

SULLE RAFFIGURAZIONI DEL VOLTO DI CRISTO DELLA COLLEZIONE
GIUSTINIANI:
UN EPISODIO DI DEVOZIONE E RECUPERO PALEOCRISTIANO DI PRIMO
SEICENTO

La figura di collezionista e committente di Benedetto Giustiniani è stata ricostruita a partire dal 1997 da Silvia Danesi Squarzina, a cui si deve, tra l'altro, la pubblicazione dell'inventario *post mortem* della raccolta del cardinale (1621)¹. Questa, confluita poi nella collezione del fratello ed erede di Benedetto, il marchese Vincenzo Giustiniani, nota attraverso l'inventario *post mortem* del 1638 già pubblicato da Luigi Salerno nel 1960², si caratterizzava per la presenza quasi esclusiva di opere di soggetto religioso. Anche Vincenzo, in realtà, avrebbe commissionato soprattutto dipinti con storie di Cristo, spesso nella forma di vere e proprie pale d'altare³, ma la differenza con il collezionismo del fratello è comunque evidente⁴. Il cardinale aveva acquistato, prima ancora che commissionato, molte tele di carattere squisitamente devozionale: tante Madonne col Bambino, singole figure di santi, o immagini di Cristo sofferente, spesso prive di ogni sviluppo narrativo. In molti casi Benedetto evidentemente prestava maggiore attenzione al soggetto piuttosto che non al valore estetico delle opere collezionate. Egli possedeva anche alcuni frammenti musivi antichi, testimonianza di un interesse per il recupero paleocristiano che lo accomunava ad altri importanti prelati tra fine Cinque e inizio Seicento, primo fra tutti il cardinale Federico Borromeo⁵. Inseriti in un contesto di questo tipo, i dipinti della collezione di Benedetto che avevano per soggetto il Salvatore in primissimo piano, devono probabilmente essere giudicati delle vere e proprie raffigurazioni del *Volto di Cristo*, un tema certo caro al cardinale: proprio a Genova, la città di origine della sua casata,

¹ S. DANESI SQUARZINA, *The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani: part I and II*, «The Burlington Magazine» 139 (1997), 766-91 e 140 (1998), 102-18. L'inventario del 1621 è stato ripubblicato in *La collezione Giustiniani*, a cura di S. DANESI SQUARZINA, 3 vol., *Inventari*, I, Torino 2003, 75-205.

² L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani, 1, 2, 3*, «The Burlington Magazine» 102 (1960), 21-27, 93-104; 135-48; l'inventario è stato ripubblicato in *La collezione Giustiniani*, I, 253-530.

³ P. DE' SEBASTIANI (*Viaggio curioso de' Palazzi e Ville più notabili di Roma*, Roma 1683, 32) avrebbe addirittura scritto: «Tra le pittura pregiatissime vanta questa Casa di avere quaranta quadri grandi per Altari, ove sia la Vergine Santissima, ed altri Santi tutti originali di pittori primarii».

⁴ S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani: Benedetto, Vincenzo, Andrea nostri contemporanei*, in *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani), Milano 2001, 26; *La collezione Giustiniani*, I, XLVIII.

⁵ I due prelati si conoscevano bene, cf. B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento: Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996, 29; cf. anche n. 18.

nella chiesa di San Bartolomeo degli Armeni, si custodiva infatti una delle due icone che ambivano ad essere identificate con il celebre *Mandylion*, ovvero l'immagine acheropita (non dipinta da mano umana) che, proveniente dalla città armena di Edessa, era stata tralata a Costantinopoli nel 944 e dopo la IV Crociata, con ogni probabilità, era approdata in Occidente⁶. La conferma a questa ipotesi potrebbe venire dalla presenza, nella collezione del marchese Vincenzo, di un dipinto, perduto, che raffigurava proprio la leggenda della nascita del *Mandylion*, un soggetto straordinariamente raro.

