Arm. 25, A, 24, cc. 25v.-26r., *Giornale 1544-1547*.

gamenti effettuati dalla Camera Apostolica per lavori di ornamento della Madonna “del Soccorso” e della Cappella Gregoriana. Queste attestazioni mettono in evidenza il ruolo del Pontefice che, attraverso la Camera Apostolica, talvolta interveniva per il pagamento degli onorari e dei materiali utilizzati dalle maestranze che lavoravano nella Basilica Vaticana. Si è voluto inoltre affiancare alle fonti archivistiche quelle testimonianze letterarie ed epigrafiche che hanno riportato nel corso dei secoli le più varie attestazioni sulla Madonna “del Soccorso”, anche queste rivelatesi di grande interesse e valore storico, soprattutto perchè tramandano gli spostamenti e le diverse collocazioni del dipinto, ma anche gli interventi sulla sacra immagine. In particolare sono state evidenziate le testimonianze in cui è chiaro e certo il riferimento alla Madonna “del Soccorso”, dato che diverse immagini mariane erano presenti e venerate già nell’antica Basilica Vaticana. L’intento di questa lunga ricerca e dei confronti effettuati tra le carte dei diversi Archivi e tra i volumi delle varie Biblioteche è stato dunque quello di riproporre prima di tutto i riferimenti già editi, ma soprattutto quello di portare alla luce nuove ed inedite testimonianze che, ordinate e organizzate, ben ricostruiscono le articolate e curiose vicende di questo dipinto, cosa che ci è sembrato di aver raggiunto. Rimangono tuttavia aperte ulteriori ricerche e approfondimenti in merito.

manuscripts in the *Archivio di Stato di Roma*, where records were found of payments made by the Apostolic Chamber for the embellishment of the *Madonna “del Soccorso”* and the Gregorian Chapel. These documents cast light on the role of the Pope, who occasionally used the Apostolic Chamber to make payments for fees and materials used by the workers in the Vatican Basilica. The plan was also to present archival documents alongside published material and epigraphs which have touched on *Our Lady of Help* in a variety of ways; these were highly revealing and of great historical value, especially for their references to the repositioning and locations of the painting, but also with respect to the interventions carried out on the sacred image. Attention was drawn in particular to clear, unambiguous references to the *Madonna “del Soccorso”*, given that the old Basilica already contained a number of venerated Marian images. The initial aim of this lengthy study, comparing evidence drawn from various archives and printed material in libraries, was thus once again to present published sources, but above all to bring to light new and unpublished material. Once this was put into order, it would be possible to reconstruct the painting’s complex and curious history, and we believe we have achieved that goal, even if there is of course room for further research.

D V X - DVCTRICEM.



L X X.

*Delle nostre miserie al gran Soccorso
 Vergine eletta, e da ciascun nomata,
 Fù tua figura al nouo Tempio alzata
 Sù del santo Pastor beato dorso,
 Chauendo posto al duro Scita il morso,
 A Garamanti noua legge data,
 E la Greca dottrina riformata,
 E frenato à Germania l'empio corso:
 Posto del mondo ogni aspro flutto in pace,
 Per render gratie à la più chiara stella,
 E di terra, e di Ciel più ardente face;
 Porta l'Imagin sua leggiadra, e bella,
 Que si vegga da ciascun viuace,
 Ne la noua di Pietro Nauicella.*

Traslazio Imagi-
 nis D. Mariae nau-
 capax, del Soccor-
 so, in Tempio S.
 Petri in noua
 Basilica D. Petri
 Vaticano, ab eodē
 Corp. obftratum,
 de cruce palatini
 d. n. magnosdr-
 na, & fuit per
 eius hinc mōdi lo-
 ca.

Dormit D. D. D.
 curam Virginis,
 que Cheliffana ē
 ad Pallis, in Duce
 ex tributa ppor
 vigilans, pōden-
 tiam, & tapentis,
 ut alia. hoc Reli-
 giosum Principē
 faciat.

Recliam D. Alia
 subij. Genia ar-
 ficium, cōdēroque
 colligere arcum
 libelato Romae
 cōstruit Grego-
 N III, de quo J. A.
 G. A. A. 1745.

Nazis D. Petri Ec-
 clētia.

La traslazione della Madonna "del Soccorso" dall'antica alla nuova Basilica Vaticana, su un fantasioso carro allegorico trainato dai draghi dello stemma araldico di papa Gregorio XIII (Boncompagni, 1572-1585). Incisione a stampa di Natale Bonifacio da Sebenico (1538-1592).

The translation of Our Lady of Help from the old to the new Basilica of Saint Peter's, on an imaginary allegoric cart drawn by a couple of dragons referring to the heraldic emblem of Pope Gregory XIII (Boncompagni 1572-1585). Engraving by Natale Bonifacio da Sebenico (1538-1592).

Da/from: *Delle allusioni, imprese, et emblemi del signor Principio Fabricii da Teramo sopra la vita, opere, et attioni di Gregorio XIII pontefice massimo ...*, Roma 1588.



VII secolo

“Hic corpus beati Leonis probatissimi patris ac pontificis, quod in abdito inferioribus secretarii praedictae basilicae positum fuerat, facta diligentius tumba, in denominata basilica publico loco, ut sibi fuerat revelatum, reposuit ac locum ipsum ornavit. Hic fecit patenam auream maiorem, habentem in gyro gemmas ex albi set in medio ex iacinto et smaraldo crucem, pens. lib. XX”.

(*Liber Pontificalis*, I, p. 375)

VIII secolo

5. iterum ad sanctissimam suam genetricem deducaris;
6. ut illa te reddat XII apostolis.
7. Qui per beatum Petrum principem apostolorum
8. iterum mittunt ad sanctam Mariam.
9. Ex cuius latere sinistro te Leo papa accipiet:
10. reddit iterum eidem genetrici Dei; cuius auxilio,
11. tandem pervenies per cryptam ad caput beati Petri principis apostolorum”.

(De Rossi, *Inscript. Christianae*, II, pp. 225-226)

IX secolo

“Ipse quidem a Deo protectus ac venerabilis praesul, intra basilica beati Petri apostoli oraculum mirae pulcritudinis summique decoris construxit, quod pulcris marmoribus circumdans splendide compsit; absidamque eius ex musibo aureo superinducto colore glorifice decoravit. In quo etiam venerabile corpus beati Leonis confessoris atque pontificis recondens, sacrum desuper construxit altare et ciburio cum cruce exauratas ad laudem et gloriam Christi nominis hoc fretus amore perfecit, ut sibi dignum in aethera conquireret locum”.

(*Liber Pontificalis*, II, p. 113)

XII secolo

“Iuxta praedictam portam in parietibus Basilicae ad occidentem sequebatur Oratorium (14) sive altaris sancti Leonis papae antiquissimum, in quo erat imago Beatae Mariae Virginis Filium amplexantis, olim magnae devotionis, sub quo Paschalis secundus Papa sanctorum summorum Pontificum corpora Leonis I, II, III, et IV magnorum honore condiderat; illo denique in Basilicae disiectione diruto, sanctorum Summorum Pontificum corpora sub pavimento Altaris existentia minime ablata fuerunt, sed ibi usque hodie intacta permanent. Hoc Altare fuit unum etiam ex septem privilegiatis”.

(Alfarano, *De Basilicae Vaticanae ...*, ed. 1914, pp. 38-40)



1143

“Media autem nocte surgens audito signo dominus papa cum omnibus ordinibus ad sanctum Leonem venire debet, ibique mansionarius preparat thuribulum episcopo et episcopus pontifici, omnibus indutis de suis indumentis [...]. Pontifex autem primum incensat altare sancti Leonis; deinde cum processione incedens per porticum pontificum, [...]”

(*Ordo* di Benedetto canonico n. 8, n. 143)

1343 e 1345

“Item de ymagine beate Marie que est retro altari sancti Leonis per mandatum domini Joannis Provincialis _____ P. X”

“Item recepimus de ymagine beate Marie que est retro altare sancti Leonis _____ P. XX”

(ASV, *Cam. Ap., Intr. et Ex.* 212, c. 2r e 3v)

1452

“Se si esce di nuovo, sul lato sinistro c'è una sedia sulla quale sedeva san Pietro, il primo papa, che fa grandi miracoli; è fatta come una poltrona di legno e vicino alla colonna pendono le catene con le quali fu legato san Pietro nella prigione. Accanto a questa sedia c'è un altare di Nostra cara Signora (Madonna “del Soccorso” ?), che fa grandi miracoli soprattutto a chi ha perso [...]; lì si celebrano tante messe”.

(Muffel ed. 1999, p. 53)

1466, febbraio

“solvi Iacobo de Rogeriis aromatario pro ducentis libris ferri donatis domine Ursine (sic) pro faciendo gratem ante Virginem Mariam ad altare Sancti Leonis ducatos IIII bolegninos XXIII”.

(ACSP/I, *Censuali*, 10, f. 163v)

1499, 31 agosto

“(Castrum doloris sancti Dionysii) inter murum ecclesie, juxta quem est altare beate Marie virginis seu sancti Leonis, et alias columnas magnas, [...]”

(Burcardo, *Liber Notarum ...*, ed. 1911, p. 162)

1500, 15 maggio

“Tele posite fuerunt sicut in exequiis cardinalis Sancti Dionysii, excepta capella mulieris incluse, ubi posite fuerunt circum imaginem beate Marie virginis”.

(Burcardo, *Liber Notarum ...*, ed. 1911, p. 217)

1531, giugno

“A dì 30 di Giugno 1531

Alla Fabbrica di San Pietro scudi 20 e per lei a mastro Pierino del Capitano et capo mastri a buon conto della reparatione che loro fanno all'altare della Madonna che è presso l'altare degli apostoli _____ scudi 20”

(AFSP, Arm. 24, F, 4, c. 21)

1535, gennaio, ottobre e dicembre

“+ 1535 Domenica a dì 2 gennaio +

Fatto un mandato a m^s. Bindo che paghi a mo. Pietro Trivisano et compagni capomaestri muratori della Fabbrica di S.to Pietro scudi venti, a bon conto della reparatione che loro hanno fatto alla cappella della Madonna appresso lo altare maggiore de S.to Pietro _____ scudi 20”

(AFSP, Arm. 24, F, 8, c. 3)

“+ 1535 Marti a dì 11 gennaio +

Fatto un mandato a m^s. Bindo che paghi a mo. Pietro Trivisano et compagni capomaestri muratori della detta Fabbrica scudi quindici moneta et baj cinquantaquattro per resto della stima del lavoro che hanno fatto alla reparatione della cappella della Madonna appresso lo altare maggiore della chiesa di San Pietro, stimato per m^o. Baptista da San Gallo, et misuratj per m^s. Giacomo Melegghino, che il tutto monta scudi 15.54 [sic] come appare per detta misura in mano mia _____ scudi 15.54”

(AFSP, Arm. 24, F, 8, c. 3v)

“1535 Pro m.ris Perino

Collegium etc.

Vobis Dominis Bindo etc. tenorem etc. quatenus etc. solvatis magistris Perino del Capitano, Pietro del Travisano et Sancti del Ciabattino muratoribus dicte fabrice scutorum vigintj aurj ad rationem et ad bonum computum pro reparatione tecti capelle Beate Marie prope altare maius dicte basilice et cuiusdam murj versus stabula equorum S.mi D. N. et restaurazione tecti cuiusdam basilice quod Datum XXVIII octobris _____ scudi 20

Franciscus eps. Alarin.

Deputati

Raphael de Casalibus

Valentinus Cesellius”

(AFSP, Arm. 24, F, 9, c. 4)

“1535 a dì 30 di decembre Capo mastro muratori

Misura del lavoro fatto in S.to Pietro per m.o Pietro Trivisano et compagni capomaestri muratori della fabrica della sua giesa misurato per ms. Jac.o Melegghino computista della detta fabrica in presentia di ms. Valentino Ceselio secretario della fabrica p.ta et stimato a pretij infrascritti per m.o Bap.ta da San Gallo et per me

Muro de matoni fatto intorno alla capella della Madonna che è appresso lo altare maggiore di S.to Pietro a tutte le spese del Maestro [...]

Tetto refatto alla detta capella [...]

Jac.^s manu propria”

(AFSP, Arm. 1, B, 14, nn. 46, 47)

1536, 11 gennaio

“1536 Pro m.ris Perino

Collegium etc.

Vobis Dominis Bindo etc. tenorem etc. quatenus solvatis magistris Perino, Pietro del Trevisano et Sancti del Ciabattino muratoribus etc. scutorum quindecim et baj 54 pro residuo laboriciorum factorum ad capellam Beate Marie prope altare maius et retro dictum altare et retractationis tecti Sacristie prope eadem capellam que omnia laboricia constituebant summam 35 scutorum baj 54, prout per cedula dominj Jacobi Melegghinj computiste sub die 30 mensis preteritj quod etc. Datum etc. die XI Januarij 1536 _____ scudi 15 baj 54

Franciscus eps. Alarin.

Paulus eps. Nucerin.

Deputati

Raphael de Casalibus

Jac.s Me. Computista

Valentinus Cesellius secret.”

(AFSP, Arm. 24, F, 9, c. 4v)

1539, 21 novembre

“21 novembre 1539

Un pezo de fondamento sopra la vecchio accanto al pilastro dela cupula a man dritta et accanto ala capella della Madonna longo palmi 13 reg.to in doj pezi alto palmi 5 ½ al piano del fondamento sotto al pilastro et grosso palmi 5 ½ fa _____ palmi 9 6 5/8

Jac.^s manu propria”

(AFSP, Arm. 1, B, 14, n. 53)





1540, 14 dicembre

“A di 14 de dicembre 1540

Recordo delli lavori straordinari che fa mastro Lorenzo in Santo Pietro in prima alevata una base che era a piede della colonna verso l'altare de San Leone per la portata apreso a la porta che entra allo altare grande”

(AFSP, Arm. 4, G, 258, c. 88)

1543

“E per le giornate che andarrono allevare, cioè tagliare la Madonna di S. Leone et a farlj ornamenti dj detta Madonna, quale si messe rincontro al Volto Santo: che j ando in tutto giornate 15, che montano _____ scudi 3 b. 75”

(AFSP, Arm. 25, A, 24, c. 47)

“Per ferramenti avuti da mastro Simone ferraro per la fabbrica del Santo Pietro di più sorte de chore ante (...) e per libbre 14 de ciodj grossi per l'armatura e più e più per la riburnitura de la ferata (...) della Madonna de Santo Leone”

(AFSP, Arm. 24, E, 20, c. 61).

Iscrizione marmorea nelle Grotte Vaticane
(*Marble inscription in the Vatican Grottoes*)

INSTINCTV PIETATIS HANC DEI EIVSQ
GENITRICIS IMAGINEM QVAM IOTTVS PIN
XIT EX HVIVS SACRATISS. TEMPLI RVINIS
DISIECTA ERIPVIT ATQ IN HVNC LOCEL
LVM SIC TOTV. E . AE. ORNATVLVM NICO
LAVS ACCIAIOLVS . I.V. CONS. PATRITIVSQVE
FLOREN PARITERQ EX PRIVILEGIO OLIM
ABAV O EIVS CONCESSO INSIGNI EQUITI
DONATO ACCIAIOLO HVIVS ALME VRBIS
TVC SENATORI ROMANVS CIVIS POSVIT
SIBI POSTERISQ SVIS SEDENTE PAVLO
III PONT MAX M D XL III

(Dionysio 1828 2^a ed., pp. 105-106, tav. 41)

1550 e 1568

“(...) fece Giotto a fresco l'Angiolo di sette braccia, che è sopra l'organo, e molte altre pitture; delle quali parte sono da altri state restaurate a' di nostri; e parte, nel rifondare le mura nuove, o state disfatte o trasportate dall'edificio vecchio di San Pietro fin sotto l'organo: come una Nostra Donna in muro (...).”; la quale perché non andasse per terra, fu tagliato attorno il muro ed allacciato con travi e ferri, e così levata, e murata poi, per la sua



bellezza, dove volle la pietà ed amore che porta alle cose eccellenti dell'arte messer Niccolò Acciaiuoli, dottore fiorentino, il quale di stucchi e d'altre moderne pitture adornò riccamente quest'opera di Giotto”.

(Vasari ed. Milanese 1906, I, p. 386).

“(...) in San Pietro di Roma, rovinandosi le mura vecchie di quella chiesa per rifar le nuove della fabbrica, pervennero i muratori a una parete dove era una Nostra Donna ed altre pitture di man di Giotto: il che veduto Pierino, che era in compagnia di messer Niccolò Acciaiuoli, dottor fiorentino e suo amicissimo, mosso l'uno e l'altro a pietà di quella pittura, non la lasciarono rovinare, anzi fatto tagliare attorno il muro, la fecero allacciare con ferri e travi, e collocarla sotto l'organo di San Pietro, in un luogo dove non era né altare né cosa ordinata; ed innanzi che fusse rovinato il muro, che era intorno alla Madonna, Perino ritrasse Orso dell'Anguillara senator romano, il quale coronò in Campidoglio messer Francesco Petrarca, che era ai piedi di detta Madonna: intorno alla quale avendosi a far certi ornamenti di stucco e di pitture, ed insieme mettermi la memoria di un Niccolò Acciaiuoli, che già fu senator di Roma, fecene Perino i disegni e vi messe mano subito; ed aiutato dai suoi giovani e da Marcello Mantovano suo creato, l'opera fu fatta con molta diligenza”

(Vasari ed. Milanese 1906, V, p. 625)

1575, 22 dicembre

“Io Pietro Mongardini pittore fo fede aver ricevuto scudi trenta e uno e baiocchi ottanta dal reverendo monsignor Giovan Battista per tanti lavori fatti per conto della Sagrestia come apare per li miei conti questo di 22 dicembre 1575. Io Pietro manu propria”

(ACSP/I, *Sagrestia Mandati*, 11, c. 117)

“Lo reverendo Capitolo de sancto Pietro deve dare scudi cinque per la pittura de li pendoni del baldachino della Madonna degli angeli—S 5
Pìù per il baldachino della Madona del Sucorso scudi otto—S 8
Pìù per li pendoni del baldachino del Crucifixo—S 5
Pìù scudi otto per la pitura del baldachino dell'altare di Santa Lucia—S 8
Pìù sue signorie devono dare scudi sei per li dua candelieri dorati in oro burnito (sic) per il Volto Santo—S 6
Pìù scudi dodici per il lampadario del Volto Santo dorato da dui bande di oro fino burnito con l'arma

di Paulo terzo e di San Pietro e colorite con azuro
nelli campi———S 12”

(ACSP/I, *Sagrestia Mandati*, 11, c. 118)

1578, febbraio

“Dal dì 8 de febraro per tutto il dì 21 detto 1578
per le giornate de muratori e manuali che hanno
lavorato a giornata in San Pietro

Quelli che hanno più de giornate n. 12 hanno lavo-
rato di notte per causa dell'affrettare la Cappella Gre-
goriana dove se messo la Madonna “del Soccorso”

(AFSP, Arm. 2, A, 71, c. 567)

1578 - 1580

“12 Febbraio 1578

Imaginem B.M.V. de Succursu in Sacellum Grego-
rianum transferendam decernit; atque iis qui tran-
slationi interfuerint, plenariam indulgentiam
concedit.

Ex autogr. in Archiv. Basil. Caps. I Fasc. 254
An. Chr. 12 Februar. 1578

Universis Christifidelibus praesentes litteras inspecturis
salutem, & Apostolicam benedictionem. Cum
imaginem gloriosissimae Virginis Mariae de Succursu
nuncupat, quae in Basilica Sancti Petri de Urbe posita
est, ad Cappellam nostram Gregorianam ejusdem
Basilicae in Dominica proxime futura transferri, & ut
id majori cum veneratione fiat, Processionem
celebrari ordinaverimus, Nos ad augendam fidelium
Religionem, & animarum salutem caelestibus
Ecclesiae thesauris pia charitate intenti, omnibus
utriusque sexus Christifidelibus confessis, ac
communicatis, qui hujusmodi Processioni interfuerint,
vel eodem die dictam Capellam devote visitaverint,
& ibi pro Christianorum Principum concordia, &
unione, ac haeresum extirpatione, sanctaeque Matris
Ecclesiae exalatione pias ad Deum preces effuderint,
plenariam omnium peccatorum suorum Indulgentiam
& remissionem misericorditer in Domino
concedimus. Praesentibus post dictam Dominicam
minime valituris. Datum Romae apud Sanctum
Petrum sub annulo Piscatoris die XII Februarii M. D.
L. XX V III. Pontificatus nostri anno sexto”.

(AFSP, Tomo III, *Collectionis Bullarum Basi-
licae Vaticanae*, pag. 113)

“13 maggio 1580

Indulgentia dierum centum pro iis, qui die Sabbati
Litaniis, quae ante Imagines B.M. de Columna, aut
de Succursu recitantur, intersunt”.

Ex Autograph. in Arch. Basil. Caps. I. fasc. 254.

Universis Christifidelibus praesentes litteras inspec-
turis salutem, & Apostolicam benedictionem. Sal-
vatoris Domini Nostri Jesu Christi vices, licet
immeriti, gerentes in Terris, fideles quoslibet ad
venerandum Imagines Gloriosissimae Virginis Dei
Genetricis Mariae Advocatae nostrae, & inter-
essendum Laetaniis, & orationibus in ejus laudem,
& honorem decantandis, spiritualibus gratiis, pec-
catorum scilicet relaxationibus libenter invitamus;
ut per ipsius Dei Genetricis intercessionem, aeter-
nam beatitudinem valeant facilius promereri.
Itaque omnibus utriusque sexus Christifidelibus,
qui singulis Sabbati diebus Laetaniis, & aliis Ora-
tionibus ante Imagines ipsius Beatae Mariae Virgi-
nis ad Columnam, vel de Succursu nuncupatas
Cappellae nostrae Gregorianae, in Basilica Sancti
Petri Principis Apostolorum de Urbe existents, vel
eorum alteram circa vesperam decantandis, &
recitandis devote interfuerint, centum dies de in-
junctis eis, seu alias quomodolibet debitis poeni-
tentiis in forma Ecclesiae consueta misericorditer
in Domino perpetuo relaxamus. Datum Romae
apud sanctum Petrum sub annulo Piscatoris die
XIII Maij MDLXXX. Pontificatus nostri anno oc-
tavo”.

(AFSP, Tomo III, *Collectionis Bullarum Ba-
silicae Vaticanae*, pag. 134)

“25 maggio 1580

Christifidelibus, qui recurrente festo Assumptionis
B. M. V., nec non S. Gregorii Nazianzeni, Hiero-
nymi, Basili, Barnabae, ac die 12 Junii Sacellum
Gregorianum quotannis visitaverint, plenariam in-
dulgentiam elargitur.

Ex Autograph. in Arch. Basil. Caps. I. fasc. 254.