I frammenti musivi a cui si è accennato, provenienti dall'antica basilica di San Pietro, allora ancora in demolizione (oggi a Mosca, Museo Puškin), erano custoditi dal cardinale Benedetto nel suo studio⁷. Accanto ad essi vi erano anche due affreschi, raffiguranti san Pietro e san Paolo, che condividevano con i mosaici la medesima provenienza da San Pietro, e che oggi si trovano presso la Reverenda Fabbrica di San Pietro⁸. Tra gli altri dipinti che nel 1621 si trovavano in quello stesso ambiente, certamente uno dei più privati dell'appartamento del palazzo Giustiniani in cui abitava il prelado, era «un quadro alto palmi due in circa con le figie di nostro Signore, con cornice negre», identificabile probabilmente con quello che nel 1638 sarebbe stato indicato come «Un quadro con la testa di Cristo resurgente dipinto in tela alto palmi 2. Largo 1. ½ in circa senza cornice di mano di Gioseppe Darpina»⁹. Il dipinto citato nell'inventario *post mortem* di Vincenzo Giustiniani è senz'altro quello oggi a Potsdam, nel Neues Palais von Sanssouci (Fig. 1), il cui riferimento diretto a Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, è stato respinto da Herwarth Röttgen, che ne ha suggerito l'attribuzione all'allievo Cesare Rossetti¹⁰. Si tratta di una replica del particolare del volto di Cristo dalla grandiosa e celebre *Resurrezione* affrescata dal Cavalier d'Arpino nel transetto di San Giovanni in Laterano in occasione dell'anno giubilare 1600, a sua volta esemplata sulla *Trasfigurazione* di Raffaello (Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana). Nel 1638, quindi, si indicava correttamente che la tela raffigurava «la testa di Cristo resurgente», e se si accogliesse l'identificazione con quella citata nell'inventario del 1621, sarebbe importante sottolineare come questo parlasse invece dell'«effigie» di Nostro Signore: per il cardinale Benedetto quello, insomma, era prima di tutto il Volto di Cristo. Allo stesso modo, sempre nello studio del cardinale, l'inventario del 1621 segnalava «un quadro piccolo con effigie di nostro Signore in tavola con cornice negre indorate», certamente il «quadro picciolo con la testa del Salvatore giovine con raggi di Splendore dipinto in tavola si crede nella Scuola del Correggio alto palmi 2. Largo palmi 2. Incirca con cornice intagliata e parte dorata» ancora in collezione nel 1638. Il dipinto, perduto, è noto comunque at-

⁶ Sulla possibile sorte del *Mandylion* dopo il 1204 cf. M. GUSCIN, *The Image of Edessa*, Leiden 2009, 185-91.

⁷ *La collezione Giustiniani*, I, 173-74, nr. 159-60; 175-76, nr. 163 e 178, nr. 175.

⁸ *Ibi*, I, 175-76, nr. 163.

⁹ Ad ostacolare l'identificazione sarebbe solo l'indicazione, nel 1638, della presenza di una cornice, che l'inventario del 1621 non cita, cf. M. COSTANTINI, scheda, in *Caravaggio e i Giustiniani*, 222, scheda B5.

¹⁰ H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconstanza della fortuna*, Roma 2002, 327.

traverso un'incisione di Thérèse-Eléonore Lingée pubblicata nel catalogo di vendita della collezione Giustiniani del 1812 (Fig. 2)¹¹.

Nell'ambiente successivo, la camera da letto del cardinale, era poi un «quadreto in tavola con la testa di nostro Signore con cornice indorate» identificabile con il «quadro con la testa del Salvatore dipinto in tavola di mano di Raffael d'Urbino alto palmi 3. di Scarza misura, e Largo palmi 2. in circa con Sua cornice dorata» citato nell'inventario del 1638¹². Anche questo dipinto, sempre disperso, è noto attraverso un'incisione del 1812 di Louise-Charlotte Soyer (Fig. 3), che mostra un'invenzione non molto diversa da quella del dipinto riferito a Correggio. In quello attribuito a Raffaello, peraltro, Cristo, con gli occhi rivolti al cielo, ha le sembianze di un uomo adulto, non di un fanciullo. Dall'incisione, comunque, non emergono chiaramente segni di sofferenza fisica, e non sembra fosse quindi troppo fedele la descrizione in versi che del dipinto ci ha lasciato il padre teatino Giovanni Michele Silos nella sua *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura* (Roma 1673):

Qui puoi vedere l'augusto capo e la fronte che gocciola sangue,
qui il volto insanguinato dell'eterno Iddio.
Lui stesso si è dipinto, Lui stesso ha rappresentato queste spogli
col suo minio: mani estranee non vi hanno concorso per nulla.
Il giovane Alessandro si rivolse ad Apelle per farsi ritrarre:
non vi era nessuno che potesse ritrarlo.
Raffaello, non vi era nessuno che potesse rendere l'aspetto
di Dio venerabile: è tua questa nobile fatica¹³.