Ad perpetuam rei memoriam. Dum praecelsa mer-
itorum insignia, quibus Regina Caelorum Virgo
Maria Dei Genetrix sedi bus praelata sydereis,
quasi Stella matutina praerutilat, devotae conside-
rationis indagine perscrutamur, quod ipsa utpote
Mater Misericordiae, & pietatis amica, humani ge-
neris consolatrix, pro salute fidelium, qui delito-
rum onere gravantur, sedula exoratrix, ad Regem,
quem genuit, intercedit; dignum quin potius debi-
tum reputamus, ut loca praecipue ad sui nominis
laudem, & etiam ad Dei Santorum honorem ded-
icata, spirituali bus muneribus, Indulgentiis scilicet,
& peccatorum remissioni bus decoremus.
Cupientes itaque ut Cappella nostra Gregoriana,
quam in Basilica Divi Petri Principis Apostolorum
summo studio, & devotionis affetu exornari⁸, & in
ea devotissimam Imaginem Beatae Mariae semper
Virginis de Succursu nuncupatam collocari curavi-
mus, corpusque Beati Gregorii Nazianzeni Theo-
logi Episcopi, & Confessoris, & alias Sanctorum





Reliquias recondere intendimus, ab ipsis Christifidelibus congruis frequentetur honoribus, ac in debita venerazione habeatur, ipsique fideles eo libentius, & frequentius devotionis causa ad eam confluant, quo exinde caelestibus donis, & gratiis uberius conspexerint se esse referto, de Omnipotentis Dei Misericordia, ac Beatorum Petri, & Pauli Apostolorum ejus autoritate confisi, omnibus utriusque sexus Christifidelibus vere poenitentibus, confessis, ac Sanctissima Communionem referti, qui ditam Cappellam annuatim diebus festis Assumptionis ejusdem Beatae Mariae, & ipsius Betai Gregorii Nazianzeni, ac Sancti Barnabae Apostoli undecima mensis Junii, qua ditum corpus concedente Domino transferetur, & etiam duodecima die immediate sequenti, a primis Vesperis usque ad occasum solis festivitatum hujusmodi, devote visitaverint, & ibi pro pace inter Principes Christianos, haeresum extirpatione, Sanaeque Matris Ecclesiae exaltatione pias ad Deum preces effuderint, quo die praedictorum id fecerint, plenissimam omnium peccatorum suorum Indulgentiam, absolutionem, & remissionem misericorditer in Domino concedimus, & elargitur. Praesentibus perpetuis futuris temporibus duraturis. Datum Romae apud Santum Petrum sub annulo Piscatoris die XXV Maji anno MDLXXX Pontificatus nostri anno nono.”

(AFSP, Tomo III, *Collectionis Bullarum Basilicae Vaticanae*, pagg. 134-135)

1579, gennaio - dicembre

(8 gennaio 1579) “(...) et a di detto scudi 20 baiocchi 92 di moneta di mente di Nostro Signore et ordine del Signor maestro di Camera, pagati a Mastro Hieronimo del borgho, falegname per aver fatto la cupola di legname di noce, sopra la Madonna, intagliata con 8 coste et sue cornici et altri lavori minuti fatti per servitio della sopradetta cappella Gregoriana (...) cioè per la stima fatta da Maestro Mercurio Raimondo misuratore”.

(5 luglio 1579) “Sc ... A mastro Battista Salini scalpellino a buon conto del quadro et ornamento della Madonna della cappella Gregoriana in S. Pietro”.

(2 agosto 1579) “Sc 20 a mastro Battista Saligni scalpellino a buon conto dell'ornamento della Madonna et quadri verdi per servitio della cappella”.

(27 dicembre 1579) “Sc 50 a mastro Battista Salino scalpellino a buon conto dell'ornamento della Madonna e delle pietre connesse delli pilastri della sopradetta cappella Gregoriana in S.to Pietro”.

(ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, cc, 50 r, 10r, 16r, 70r)



1579-1580

(23 agosto 1579) “A Bastiano detto il Bologna a buon conto delli serafini che lui fa d'argiento di getto per la Madonna della cappella Gregoriana di San Pietro———SC 150”.

(4 ottobre 1579) “A mastro Bastiano Torrisano bolognese a bon conto di detti cherubini di metallo 100 scudi per la cappella; simili pagata a Paolo battiloro bolognese per l'oro che da per la cappella”.

(22 novembre 1579) “A Paolo Bolognese battiloro 100 scudi per l'oro dato alla cappella sopradetta”.

(6 dicembre 1579) “A detto mastro Bastiano Torrisano da Bologna per conto dei cherubini di metallo che vano ad ornamento della Madonna della sopradetta cappella Gregoriana———SC 100”.

(10 gennaio 1580) “(...) et a di detto scudi 50 moneta di mente di Nostro Signore e del sopradetto maestro di Camera pagati a mastro Paolo orefice a buon conto dell'indoratura delle cherubini e lettere di metallo che vanno in opera all'ornamento dell'altare della sopradetta cappella Gregoriana”.

(14 febbraio 1580) “A mastro Paolo da Bologna a conto dell'oro dato e da darsi per servizio della cappella Gregoriana———SC 100
A Bastiano Torrigiani sc 100 per i cherubini fatti e da farsi che vanno in opera a torno all'altare della Madonna Gregoriana———SC 100”.

(20 marzo 1580) “scudi 200 a Bastiano Torrigiani da Bologna sono per suo resto e intero pagamento di scudi 650 che tanto importano li otto cherubini di metallo ch'a fatto a tutta sua roba e indoratura di essi per servitio della cappella Gregoriana”.

(ASRM, Camerale I, 1307, *Tesoriere Segreto*, 25, cc. 21v, 39r, 54r, 63v, 72v, 81v, 104)

1581

“A San Pietro, entrando nella chiesa nuova, si scorgono alcune bandiere appese come trofei: la scritta avverte che sono insegne tolte dal re [di Francia] agli ugonotti, ma non specifica né dove, né quando. Presso la cappella Gregoriana, dove si vedono ex voto appesi in numero sterminato alle pareti, si trova – fra gli altri – un piccolo dipinto quadrato assai meschino e mal eseguito, raffigurante la battaglia di Moncontour”.

(Montaigne ed. 2014, pp. 260)

1583

“Ara maxima est huiusmodi: Columnae primum binae ferme leucophataeae nitet, quarum scapi latitudine palmorum quattuor cum dimidio effeuntur insigni altitudine cubitorum octo, volutis

chorinthiacis: Zophorus punico subrubro illustratur: spatium fastigio contentum flavo marmore perficitur, in eoq. ad columbae speciem, Spiritum Sanctus praeclare insculptus est, sub quo corona semicirculi figura unico flexu ducitur, parastataq. sulcitur, quae palmis tribus amplior in ipso prospectu quinq;. quadratis est constituta: prior alabastrite coloris partim substavi, partim concreto sanguini simillimi: altera coracino quodam marmore cādicantibus maculis natura suffuso: tertia insigni Amethysto (ut creditur) circumagentibus se maculis iacinthinis, coeruleisq. postremae splendescunt prioribus marmorum speciebus, quas omnes interdum dirimit glabrosum multiplex, quod hoc quoq; unum praestat, ut quo loco varijs nexibus iunguntur obliquas reddat. Amethysti inspectione mentem subit cogitatio fluvij cuiusdam, qui e montium finibus emissus vario flexu per aspera tenuis profluit, tum irrumpens uberius, quasi undis concursantibus, tumescit in fluctus, atq. impetu illis ad scopulos exsiliens illum, strepitumq; fere excitantem alveus excipit, alluitq; oppida, quorum oculis subijciuntur. Intervallum parastatis contentum cubitis quattuor procedit, atq. Aram maximam habet, quam Columnae virides maculosae utriusq. singulae ambiunt: harum excelsitas ulnam unam, & dimidiam colligit: undequaq. in stylobatis ex alabastrite omnium pulcherrimo adpositae crustaeternae: in quarum altera aquae, altera terrae, speciem, animo conceptam, summa iocunditate licet intueri: Atq; e montium quasi iugis manantem aquam in procliverapi, tum rupium obiectu aversum inflecti secundo cursu; rivos fluctibus operiri; modo subactam humum irrigare; modo in locum unum confluere, lapidum mole disiungi, atq; terra tota diffundi: Altera crusta montes, veluti aequabili inter se se spatio discreti, procumbunt in colles sibi subiectos, quorum nonnulli proceritate ampliores sunt, angustiores alij ob cacuminum flexiones apparent.

Locus scapis compraehensus quadratus est: corona in eo e flavo marmore circumducta: inter utrumq. epistylum nitidiss. encarpus, Angelorumq. facies lunenses supereminet. Reliquum spatium serico Damasceno, prout sacri sollemnes dies exigunt, ornatur, stellulis ex auro textili redimito. In medio locatur B. Virgo sinistra puerum Iesum complectens. quaq. versus corona amethystina est hoc ordine: Supra, ac infra sunt semicirculi, qui interiecta longitudine quattuor ferme pedum figuram efficiunt, partim rectam, partim obliquam: hanc octo Angeli aurei, quaternis alis singuli, circumstant: in fastigij apicem marmor quadratum sublatum est coracinum, quod Angeli duo lunenses litterarum elementis insculptis terminant.

DEI
GENETRICI. MARIAE
VIRGINI.
ET. S. GREGORIO
NAZIANZENO.



Corpus D. Gregorij Nazianzeni conditur subter Ara maxima, quam meniana sepiunt e candicanti marmore, in illud venis coeruleis incidentibus”.

(Valentinus, *Sacellum Gregorianum* ..., ed 1583, ff. 94-95)

1588

(*gennaio 1588*) “consuli aurificum, pro perquirendis coronis Gregoriane”.

(ACSP/I, *Sagrestia Censuali*, 28, c. 19r)

“consuli aurificum, pro perquirendis coronis Gregoriane furto sublatis”

(ACSP/I, *Sagrestia Mandati*, 18, n. n.)

“A questa cappella [Gregoriana] il presente Ottimo Pontefice Sisto V ha fatto una scala per calarvi dal Palazzo di varie pitture ornata et l’ha diputata perché in essa nel Giovedì Santo si riponga il Santissimo Sacramento, come dimostra questa iscrizione che vi è fuori sopra la porta in lettere d’oro: (...)”.

(Ugonio 1588, p. 100)

1605, marzo

“11 marzo 1605

A mastro Luca de vecchis scudi 146.60 per resto di scudi 29 e b. 60 che montano otto pezzi di tela sangallo rossa havuta da lui per fare le cornicie alli altari che si dipingono al presente a giuli 36 la pezza e per una cima e mezzo per rappezzare quella della Gregoriana”

“26 marzo 1605

A mastro Nicolò Abati banderaro scudi 15 di moneta sono per resto et intiero pagamento di libbre 5 ½ di frangia di filaticcio et per la fattura di 2 cortine lunghe palmi 6, et larghe palmi 32 per li doi altari ultimi et per lavori et acconciatura di 2 altre cortine per la cappella della Gregoriana et filo da cucire”.

(AFSP, Arm. 26, B, 178, c.15v- 16v)

1605, marzo - luglio

“19 marzo 1605

A di ditto scudi 10 a Pietro falegname a conto della cancellata di legno alla Gregoriana” [...]

A di 11 luglio 1605

Scudi 5 a Pietro falegname a conto della cancellata della Gregoriana”.

(AFSP, Arm. 17, D, 12/f, c. 4v e 8v)





1605, 4 dicembre

“Lavori di falegname fatti da Giuseppe Bianchi agli altari di San Pietro nuovo nel 1605: riattamento di quadri, scalini, cancelli ecc.

Lavori di legname fatti per ordine dell'Ill.mo Mons. Vectorio Vicario di San Pietro in Vaticano fatti da Giuseppe de Bianchi falegname in borgo
In primis [...]

E più se accometato un tabernacolo per il S.mo Sacramento ristretto et rifatti li pezzi di cornice ed una cassa di albuccio dove starà la custodia et fattovi sopra doi cartocci che fa fronte spizzo 4 piedi stalletti sopra le colonne con quattro vasetti monta

_____ scudi 7.50
[...] E più se fatta l'armatura a doi Madonne e a un Salvatore da potere trasportare di fattura

_____ scudi 1
[...] E più per la fattura di otto finestre alli mezzanini delle due Cupulette una alla Clementina e l'altra alla Gregoriana montano

Io Carlo Maderno Architetto e io Gio. Antonio Soprastante

4 dicembre 1605”

(AFSP, Arm. 6, B, 368, cc. 1, 17-22)

Eodem in altari, ut fuit relatum, erat olim alter Cappellanus a Bernardino della Croce Episcopo Comen., qui pridem eiusdem Basilicae Canonicus, ac singularem gessit devotionem erga sacram illam Beatissimae Virginis imaginem fundatus, qua de re diligenter est inquirendum, ut piae fundatoris voluntati satisfiat.