Come è noto, il Silos utilizzò generalmente i dipinti solo come pretesto per esercizi di poesia retorica, non sempre particolarmente felici. In questo caso l'autore, con artificio barocco, affermava contemporaneamente che quel quadro era stato dipinto dal Salvatore stesso, ma anche da Raffaello. Per noi è interessante notare soprattutto come Silos mettesse implicitamente in rapporto quel dipinto con la tradizione delle immagini acheropite, sottolineando che in essa «mani estranee non vi hanno concorso per nulla» («Ipse sui pictor, minio haec velamina finxit / Ipse suo; externae nul valnere manus»). Sembrerebbe automatico ipotizzare che l'autore avesse in mente il precedente della *Veronica*, certamente la reliquia più venerata a Roma, custodita nella basilica di San Pietro e notissima a tutta la cristianità: egli infatti parlava della «fronte che gocciola sangue», poiché come è noto, secondo la leggenda, quell'immagine miracolosa si sarebbe impressa sul velo con il quale santa Veronica aveva asciugato il sangue dal volto di Cristo sulla via del Calvario¹⁴. Come già detto, però,

¹¹ La collezione Giustiniani, I, 177-78, nr. 173.

¹² *Ibi*, I, 190, nr. 97.

¹³ I. M. SILOS, *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* (1673), edizione a cura di M. BASILE BONSANTE, 2 vol., Treviso 1979, I, 93; II, 91.

¹⁴ Sulla *Veronica* cf. almeno G. WOLF, «Or fu sì fatta la sembianza vostra?»: sguardi alla «vera icona» e alle sue copie artistiche, in *Il Volto di Cristo*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni) a cura di G. MORELLO - G. WOLF, Milano 2000, 103-14 e I. LAVIN, *Il Volto Santo di Claude Mellan: ostendatque etiam quae occultet*, in *L'immagine di Cristo dall'Acheropita alla*

il dipinto attribuito a Raffaello non mostrava il Salvatore stravolto dalla sofferenza e dalle percosse. Nella collezione del cardinale Benedetto non erano infrequenti immagini simili: l'inventario del 1621 citava nella galleria «un quadro dell'ecce homo con la corona di spini in tavola» identificabile con il dipinto che nel 1638 sarebbe stato riferito a Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, opera perduta e nota attraverso un'incisione della Lingée¹⁵; e nella camera da letto del cardinale un «ecce homo in tela con canna in mano senza cornice» che l'inventario del 1638 avrebbe riferito ad Annibale Carracci (già a Potsdam, Neues Palais von Sanssouci) e un «quadrecto in tavola di nostro Signore con la corona di spine» che nel 1638 sarebbe stato assegnato al «tempo di Pordenone» (perduto, noto attraverso un'incisione della Lingée)¹⁶. In questi dipinti, di carattere devozionale (non si tratta di vere e proprie raffigurazioni dell'*Ecce Homo*, poiché il Signore vi compare isolato, a mezzo busto), Cristo aveva sempre la corona di spine, così come l'aveva nell'immagine della *Veronica*. Il quadro attribuito a Raffaello e descritto dal Silos (al pari di quelli del Cavalier d'Arpino e di Correggio), invece, poteva semmai essere più vicino a un'altra celebre immagine acheropita, il *Mandylion*, o immagine Edessena, nota in Occidente prima di tutto attraverso due icone che si contendevano il primato, una conservata a Genova, in San Bartolomeo degli Armeni (Fig. 4), l'altra a Roma, in San Silvestro in Capite (ma trasferita, dal 1870, in Vaticano). Nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621 circa) Giulio Mancini avrebbe raccontato la storia di quell'immagine sacra, citando l'icona romana e, al posto di quella genovese, una che si sarebbe conservata a Milano (si trattava con ogni probabilità di un semplice errore dell'autore)¹⁷. Della venerata immagine avrebbe parlato anche Federico Borromeo, che conosceva personalmente Benedetto Giustiniani, nel suo *De pictura sacra* del 1624; il cardinale conservava anche una copia di quell'icona nel suo Museo¹⁸. Il *Mandylion* non mostrava Cristo con la corona di spine, né con le piaghe della passione, poiché la sua origine, secondo la versione più nota della leggenda, era completamente diversa da quella della *Veronica*: il momento più noto di questa leggenda era raffigurato in un dipinto, perduto, commissionato da Vincenzo Giustiniani.