Sunt in eodem Altari Indulgentiae plenariae Perpetuae ab eodem summo Pontifice attributae, nempe in die Assumptionis Deiparae Virginis in Natalitio Sancti Gregorij Nazianzeni, nempe in die eius translationis.

Arden continuo ante illud lampades quatuor, nec non sex aliae cratibus ferreis appensae in introitu Sacelli, pro quibus Sociates Santissimi Sacramenti tribuit annuatim tot olei sextarios, quot centum, et quatuor bucalia, ut vulgo dicitur conficiunt. In reliquis [54] supplet Capitulum.

Adest a parte dextera eiusdem Sacelli sepulchrum ipsius Pontificis Gregorij XIII, cui e regione positum est sepulchrum Gregorij XIII.

A sinistro latere in ingressu sacelli est altare sub invocazione Sancti Hieronymi decenter instructum suppellectilibus necessarijs refertum, quod nullum habet onus annexum.[...]

(ASV, S.C. Visita Apostolica, vol. 2)

2 febbraio 1625

[f.54]

Decreta Sacrae Visitationis iussu Sanctissimi Domini Nostri Papae Urbani VIII in Basilica Principis Apostolorum

[...]

Ad Altare Sacelli Gregoriani

Perquiratur onus, quod dicitur impositum a Bernardino della Croce Episcopo Comen. Quotidie celebrandi in eo Altari, ab eodem dotato, quod si copertum fuerit, impleatur.

[f. 56]

Item onus Altaris sanctae Mariae de Succursu celebrandi in eo bis in hebdomeda transfertur ad sacellum et Altare Gregorianum, ubi est Imago eiusdem Beatissimae Virginis de Succursu.

(BAV, ACSP, *Decreti* 12)

c. ottobre 1626

[ff. 32b-32c]

R. Gregoriana, in qua sanctissimum Eucharistiae Sacramentum adoratur, et imago Beatissimae Virginis Succursus nuncupatae veneratur, huic posset uniri Altare S. Mariae Pregnantium, cum suis Cappellanis,

19 Maggio 1624

[f. 52v] Die Dominico 19 [Maij 1624] Domini Visitatores ad eamdem Basilicam redierunt [...]

[f. 53] Altare Beatae Mariae Virginis in Sacello Gregoriano ad eodem [f. 53v] Summo Pontifice Gregorio XIII insigniter constructum, consecratum, ac a beo intra marmoream capsam ex lapide Africano reconditum Corpus Sancti Gregorij Nazianzeni, habet ligneum tabernaculum dearatum, in quo servatur Sanctissimum Sacramentum pro loci oppurtinitate esperimenti gratia accomodatum, cui in superiori parte parietis ipsius altaris supereminet devota Imago Beatae Virginis de Succursu, ut vulgo dicitur, quae olim veteri in Ecclesia, atque in navi, quae dicebatur Ungarorum in Oratorio Sancti Leonis prope altare Maius erat collocata. Adest inibi Societas Sanctissimi Sacramenti, quae oratorium habet in Ecclesia Sanctae Catharinae iuxta plateam Sancti Petri proprios redditus habens cum oneribus, de quibus suo loco in eius oratorij Visitatione dicitur.

Adsunt in eo altari quattuor Capellani, quos idem Pontifex Gregorius XIII erexit, dotavit unicuique eorum scuta 75 annuatim in tot locis montium attribuit addito onere celebrandi ab unoquoque eorum octo missas singulis mensibus, quos Cappellanos ad liberam collocationem sedis Apostolicae instituit.



sub hoc Altare collocatum est Corpus Gregorij Nazianzeni, episcopi & Ecclesiae Doctoris.

[...]

Beatissime Pater

In antiqua hac iam demolita Basilica inter coetera, duo Altaria erecta conspiciantur, alterum in honorem Beatae Mariae Praegnantium, et aliud presentationis eiusdem Sanctissimae Virginis, in quibus Cappellani ad eosdem titulos ordinati statutis diebus sacrum peragebant, et quia locus non patitur, ut plura nunc Altaria, quam supradicta aedificentur, ne haec pia memoria temporis lapsu negligetur, et dicti cappellani eorum muneri certis in Altaribus satisfacerent, si Vestrae Sanctitati placeret, posset titulus S. Mariae Praegnantium uniri Sanctae Mariae Succursus nuncupatur in Cappella Gregoriana collocata supra literam "R", et alter Presentationis Cappellae S. Virginis in Columna sub literam "H", quibus in locis utraque eiusdem beatissimae Virginis memoria decenter retineri, et venerari posset.

[...]

Haec pauca notavi circa statum et venerationem supradictorum Altarium, ut preceptis S. V. obtemperarem, illa semper, ut teneor subjiciens nuntibus S.V., cuius sanctissimos pedes humillime deosculor.

Humilissimus Servus et Orator,
Carolus de Ghetis Oeconomus

(BAV, ACSP, H55)

1628, 1630

"Gennaro 1628

Lavori di legnami fatti per servitio della Rev.da Fabbrica di S. Pietro da me Gio Batta Soria falegname

[...]

Per haver fatto una cassa di legname d'antano long. Palmi 5 ½ largo palmi 4 ½ fond. Palmi 1 fatta di tavole grosse ¼ servi per levare la Madonna della Gregoriana con tre pezzi di filagnie inchiodate atraverso per tenerla insieme con la Madonna dentro _____ scudi 3"

"A dì 28 maggio 1630

Per haver fatto il tabernacolo sopra l'altare della Madonna nella Cappella Gregoriana fatto n. 5 pezzi che vanno uno sopra l'altro con colonne con suoi capitelli risaltati con fregi, architrave, e cornici tutti risaltati fatti grossezza di tavolone, e cavatoci dentro detti resalti con basamenti attorno e fondi tutti di tavoloni fatti tutti a mano, e cartelloni intagliati sotto che reggono detto Ciborio alto tutto

palmi 20 ½ largo di diametro palmi 8 insieme montano _____ scudi 300

Gio Lorenzo Berninij Architetto
Francesco Giordano Soprastante
Bartolomeo Braccioli"

(AFSP, Arm. 1, B, 19, n. 5, cc. 20v-21r)

1638 -1639

Viene probabilmente smontato il tabernacolo ligneo e si restaura uno dei cherubini in bronzo dorato. Verosimilmente anche il dipinto della Madonna "del Soccorso" subì un qualche intervento di reintegrazione pittorica.

1643

"Pesa la corona d'oro scudi settantanove e grani sei d'oro in oro, che di moneta sono scudi cento diedotto e b(aiocchi) 60 _____ scudi 118.60
Fattura della detta corona scudi diedotto _____ scudi 18

Scudi 136.60

Io santi Loti ho ricuto scuti ottanta a bon conto della sopra detta corona. Et in fede etc. queto dì 21 settembre 1643 _____ scudi 80

Santi Loto mano propria

E più adì 31 marzo ricuto scudi cinquanta tre e b(aiocchi) 60. Sono per resto et integro pagamento della sudetta corona d'oro. Et in fede questo dì sudetto _____ scudi 53.60
Santi Loto argentiero mano propria"

add.: "Questo conto appartiene all'immagine di Madonna Santissima che si venera in S. Pietro in Vaticano nella Cappella Gregoriana, come risulta dalla prima tabella delle spese fatte per le corone d'oro, la quale si conserva nell'archivio del reverendissimo Capitolo.

Decretata il 31 agosto 1643".

(ACSP/I, *Madonne Coronate*, 1, cc. 216r e 229)

"1643 17 Novembris Imagini B.M. Virginis Gregoriana Romae in nostra Sacrosancta Basilica Vaticana sedente supradetto Pontifice anno ejus XXI

1643 B.M.V. Gregoriana nuncup. In N.ra Basilica"

(AFSP, Arm. 12, F, 11, cc. 491-602)

1647

"A dì 29 luglio per tutto li 24 agosto 1647

Per haver dato d'ordine del Sig.r cavalier Bernino due piastre di mancia al Sig.r D. Domenico per





haver rinettato l'otto cherubini di metallo alla Gregoriana _____ scudi 2.10

A. Ghetti Economo e Gio. Lorenzo Bernini”

“In lista li 27 agosto 1647

Misura e stima dell'adornamento di commessi di varie sorti nel fondo del telaro di Amatista attorno alla Beatissima Vergine detta “del Soccorso” nella Gregoriana in San Pietro, e dentro detto telaro il tutto fatto a manifattura di mastro Balsimello Balsimelli, e Gio. Maria Fracchi scalpellini composti, misurati e stimati dal sottoscritto

Per il fondo di campo grande, cioè dell'alabastro orientale antico con suo listello rosso, e fregio verde, e listelli di bianco attorno ben commesso, e lustrato, con mistura a fuoco del muro alto nel mas. Palmi 13 largo palmi 9 5/12 – fa palmi 122 1/3 defalco del telaro con suo fondo di mezzo palmi 52, che resta in tutto palmi 70 1/3 a giuli cinque il palmo _____ scudi 35.16

Per il commesso delli 4 fiori nelle cantonate principali di giallo tutti profilati con suoi, e scuri fatti con diligentia alto l'uno palmi 1 2/3 largo palmi 1 5/6 stimati insieme _____ scudi 20

Per il commesso del campo di mezzo dov'è la Beatissima Vergine, cioè commesso nel marmo bianco con listelli di detto e dentro di rosso, et il fondo di giallo dorato dov'è commesso un vaso di alabastro antico orientale, di dove escono rami con rose, e gigli bianchi, immitato con pietre mischie il colorato fatto con gran diligenza e sopra con undici stelle commesse in marmo con giallo dorato alt. In tutto nel mas. Palmi 6 2/3 larg. Palmi 4 2/3 stimato in tutto _____ scudi 50

In tutto importano scudi 105 e baiocchi 16
dicho _____ scudi 105.16
scudi già dati 80

_____ scudi 25.16

A. Ghetti Economo, Gio. Lorenzo Bernini Architetto e Pietro Paolo Drei Soprastante”

“A di 15 aprile per tutto li 25 maggio 1647

Conto della spesa minuta fatta da me Giuseppe Drei fattore della Rev.da Fabrica di S. Pietro per servizio di detta Fabrica

Per un pezzo di mischio incarnato e marmo chiaro e scuro per l'ornamento della Gregoriana pagati al montonese _____ scudi 4.50”

“Aprile 1647

A Balsimello e Spagnio a conto dell'hornamento di ammezzo che detti fanno per l'altare della Madonna”.

(AFSP, Arm. 17, E, 23, cc. 491, 493, 557 e 584)



1647

Bambino Gesù viene incoronato dal Capitolo Vaticano

1717, 15 dicembre

Li 15 dicembre 1717

Rodolfo Pamfilij Ottonaro, che ha scomposti, e rimessi assieme e puliti tutti li cornucopij con sue lampade d'argento sopra, che sono attorno la Confessione de Santi Apostolij in San Pietro, e fatto di metallo indorato la cornice che orna l'immagine della Madonna Santissima detta della Gregoriana, e fatti altri lavori, che assieme importano, come per conto tarato scudi 179.75; a conto de quali ha havuti scudi 70; resta havere scudi 109.75; fa istanza per il saldo _____ saldato

70 +

80

_____ scudi 150”

(AFSP, Arm. 27, C, 396, c. 148 e segg.)

“Li 15 dicembre 1717

Rodolfo Pamfilij Ottonaro, che ha scomposti e puliti dal verde rame, e poi rimessi assieme tutti li cornucopij con sue lampade d'argento sopra rimbianchite, che sono attorno la Confessione de Santi Apostoli e fatto di metallo indorato a macinato la cornice sopra l'immagine della Madonna SS.ma della Gregoriana, e fatti altri lavori che assieme importano come per conto tarato scudi 179.75 ha conto de quali ha havuto scudi 70 resta havere scudi 109.75 fa istanza per il saldo _____ saldarlo

Per haver fatto una cornice nova di rame et indorata a macinato per la Madonna SS.ma della Gregoriana che stenne palmi 9 1/4 di contorno di faccia 11/60 d'angolo 1/12 con sue vite n. 6 saldate ad argento alla medesima cornice ovata con suo battente che va fino dentro il cristallo, e per haver fatto i modelli novi per la medesima e per essere andato più volte a misurare in tutto scudi _____ 40”

(AFSP, Arm. 43, B, 58, cc. 369v e 448)

1750 ca.

“[...] Accresce oltremodo la vaghezza di questa cappella il nobile altare, che in essa risiede tutto arricchito di alabastri, amatisti, ed altre pietre preziose secondi il disegno, che ne fece Giacomo Della Porta. Fu quivi collocata nel dì 12 febbraio 1578 l'antichissima Immagine della Beata Vergine

detta “del Soccorso” , la quale si venerava nella vecchia Basilica nell’Oratorio di S. Leone I; è la medesima munita del suo cristallo, ed adornata di cornice d’argento attorno. Si rimira al di sopra un vago baldacchino intagliato in legno, e dorato, negl’anni trascorsi ivi posto. Nell’Urna poi del medesimo Altare si venera il Corpo di S. Gregorio Nazianzeno, fattovi trasportare dal Monastero di S. Maria in Campo Marzio ai 12 di Giugno dell’anno 1580, e ivi riporre per ordine del medesimo Pontefice”.

(Chattard, tomo I, 1762, pp. 62-63).

1798, 2 giugno

Requisizione delle Corone della Madonna del “Soccorso”

“l’ordine fu eseguito con tanta precisione che non furono neppure (*sic*) risparmiate le corone dell’Immagini (*sic*) della Beatissima Vergine, ed i reliquiarii”

(De Waal 1894, pp. 150-151, nota 1)

“[...] sette corone, che stavano sulla testa di diverse immagini”

(BAV, ACSP, Caps. 39, fasc. 329, s.n.)



Dedica sopra l’altare della Cappella Gregoriana alla “Vergine Maria Madre di Dio e a San Gregorio Nazianzeno”.

Dedication above the altar of the Gregorian Chapel to the “Virgin Mary Mother of God and St. Gregory the Nazianzen”.





La Madonna "del Soccorso" prima e dopo il restauro.

Our Lady of Help *before and after restoration.*

UN PROPOSTA CONCLUSIVA

In questo libro si è voluta raccontare la straordinaria esperienza di studio e di restauro, che ha portato alla “scoperta” della Madonna “del Soccorso” sotto la magnifica cupola della Cappella Gregoriana in San Pietro.

La parola “scoperta” non è casuale, perché bene esprime il buon esito di un lungo e articolato lavoro, che ha condotto al mirabile recupero di una veneratissima immagine nel suo inatteso aspetto originario, che prima del restauro appariva compromesso e trasformato da alterazioni e ritocchi pittorici di epoche diverse. Un lavoro accompagnato da attente ricerche che hanno portato al rinvenimento di dimenticate fonti letterarie e al ritrovamento d’inedite carte rimaste per secoli sepolte negli scaffali di diversi archivi vaticani e romani: documenti e testi che hanno consentito di ricostruire la storia di questa venerata immagine per un arco di tempo di oltre tredici secoli.

Una storia affascinante che è possibile ripercorrere nei primi due capitoli del volume e, in maniera più agevole e sintetica, nelle successive pagine del “rie-

A CONCLUSIVE PROPOSITION

This book has sought to tell the story of an extraordinary experience in study and conservation that led to the discovery – so to speak – of *Our Lady of Help* under the magnificent dome of the Gregorian Chapel in Saint Peter’s. “Discovery” is not used randomly here, as it is the right way to describe the outcome of a long, structured process that led to the amazing recovery of a much-revered image in its unexpected original form. Before conservation its appearance was compromised and transformed, having been altered and repainted in various eras. This intervention was accompanied by careful research that led to the rediscovery of forgotten literature sources, and the discovery of unpublished records that had remained for centuries buried among the shelves of various Vatican and Roman archives; these are documents and texts that have enabled our reconstruction of the history of this revered image over a period stretching across more than thirteen centuries. This is a fascinating story, covered in the first two chapters of this

pilogo cronologico” con riferimento alle fonti epigrafiche, archivistiche e letterarie, opportunamente trascritte in questa pubblicazione.

Ma non si è trattato di una “scoperta” improvvisa, come il clamoroso ritrovamento di un tesoro nascosto, ma di un silenzioso e graduale “disvelamento” di un tesoro d’arte e fede della Basilica.

L’antica e venerata immagine della Madonna col Bambino Gesù si è infatti rivelata agli occhi dei restauratori come una prodigiosa apparizione, rimuovendo - giorno dopo giorno e millimetro per millimetro - lo sporco e le ridipinture sovrapposte all’opera originaria che nel tempo l’avevano a tal punto alterata, nei suoi lineamenti e nei suoi valori cromatici, da rendere vano ogni tentativo di lettura critica.

Con il procedere del lavoro si è diradata pure quella nebbia di mistero che per secoli aveva avvolto il dipinto, sul quale, prima del recente restauro, esistevano solo poche e confuse notizie. Generalmente, infatti, sulla base di un’incompleta conoscenza delle fonti archivistiche e letterarie, si riteneva un’opera medievale del XII secolo (*Cfr. ancora recentemente* Ostrow 2000b, p. 667; Spagnolo 2000, p. 672). Si pensava – pur senza il conforto di specifiche testimonianze scritte - che l’immagine celata sotto lo sporco e i rifacimenti pittorici successivi (ora ri-

volume, and again in a more accessible way in the chronological summary that follows, with reference to archival and published epigraphy, also transcribed herein.

This was not a sudden “discovery” of the buried treasure kind, but a quiet, gradual unveiling of a treasure of art and faith, within the Basilica.

Indeed, the ancient, venerated image of the Madonna and Child revealed itself to the eyes of the conservators like a prodigious apparition, as they proceeded – day by day, millimeter after millimeter – with the removal of dirt and retouching that overlaid the original painting, which time had changed to such an extent, in its contours and colors, that any attempt at critical reading was vitiated.

As the project moved ahead, the haze of mystery dissipated – a centuries-old cloud that had hung around the painting, defined by a limited and confusing historical account. In fact, through an incomplete awareness of archives and printed sources, the work was generally imagined as medieval, dating to the twelfth century (this persisted: see Ostrow 2000b, p. 667 and Spagnolo 2000, p. 672); it was believed – without the support of specific written testimony – that the image hidden under dirt and subsequent painted reworking (now

mossi), potesse risalire all'epoca di papa Pasquale II (1099-1118), il quale collocò presso l'altare di San Leone, nel transetto meridionale dell'antica Basilica, le reliquie dei papi Leone II, III e IV.

Ma oggi sappiamo molto di più!

Ripercorriamo pertanto, tra le tante notizie narrate in questo libro, i momenti più significativi nella secolare storia di questa straordinaria immagine mariana. Conosciamo innanzitutto le sue origini più remote: era infatti già venerata in San Pietro nella seconda metà del VII secolo. Sappiamo poi che sei secoli dopo, intorno alla metà del Trecento, la Madonna "di San Leone" – come veniva in origine chiamata – venne decorata con nuovi ornamenti e con la figura in preghiera di Orso dell'Anguillara, senatore di Roma che incoronò in Campidoglio Francesco Petrarca nella Pasqua del 1341. Disponiamo inoltre di documentate notizie sulle tormentate vicissitudini di questa veneratissima icona mariana tra vecchia e nuova Basilica. Sappiamo infine, grazie al paziente restauro che qui si presenta, che il dipinto murale della Madonna "del Soccorso" nella sua ritrovata integrità non può essere riferito al XII secolo per motivi stilistici.

La restaurata immagine che oggi ammiriamo – ridotta nella sua superficie originaria e con un rifacimento secentesco (mano sinistra con globo di Gesù Bam-

removed) might date from the time of Pope Paschal II (1099-1118), who had placed the relics of Popes Leo, II, III and IV in the altar of Saint Leo, in the southern transept of the Old Basilica.

But today our knowledge has greatly expanded!

Let us then review – among the many items of history narrated herein – the most significant moments in the centuries-old history of this extraordinary Marian image. First and foremost, we know its earliest origins: it was already venerated in Saint Peter's during the second half of the seventh century. We also know that six centuries later, in the mid-1300s, the Madonna of *San Leone* (as it was originally called) was adorned with new decoration and the figure of a suppliant, Orso dell'Anguillara, the Roman senator who crowned Petrarch as poet laureate on the Capitoline Hill on Easter Sunday, 1341. Furthermore, we have documents regarding the troubled vicissitudes of this most revered Marian icon in both the Old and New Basilicas. Finally, thanks to the painstaking conservation project presented here, we know that the mural painting of *Our Lady of Help*, now returned to its intact state, cannot be a work of the twelfth century for reasons of style.

The restored image we now admire – reduced in its original surface expanse,

bino) - non è dunque quella antica, ma un affresco eseguito con grande perizia tecnica da un abilissimo artista, verosimilmente vissuto negli anni centrali del Quattrocento.

Questo accertato mutamento pone una serie di interrogativi che necessitano di una doverosa “premessa”.

Va innanzitutto chiarito che non si trattò di una “nuova” immagine mariana, ma di una “riproposizione” dell’antica icona pur nello stile aggraziato del XV secolo: uno splendido affresco esemplato sulla precedente figura per conservarne i tratti iconografici e devozionali.

Il ricordo della vetusta Madonna col Bambino, doveva necessariamente sopravvivere nella rinnovata riproduzione pittorica, affrescata nell’absidiola dietro lo stesso altare di San Leone dove era stata venerata per circa settecento anni. Si spiegano così i grandi occhi spalancati della Madre di Dio e, soprattutto, la solenne e severa postura del Bambino benedicente con il nimbo crociato, la candida tunica pieghettata e l’aureo mantello sulla spalla sinistra: particolari iconografici di sapore antico, che non trovano confronti in altre immagini del primo Rinascimento. Non era del resto inconsueto realizzare nel XV secolo repliche più o meno fedeli di celebri icone mariane. Basti pensare al riguardo

and with a reworking carried out in the 1600s (the Christ Child’s left hand and orb) – is therefore not the old one, but a fresco painted with great technical skill by a highly talented artist who appears to have flourished in the mid-fifteenth century.

This change, now verified, posits a series of questions that deserve introduction.

Above all, it should be made clear that this is not a “new” Marian image, but a kind of re-proposition in which the ancient icon is put forward anew, albeit in the graceful style of the 1400s: a splendid fresco modeled on the preceding image so as to retain its iconographic and devotional features.

The memory of the venerable Virgin and Child must evidently have survived in its pictorial renovation, frescoed in the small apse behind the altar of Saint Leo where the original had been venerated for about seven hundred years. This explains the large, wide-open eyes of the Mother of God, and above all the solemn, uncompromising posture of the blessing Child, with his cruciform halo, pure white pleated tunic and golden mantle on his left shoulder – all old-fashioned iconographic details that have no equivalent in Marian images of the Early Renaissance. Besides, in the fifteenth century it was not unusual

alle copie della *Salus Populi Romani* nella Basilica di Santa Maria Maggiore e della *Madonna di San Luca* nella chiesa di Santa Maria del Popolo, commissionate a Roma intorno al 1470 da Alessandro Sforza, signore di Pesaro, rispettivamente ad Antoniazio Romano (1430-1510) e a Melozzo da Forlì (1438-1494) (Cleri 1997; Cavallaro 2013, pp. 28-46). Ma nel nostro caso non si tratta di una copia devozionale commissionata da un privato, ma di una riproduzione (anche se non fedelissima) di una veneratissima immagine della Basilica Vaticana che doveva continuare ad essere esposta pubblicamente alla devozione dei fedeli al posto di quella più antica.

Chiarita nella menzionata “premessa” la genesi del dipinto recentemente restaurato dalla Fabbrica di San Pietro, le seguenti domande si impongono alla considerazione degli studiosi e dei lettori di questo libro:

Chi commissionò la sostituzione dell’antica e venerata Madonna di San Leone? E perché si decise di sostituirla?

Quando si sostituì con un nuovo e mirabile affresco la precedente icona mariana?

Chi realizzò il rinnovato dipinto?

Le ricerche d’archivio, pur avendo fornito diversi e importanti risultati, non

to create more or less faithful replicas of celebrated Marian icons; suffice it to think of the copies of the *Salus Populi Romani* in the Basilica of Santa Maria Maggiore and of the *Madonna of Saint Luke* in the church of Santa Maria del Popolo, commissioned in Rome in about 1470 by Alessandro Sforza, Lord of Pesaro, respectively from Antoniazio Romano (1430-1510) and Melozzo da Forlì (1438-1494) (Cleri 1997; Cavallaro 2013, pp. 28-46). Yet in our case this is not a devotional copy commissioned by a private patron, but a reproduction (even though not entirely faithful) of an extremely revered image in the Vatican Basilica, which must have continued to be exposed to the public devotion of the faithful, in place of the older one.

Having offered the introduction we promised above, regarding the genesis of the painting recently restored by the *Fabbrica di San Pietro*, we are now faced, as scholars or readers of this volume, by the following questions:

Who commissioned the substitution of the ancient, venerated Madonna of Saint Leo? And why was such a decision made?

When was the preceding Marian icon substituted with a new and wonderful fresco?

Who executed the new painting?

hanno al momento offerto tutte le risposte, ma ciò nonostante è lecito formulare alcune riflessioni meritevoli di attenzione.

1. Considerata l'importanza devozionale di tale immagine e tenuto conto che l'altare di San Leone era di pertinenza pontificia, è verosimile pensare che solo un papa poteva assumere la decisione di rinnovare - sostituendola - la veneratissima Madonna dell'oratorio di San Leone. Una decisione evidentemente inderogabile a causa dell'indecoroso e fatiscente stato di conservazione dell'opera. Un significativo indizio che l'antica icona si fosse fortemente degradata e alterata a causa dell'inesorabile trascorrere del tempo e della secolare e ininterrotta devozione dei fedeli, potrebbe essere colto in un inedito documento del Capitolo Vaticano, che riferisce per l'anno 1466 la realizzazione di una grande grata di protezione "davanti alla Vergine Maria presso l'altare di San Leone". Tale notizia, tuttavia, potrebbe anche riferirsi all'affresco di recente fattura per meglio salvaguardarlo. Ci troveremmo comunque di fronte ad un importante riferimento cronologico.

2. La tecnica d'esecuzione e lo stile dell'affresco sembrano confermare una datazione alla seconda metà del Quattrocento. In base alle vicende storico-artistiche dell'antica Basilica non è improbabile circoscrivere il periodo

Although the outcome of archival research has been wide-ranging and important, we do not have all the answers, for the time being, but we may nonetheless formulate reflections that remain worthy of attention.

1. Bearing in mind the devotional significance of the image, and the fact that the altar of Saint Leo was under Pontifical jurisdiction, it is plausible to imagine that only a Pope could have taken the decision to renew – and substitute – the much-venerated Madonna in the oratory of Saint Leo. This must have been a mandatory decision based on the unseemly and decrepit condition of the work. Significant evidence that the ancient icon must indeed have deteriorated and suffered damage because of the inexorable passage of time, and the centuries-old, uninterrupted devotion of the faithful, may be inferred from an unpublished document from the Chapter of Saint Peter's, referring to the creation in 1466 of a large protective grating "before the Virgin Mary at the altar of Saint Leo". However, this record could also refer to the recently-painted fresco, as a safety measure. In any event, we have gained an important chronological marker.

2. The technique of execution of the fresco, and its style, would confirm a dating to the second half of the 1400s. Considering the art-historical events

d'esecuzione dell'opera pittorica a noi pervenuta, tra i pontificati di Paolo II (Barbo, 1464-1471), Sisto IV (Della Rovere, 1471-1484) e Innocenzo VIII (Cibo, 1484-1492). Tra questi papi Sisto IV, dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, si segnala per la sua ardente devozione alla Madre di Dio, di fronte alla quale era solito pregare in profondo raccoglimento per ore (Pastor II, p. 584). Fu lui a costruire e a dedicare alla Immacolata Concezione la Cappella del Coro sul fianco meridionale dell'antico San Pietro e fu sempre Sisto IV a dedicare a Santa Maria Assunta la rinnovata "Cappella Magna" che da lui prese il nome di "Cappella Sistina". È inoltre noto che il papa ligure si adoperò con zelo a favore dei santuari mariani in Italia, costruendo con fervore nuove chiese in Roma intitolate a Maria (come ad esempio Santa Maria del Popolo), promuovendo la recita del Rosario e facendo realizzare numerosi dipinti della Beata Vergine con il Bambino Gesù. Infine Sisto IV fu anche il papa che celebrò il grande Giubileo del 1475, compiendo nella Basilica Vaticana grandi e importanti lavori, come il completamento del magnifico ciborio marmoreo sull'altare maggiore degli Apostoli Pietro e Paolo, opera di Paolo Romano e bottega (1467-1470), che distava solo pochi metri dall'altare di San Leone. Considerata la profonda e documentata dedizione di Sisto IV alla Beata Vergine Maria, la sua intraprendenza

of the Old Basilica, it is not improbable that the painting that has come down to us can be dated to a point within the pontificates of Paul II (Barbo, 1464-1471), Sixtus IV (Della Rovere, 1471-1484) and Innocent VIII (Cibo, 1484-1492). Among these Popes, Sixtus IV, of the Order of Conventual Friars Minor, stands out for his ardent devotion to the Mother of God, before whom he was wont to pray for hours, in profound meditation (Pastor II, p. 584). It was Sixtus who built and dedicated to the Immaculate Conception the Choir Chapel on the south flank of the Old Saint Peter's, and he was the one who dedicated to Saint Mary of the Assumption the renovated "Cappella Magna" (Great Chapel), which took its present name, the Sistine Chapel, from him. We also know that this Ligurian Pope was zealous in fostering the erection of Marian shrines throughout Italy, eagerly building new churches in Rome with Marian titles (for example, Santa Maria del Popolo), promoting the reciting of the Rosary and having numerous images of the Blessed Virgin with the Christ Child painted. Finally, Sixtus IV was also the Pope who celebrated the great Jubilee of 1475, carrying out grand and important works in the Vatican Basilica, such as the completion of the magnificent marble ciborium of the high altar of the Apostles Peter and Paul, a work by Paolo

nel rinnovare edifici di culto e monumenti e nel vivificare la devozione mariana, non è da escludere che ulteriori lavori abbiano interessato proprio la consunta immagine della Madonna di San Leone, ambita meta di numerosi fedeli e pellegrini che si dirigevano alla tomba di Pietro.

3. L'ultimo quesito è certamente il più importante, ma anche il più problematico, e riguarda l'autore del restaurato affresco della Madonna "di San Leone" detta in seguito "del Soccorso". Va subito detto che, in mancanza di dati certi, non è facile individuare la personalità artistica che, con somma maestria, realizzò l'affresco.

Giorgio Vasari, che vide il dipinto e che avrebbe potuto rispondere a questa domanda, non c'è purtroppo di aiuto. Egli infatti riferendosi alla nostra Madonna nelle vite di Giotto e di Perin del Vaga (Vasari ed. Milanese 1906, I, p. 386; V, p. 625), la definisce "di Giotto". Un'attribuzione evidentemente motivata dalla consapevolezza di trovarsi di fronte alla copia di un'immagine più antica, circondata da ornamenti e dipinti giotteschi con la figura orante di Orso dell'Anguillara. Infatti non poteva certo sfuggire all'esperto biografo aretino che l'affresco centrale - ai suoi tempi sicuramente più integro e meno alterato - fosse un'opera del pieno Quattrocento. Evidentemente trattandosi di una "ri-

Romano and his workshop (1467-1470), only a few meters away from the altar of Saint Leo. Considering the deep and documented dedication of Pope Sixtus to the Blessed Virgin Mary, his initiative in renewing religious buildings and monuments, and his devotion to Mary, it cannot be ruled out that his projects included work on the worn image of the *Madonna of Saint Leo*, the coveted destination of so many faithful and pilgrims on their way to the tomb of Peter.

3. The last question is certainly the most important, but also the most problematic, and concerns the author of the restored fresco of the Madonna of Saint Leo, later called "del Soccorso" – *Our Lady of Help*. It should be stated right away that given the absence of secure data, identifying the masterful author of the fresco is no easy task.

Giorgio Vasari, who saw the painting, and who could have answered this question, is unfortunately not helpful. His reference to our Madonna in the biographies of Giotto and Perino del Vaga (Vasari, ed. Milanese 1906, I, p. 386 and V, p. 625; *transl.* De Vere 1996, I, p. 104 and II, p. 181) defines it as "by Giotto" – an attribution evidently motivated by the fact that what he saw was a copy of an older image surrounded by decoration and Giottesque

produzione”, Vasari non ritenne necessario menzionare l’autore. Era invece importante evidenziare l’antichità dell’opera originale, facendo prevalere l’aspetto storico e devozionale sul nome di colui che eseguì la copia. Ed è forse proprio questo il motivo per cui tale nome non è ancora apparso in altri testi e documenti del XV e del XVI secolo. Doveva comunque trattarsi di un grande maestro, dotato di un raffinato talento artistico e di un’alta perizia tecnica: un personaggio noto, che doveva godere della fiducia del papa per ricevere un incarico tanto importante e delicato. Si trattava infatti di riproporre in affresco una delle immagini più venerate della Basilica Vaticana, un’immagine destinata a restare esposta alla devozione dei fedeli per i secoli futuri.

Il committente dell’opera fu – come tutto lascerebbe pensare - il francescano Sisto IV della Rovere, e pertanto l’artista andrà verosimilmente individuato tra coloro che erano presenti a San Pietro al servizio del papa e che lavorarono alla Cappella Sistina tra il 1481 e il 1482. Le opere di questi celebri artisti sembrano condividere con il nostro dipinto un medesimo linguaggio di stile e di tecnica, un linguaggio dai tratti umbro-toscani che rimanda direttamente alla lezione fiorentina della bottega del Verrocchio, su cui si innestano accenti più romani riferibili ad Antoniazio.

painting, with the praying figure of Orso dell’Anguillara. It could not have escaped the expert Aretine biographer that the central fresco – certainly more intact and less altered, in his day – was a work of the fully-evolved fifteenth century. Evidently, given that this was a reproduction of sorts, he did not deem it necessary to name the author, instead emphasizing the antiquity of the original work, and giving priority to the historical and devotional aspect rather than its authorship. Indeed this may be the reason why a name has not appeared in other texts and documents of the fifteenth and sixteenth centuries. It must in any case have been that of a great master, endowed with refined talent and a high level of technical skill – a well-known name, someone who enjoyed the Pope’s trust, since he was given such an important and delicate task. This involved creating a fresco that presented anew one of the most revered images of the Vatican Basilica, an image that was destined to remain displayed to the devotion of the faithful for future centuries.

The patron of this work – as everything leads us to believe – was the Franciscan Sixtus IV della Rovere, and the painter should therefore be identified among those who were present in the service of the Pope at Saint Peter’s, and who worked in the Sistine Chapel between 1481 and

Le formulazioni tecniche di base derivano dalle conoscenze delle grandi botteghe di primo Quattrocento e divengono prassi comune e condivisa presso gli artisti di seconda generazione, come ad esempio l'uso dello spolvero per la trasposizione del disegno sul muro, il cui impiego possiamo supporre anche per la Madonna "del Soccorso" non trovando in alternativa alcuna traccia di incisione sull'intonaco fresco, né diretta, né da cartone (*Materiali e tecniche 2010*).

Tra i nomi più noti che eseguirono opere confrontabili con il nostro dipinto, ricordiamo: 1. Antoniazio Romano (1435/'40-1508); 2. Pintoricchio (1452-1513); 3. Sandro Botticelli (1445-1510); 4. Pietro Perugino (1448-1523). Il primo dipinse numerose Madonne e collaborò con il Perugino in diversi lavori in Vaticano (D'Avossa 2013, pp. 176-184). Il secondo, anch'esso stretto collaboratore del Perugino, dipinse in San Pietro una perduta pala d'altare su tavola con la Madonna e il Bambino Gesù sotto il tabernacolo della Santa Lancia. Il terzo lavorò a Roma, ma conosciamo con sicurezza solo i suoi dipinti sistini e sappiamo che ebbe un profondo sodalizio artistico con Perugino, il quale, stando all'Anonimo Magliabechiano (Frey ed. 1892), sarebbe stato addirittura suo discepolo per qualche tempo. Il quinto lavorò certamente in San Pietro, ed è noto che nel 1479 affrescò l'abside dietro l'altare della Cappella del Coro, raf-

1482. The works painted by these famous artists appear to share with our painting the same language of style and technique, Umbrian-Tuscan in dialect and harking back directly to the Florentine workshop of Andrea del Verrocchio, with touches of more specifically Roman origin, associated with Antoniazio.

The basic technical grounding can be found in the great workshops of the early fifteenth century, which became common and shared practice in the generation that followed: for example, in the use of *spolvero* (pouncing, or transposing the design of a painting onto the wall), a method we may suppose was used for *Our Lady of Help*, since no evidence was found of any tracing on the fresh plaster, either directly or indirectly, from a cartoon (*Materiali e tecniche 2010*).

Among the best-known names responsible for works like our painting, we can mention the following: 1. Antoniazio Romano (1435/1440-1508); 2. Pintoricchio (1452-1513); 3. Sandro Botticelli (1445-1510); 4. Pietro Perugino (1448-1523). The first painted numerous Madonnas and collaborated with Perugino on various projects in the Vatican (D'Avossa 2013, pp. 176-184). The second, another close colleague of Perugino, painted an altarpiece on

figurando la Vergine Immacolata tra i Santi Francesco e Antonio da Padova. In Cappella Sistina, Perugino dipinse fra le altre sue opere, l'Assunzione in cielo di Maria, che si trovava dietro l'altare e che fu distrutta per far posto al Giudizio Universale di Michelangelo.

Per quanto concerne gli aspetti formali, allo stato attuale degli studi e in via del tutto orientativa, alcuni suggestivi confronti possono essere proposti tra il nostro dipinto e la produzione di alcuni artisti contemporanei che lavorarono in Cappella Sistina (*The Fifteenth Century Frescoes* 2003).

Una analogia di recondita matrice botticelliana può ad esempio essere ravvisata nella fluida delineazione dei volti del nostro restaurato affresco, che sembra disattendere il mandato della committenza, ovvero di riproporre fedelmente l'antica immagine mariana verosimilmente concepita con una rigida impostazione frontale. Guardando attentamente l'affresco della Madonna "del Soccorso", si noterà invece che il pittore, pur ispirandosi all'impostazione di una arcaizzante centralità, fa girare lievemente il volto del Bambino, offrendo il lato all'esposizione della luce da destra. Con questa sapiente e misurata rotazione si conferisce al volto un carattere e una incisività espressiva di straordinaria e moderna efficacia.

wood panel with the *Virgin and Child*, now lost, placed near the tabernacle of the Holy Lance in Saint Peter's. As regards the Roman activity of the third, our only secure knowledge is of his work in the Sistine Chapel, but he had a close artistic partnership with Perugino, and is stated by the Anonimo Magliabechiano (Frey ed. 1892) to have even been his pupil for a certain time. The fourth certainly worked in Saint Peter's, and we know that in 1479 he frescoed the apse behind the Choir Chapel, depicting the Immaculate Virgin between Saints Francis and Anthony of Padua. In the Sistine Chapel, among other things, Perugino painted the *Assumption of the Virgin into Heaven*, behind the altar, a work later destroyed in order to make way for the *Last Judgement* by Michelangelo.

As regards artistic form – given our present state of knowledge, and speaking only approximatively – some striking parallels may be perceived between our painting and those of some of the artists active in the Sistine Chapel (*The Fifteenth Century Frescoes* 2003).

Botticellian overtones can be found in the fluid delineation of the faces in our restored fresco, which looks as though it disregarded the patron's expectations, that is, to faithfully reproduce the ancient Marian image, no

Inoltre i tratti fisiognomici dei volti del nostro affresco, delimitati e rimarcati da sottili linee nere mediante pennellate rapide e corsive, rimandano ancora al lessico botticelliano, così come i grandi occhi cerulei dallo sguardo dolcemente miope e dalle palpebre pesanti e squadrate.

A complicare l'ambivalenza dei rimandi stilistici condivisi dai maestri della Cappella Sistina, se alcuni elementi ci riconducono - come abbiamo accennato - a Sandro Botticelli, altri confronti focalizzano la nostra attenzione su Pietro Vannucci detto il Perugino (1448-1523), un nome spesso taciuto da Giorgio Vasari nel descrivere opere d'arte a lui attribuite (Paolucci 2004, pp. 25-27). Assonanze stringenti e marcate con gli accenti perugineschi sono ad esempio le delicate pennellate rosacee all'interno dell'orbita oculare (cfr. probabile autoritratto del Perugino nella "Consegna delle chiavi a Pietro") (De Luca 2016, pp. 47-48), così come i sottili colpi di luce bianca che screziano la piccola sfera dell'iride. Altre similitudini si evidenziano pure tra il volto di alcuni cherubini del celebre dipinto sistino del "Battesimo di Cristo" e alcuni tratti del viso del Bambino Gesù (labbra e pieghe dell'incarnato sul mento). Inoltre è da notare il gioco delicato e trasparente del velo che si an-

doubt originally conceived with a rigidly frontal posture. Attentive observation of the fresco of *Our Lady of Help* reveals that even if he was inspired by an archaically centralized composition, the painter gave the Child's face a gentle turn, accentuating its exposure to the light source on the right. Through this skillful, measured rotation of the face, the nose is turned slightly to the left, which together with the mouth, lends the image a character and expressive incisiveness of extraordinary and modern effect. Furthermore, the facial features in our fresco, contoured and emphasized by slender black lines, applied with swift, cursive brushstrokes, once again echo Botticelli's vocabulary, as do the large, cerulean blue eyes, with their sweetly nearsighted gaze, and heavy, chiseled eyelids.

Complicating the ambivalence of stylistic commonality with the masters of the Sistine Chapel, we must note that while some elements lead us - as we have mentioned - toward Sandro Botticelli, other comparisons focus our attention on Pietro Vannucci, known as Perugino (1448-1523), a name often omitted by Giorgio Vasari in the descriptions of the works attributed to him (Paolucci 2004, pp. 25-27). For instance, persuasive and marked parallels

noda sul petto della Vergine - quasi una citazione ricorrente - in Perugino. Sono tutti dettagli utili per orientare una ricerca che, ancora priva di dati archivistici probanti, deve contare sull'intuizione degli indizi stilistici e sul confronto dei dati tecnici.

Pertanto, dopo le molte ricerche intraprese, questo libro rappresenta quasi un arrivo al traguardo e nel contempo un punto di partenza per ulteriori studi, che auspichiamo possano rivelarci il nome dell'artista della quattrocentesca Madonna di "San Leone" o "del Soccorso".

Sant'Agostino ci suggerirebbe: "Noi cerchiamo nel desiderio di trovare e troviamo nel desiderio di cercare ancora" (*De Trinitate*, 9,1,1).

with Peruginesque elements appear in the delicate, rosy brushstrokes in the eye sockets (compare the likely self-portrait by Perugino in *Christ Giving the Keys to Peter*) (De Luca 2016, pp. 47-48), and in the subtle white highlights that streak the little sphere of the iris. Other similarities appear in the faces of some of the cherubs in Perugino's celebrated *Baptism of Christ* in the Sistine Chapel, and in some of the features of our Christ Child (lips, and folds of flesh on the chin). Worth noting, too, is the delicate, transparent play of the veil tied across the Virgin's breast – almost a recurrent citation, in Perugino.

These are all details that can prove useful in orienting research, which in the absence of validating archival evidence must count on an intuitive sense of style, and the collation of technical data.

After all the extensive research, this volume thus takes on a dual quality, at once almost reaching the finish line and establishing a starting point for further studies, which we sincerely hope will reveal the name of the fifteenth-century artist of the *Madonna of Saint Leo – Our Lady of Help*.

Saint Augustine would remind us: "Let us seek as if we should find, and so find as if we were about to seek" (*De Trinitate*, 9,1,1).



Basilica Vaticana, cupola della Cappella Gregoriana.

Vatican Basilica, cupola of the Gregorian Chapel.

ALFARANO ed. 1917

T. ALFARANO, *De Basilicae Vaticanae Antiquissima et nova structura*, a cura di M. Cerrati, Roma 1917 [rist. anastatica 1981 (Studi e testi, 26. Documenti e ricerche per la storia dell'antica Basilica Vaticana, 1)].

ANTINORI 1997

A. ANTINORI, *La cantoria con organo di Alessandro VI e la "Cappella del S. Pietro di bronzo"*, in "L'Architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione" (Atti del Convegno Internazionale di Studi. Roma Castel Sant'Angelo, 7-10 novembre 1995), pp. 129-136.

BELLANCA 2012

C. BELLANCA, *San Gregorio Nazianzeno, un palinsesto architettonico tra fede, storia e arte*, Roma 2012, pp. 69-70.

BELLINI 2011

F. BELLINI, *La Basilica di San Pietro da Michelangelo a Della Porta*, voll. I-II, Roma 2011

Bollettino 1973

Bollettino n. 76 del 25 marzo 1973 della Pontificia Commissione per le Comunicazioni Sociali – Sala Stampa della Santa Sede.

BOMBELLI 1793

P.L. BOMBELLI, *Raccolta delle immagini della B.ma Vergine ornate della corona d'oro dal R.mo. Capitolo di S. Pietro: con una breve ed esatta notizia di ciascuna immagine*, Roma 1793.

BONANNI 1696

F. BONANNI, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabrica indicantia, Chronologica ejusdem Fabricae narratione ac multiplici eruditione explicata*, Roma 1696 (1715²).

BONCI 2004

P. BONCI, *Madonne Coronate in Italia e nel mondo*, Fiesole 2004.

BRANDI 1973

CESARE BRANDI, *Restauro ed indagini scientifiche*, Roma 1973.

BRICCOLANI 1800

V. BRICCOLANI, *Descrizione della Sacrosanta Basilica Vaticana, delle sue Piazze, Portici, Grotte, Sacristie, parti superiori interne ed esterne e loro misure*, Roma 1800.

CAVALLARO 2013

A. CAVALLARO, *Antoniazio Romano pittore "dei*

migliori che fossero allora in Roma", in

"Antoniazio Romano 'pictor urbis'", catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 1 novembre 2013-2 marzo 2014), a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Cinisello Balsamo 2013, pp. 20-47.

CIAPPI 1586

M.A. CIAPPI, *Compendio delle heroiche et gloriose attioni et santa vita di Papa Gregorio XIII*, Roma 1696.

CLERI 1997

B. CLERI, *Dalla committenza di Alessandro Sforza, Signore di Pesaro, opere di Melozzo da Forlì e Antoniazio Romano*, in "Le due rime del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano". A cura di S. Rossi e S. Valeri, atti del convegno (Roma 21-24 febbraio 1996), Roma 1997, pp. 94-104.

D'AVOSSA 2013

C. D'AVOSSA (a cura di), *Appendice documentaria*, in "Antoniazio Romano 'pictor urbis'", catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 1 novembre 2013-2 marzo 2014), a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi. Cinisello Balsamo 2013, pp. 176-184.

DE LUCA 2016

M. DE LUCA, *Verità nascoste sui muri dei Maestri. Michelangelo, Raffaello, Perugino, Pintoricchio e gli altri in Vaticano*. Roma 2016.

DE WAAL 1894

A. DE WAAL, *Gli antichi tesori sacri della Basilica Vaticana*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», s. 2, v. 5, 1894, pp. 147-183.

DIONISI 1828

F. L. DIONISI, *Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta aereis tabulis incisa a Philippo Laurentio Dionysio, ejusdem Basilicae beneficiario, commentariis illustrata*, Romae 1773, 1828.

FICORONI 1744

F. DE' FICORONI, *Le vestigia e rarità di Roma antica*, Roma 1744.

FREY ed. 1892

C. FREY, *Il Codice Magliabechiano [post.1536 – ante 1546]*, a cura di C. Frey, Berlin 1892.

FROTHINGHAM – MÜNTZ 1883

L. FROTHINGHAM, E. MÜNTZ, *Il Tesoro della Basilica*

- di S. Pietro in Vaticano, dal XIII al XV secolo, con una scelta di inventari inediti*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", VI, 1, Roma 1883.
- GATTO 1961**
L. GATTO, *Anguillara, Orso*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", III, 1961.
- GNOLI 1971**
G. GNOLI, *Marmora Romana*, Roma 1971.
- GRIMALDI ed. 1972**
G. GRIMALDI, *Instrumenta autentica*, 1619 in R. NIGL (a cura di), *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1972.
- LANCIANI**
R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, voll. I-VI (ristampa promossa dall'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte), Roma 1696.
- LANZANI 2004**
[V. LANZANI], *Le reliquie di San Gregorio Nazianzeno*, in «La Basilica di S. Pietro» (Notiziario mensile della Fabbrica di San Pietro), 16, agosto 2004, p. 2
- LANZANI 2011**
V. LANZANI, *Lettura iconografica della Basilica di San Pietro. Il messaggio artistico e spirituale dei mosaici*, in AA.VV., *San Pietro in Vaticano. I mosaici e lo spazio sacro*, Foligno 2011, pp. 69-133 (tradotto in inglese, francese e, tedesco).
- LEVY 2000**
E. LEVY, *Gian Lorenzo Bernini, altare e tabernacolo del Santissimo Sacramento (1629-1674)*, scheda n. 1038-1055, in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano* ("Mirabilia Italiae"), Modena 2000, pp.698-700.
- LETO 1585**
P. LETO, *Pompa et apparato fatto in Roma nel giorno della traslazione del corpo di S. Gregorio Nazianzeno ...*, Venezia 1585 (BAV, *Barb. Lat.* 2003, cc. 35).
- MAGISTER 2011**
S. MAGISTER, *A Historical summary of the requirements and procedures for Crowning Marian Images*, in P. Zander (a cura di), *Full of Grace. Crowned Madonnas from the Vatican Basilica*, catalogo della mostra (New Haven), Roma 2011 (tradotto anche in italiano).
- Materiali e tecniche 2010*
AA.VV., *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento*, a cura di B.Fabjan, M.Cardinali, M.B. de Ruggeri, "Atti del Convegno Internazionale, Sapienza Università di Roma, 20-22 febbraio 2002", ENEA 2010.
- MONCIATTI 2000**
A. MONCIATTI, *San Pietro, San Paolo (1277-1280.), schede 1820-1821*, in "La Basilica di San Pietro in Vaticano", collana "Mirabilia Italiae", Modena 2000, pp. 918-919.
- MONTAGU 1971**
J. MONTAGU, *Un dono del Cardinale Francesco Barberini al Re di Spagna*, in *Arte illustrata*, IV, 1971, pp. 43-53.
- NOÈ 1994**
V. NOÈ, *La Madonna nella Basilica Vaticana*, Roma 1994.
- OSTROW 2000a**
S.F. OSTROW, *I pilastri della navata centrale e la loro decorazione*, scheda n. 1385-1453, in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano* ("Mirabilia Italiae"), Modena 2000, pp.801-805.
- OSTROW 2000b**
S.F. OSTROW, *La Cappella Gregoriana e le adiacenze*, scheda n. 938-979, in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano* ("Mirabilia Italiae"), Modena 2000, pp.666-667.
- PAOLUCCI 2004**
A. PAOLUCCI, *Perugino visto da Giorgio Vasari*, in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio-18 luglio 2004), a cura di V.Garibaldi, F.F. Mancini, Silvana Editoriale 2004, pp.25-27.
- PASTOR II**
L. PASTOR, *Storia dei Papi*, vol. II (ristampa 1911), pp. 584-585.
- PASTOR IX**
L. PASTOR, *Storia dei Papi*, vol. IX (ristampa 1929), pp. 803-804, nota 1.
- PIETRANGELI 1995**
C. PIETRANGELI, *Roma 1580*, in "Scritti scelti di Carlo Pietrangeli" Roma 1995, pp. 119-122 e 505-506.
- RASTELLI 1580**
B. RASTELLI, *Descrizione della pompa et del apparato fatto in Roma per la translatione del corpo di S. Gregorio Nazianzeno dal Monastero di Santa Maria di Campo Marzo nella chiesa di S.Pietro nella cappella Gregoriana*, Perugia 1580.
- RICE 1997**
L. RICE, *The Altar and Altarpieces of New St. Peter's, Outfitting the Basilica 1621 - 1666*, Cambridge - New York 1997.
- SPAGNOLO 2000**
M. SPAGNOLO, *La Madonna del Soccorso (sec. XII)*, scheda n. 952-953, in A. Pinelli (a cura di), *La*

Basilica di San Pietro in Vaticano (“Mirabiliae Italiae”), Modena 2000, p.672.

The Century Frescoes 2003

AA.VV., *The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel*, in J.M.cardinal Mejia, A.Nesseltath, P.H. Pagliara e M.De Luca, Città del Vaticano, 2003.

TIBERIA 1974

V. TIBERIA, *Giacomo della Porta un architetto tra manierismo e barocco*, Firenze 1580.

TOMEI 1989

A. TOMEI, *Le immagini di Pietro e Paolo dal ciclo apostolico del portico vaticano*, in “Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano” (catalogo mostra Castel Sant’angelo 15 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990), Roma 1989, pp. 141-146.

TURRIZIANI 2011

S. TURRIZIANI, *Le immagini mariane nell’arte musiva della basilica*, in AA.VV., *San Pietro in Vaticano. I mosaici e lo spazio sacro*, Foligno 2011, pp. 206-234 (tradotto in inglese, francese e, tedesco).

UGONIO 1588

P. UGONIO, *Historia delle stationi di Roma*, Roma 1588.

VALENTINO 1583

A. VALENTINO, *Sacelli Gregorianii descriptio*, Firenze 1580.

VASARI ed. Milanese 1906

G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori,*

scultori ed archi tettori [...], in G. Milanese (a cura di), *Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, voll. I-IX, Firenze 1906.

ZAMPA 1997

P. ZAMPA, *Arredi architettonici rinascimentali nella basilica costantiniana: la cappella del Sacramento*, in “L’Architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione” (Atti del Convegno Internazionale di Studi. Roma Castel Sant’Angelo, 7-10 novembre 1995), pp. 167-174.

ZANDER 2007

[P. ZANDER], *Il bassorilievo della lavanda dei piedi appartenuto alla Basilica Vaticana*, in «La Basilica di S. Pietro» (Notiziario mensile della Fabbrica di San Pietro), 19, maggio 2007, p. 2.

ZANDER 2013

P. ZANDER, *Unveiling the Beauty of Our Lady of Help*, in “Columbia” (Knights of Columbus), vol. 93, December 2013, pp. 18-20.

ZANDER 2014

P. ZANDER, *La pietà di Michelangelo: nuove ricerche su una Madonna coronata in San Pietro*, in “Come un caleidoscopio. L’opera d’arte e i suoi paesaggi. Studi in onore di Maria Andaloro”, vol. II, pp. 131-143.

ZANDER 2015

[P. ZANDER], *Traslazione delle reliquie di San Gregorio Nazianzeno: 11 giugno 1580*, in “La Basilica di S. Pietro”, 27, gennaio 2015, pp. 1-2.

ABBREVIAZIONI

ACSP

Archivio Capitolo di San Pietro

AFSP

Archivio Fabbrica di San Pietro

ASRM

Archivio di Stato di Roma

ASV

Archivio Segreto Vaticano

BAV

Biblioteca Apostolica Vaticana

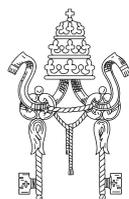
LP

Liber Pontificalis, a cura di L. DUCHESNE, Paris 1886-1892¹; 1955-1957

ABBREVIATIONS

INDICE

PREFAZIONE Angelo Card. Comastri	6
INTRODUZIONE Carl A. Anderson	8
LA MADONNA “DEL SOCCORSO”: DALL’ANTICA ALLA NUOVA BASILICA DI SAN PIETRO Vittorio Lanzani	13
LA MADONNA “DEL SOCCORSO” NELLA CAPPELLA GREGORIANA IN SAN PIETRO Pietro Zander	41
SOTTO GLI OCCHI DELLA MADONNA “DEL SOCCORSO”. LA TRASLAZIONE IN SAN PIETRO DELLE RELIQUIE DI SAN GREGORIO NAZIANZENO Pietro Zander	71
LA MADONNA “DEL SOCCORSO”: STORIA DI UN RESTAURO Lorenza D’Alessandro	83
LA PALA D’ALTARE: TARSIE MARMOREE E BRONZI DORATI. NOTE TECNICHE E DI RESTAURO Giorgio Capriotti	113
DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA E INDAGINI MULTISPETTRALI Mallio Falcioni	131
LA MADONNA “DI SAN LEONE” O “DEL SOCCORSO”: CRONOLOGIA Pietro Zander	141
LA MADONNA “DI SAN LEONE” O “DEL SOCCORSO”. FONTI EPIGRAFICHE, ARCHIVISTICHE E LETTERARIE Simona Turriziani	149
UNA PROPOSTA CONCLUSIVA	167
BIBLIOGRAFIA	181
INDICE	184



INDEX

PREFACE	
Angelo Card. Comastri	7
INTRODUCTION	
Carl A. Anderson	9
<i>OUR LADY OF HELP: FROM THE OLD TO THE NEW BASILICA OF SAINT PETER</i>	
Vittorio Lanzani	13
<i>OUR LADY OF HELP IN THE GREGORIAN CHAPEL IN SAINT PETER</i>	
Pietro Zander	41
UNDER THE GAZE OF <i>OUR LADY OF HELP.</i> THE TRANSLATION OF THE RELICS OF SAINT GREGORY NAZIANZEN TO SAINT PETER	
Pietro Zander	71
<i>OUR LADY OF HELP</i> AND ITS CONSERVATION	
Lorenza D'Alessandro	83
THE ALTAR PANEL: TECHNIQUE AND CONSERVATION OF THE MARBLE INLAYS AND GILT BRONZES	
Giorgio Capriotti	113
PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION AND MULTISPECTRAL ANALYSIS	
Mallio Falcioni	131
<i>OUR LADY OF SAINT LEO OR OUR LADY OF HELP:</i> CHRONOLOGY	
Pietro Zander	141
<i>OUR LADY OF SAINT LEO OR OUR LADY OF HELP.</i> SOURCES IN EPIGRAPHY, ARCHIVES AND LITERATURE	
Simona Turriziani	149
A CONCLUSIVE PROPOSITION	167
BIBLIOGRAPHY	181
INDEX	185



O PETRE DIXISTI





Stampato a Dicembre 2016
Printed in December 2016



FABBRICA DI S. PIETRO
IN VATICANO



KNIGHTS OF COLUMBUS