Nell'inventario *post mortem* della collezione del marchese del 1638, in una stanza dell'appartamento che aveva abitato Giuseppe, padre di Vincenzo e Benedetto, era un «quadro grande in forma di sopraporto con l'istoria del Pittore mandato dal Rè Agabero per far il ritratto di Christo Nostro Signore figure intiere dipinto in tela alta palmi 9. larga 13. incirca di mano di Bartolomeo Menducci senza cornice.» In un inventario del 1793 la stessa tela sarebbe stata così descritta: «Altro di palmi 8.12. per

mano d'artista: dal tardo Medioevo all'età barocca. Atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana e Palazzo delle Esposizioni) a cura di C. L. FROMMEL - G. WOLF, Città del Vaticano 2006, 449-91.

¹⁵ *La collezione Giustiniani*, I, 118, nr. 49.

¹⁶ *Ibi*, I, 183-85, nr. 192 e 196.

¹⁷ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, edizione a cura di L. SALERNO - A. MARUCCHI, 2 vol., Roma 1956-1957, I, 44.

¹⁸ F. BORROMEO, *Della pittura sacra libri due*, a cura di B. AGOSTI, Pisa 1994, 42; P. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana: art patronage and reform in seventeenth-century Milan*, Cambridge 1993, 120, 139 e 314, n. 174. Cf. anche n. 5.

traverso rappresentante Gesù Cristo cogli Apostoli col Panno del Volto Santo nelle mani, spedito al Re Abagaro, di Caracci, con Cornice come sopra»¹⁹. La perduta tela di Menducci, un pittore su cui non abbiamo praticamente nessuna notizia, sebbene egli eseguisse diversi quadri commissionati dal marchese Vincenzo, doveva quindi raffigurare *Cristo consegna il panno del Volto Sacro ad Anania*, lo stesso soggetto della pala d'altare che Giovanni Battista Paggi aveva eseguito nel 1595 per l'altare maggiore della chiesa genovese di San Bartolomeo degli Armeni (Fig. 5), dove si custodiva appunto il *Mandylion*²⁰. Secondo la leggenda, che presentava peraltro diverse varianti, il re Abgar, malato di lebbra, aveva inviato un pittore in Palestina affinché questi eseguisse un ritratto di Cristo, la cui fama di guaritore aveva raggiunto la sua città, Edessa, nel nord della Mesopotamia. Poiché Anania non riusciva a realizzare il dipinto, Cristo si bagnò il volto e poi se lo strofinò su un panno, sul quale si imprime miracolosamente la sua immagine. Questo, portato ad Edessa, guarì il re malato, e divenne un'icona celeberrima. Le fonti, in realtà, attestano l'esistenza di quella reliquia solo a partire dal VI secolo, e nella prima versione della leggenda di Abgar, che si deve ad Eusebio di Cesarea (inizi del IV secolo), si parla solo di lettere scambiate tra il re e il Salvatore, ma non di un panno con l'immagine acheropita del Volto di Cristo. In ogni caso di quell'icona non si hanno più notizie certe a partire dal 1204, anno del saccheggio di Costantinopoli da parte dei Crociati: è possibile che la reliquia venisse rubata e fosse portata in Occidente, a Parigi o a Roma²¹.

Il *Mandylion* di San Bartolomeo degli Armeni era stato donato dall'imperatore Giovanni V Paleologo al doge genovese Leonardo Montaldo, che a sua volta l'aveva lasciato alla chiesa genovese nel 1384²², e doveva essere, con ogni probabilità, una copia antica, realizzata a Costantinopoli, dall'originale perduto; quello di San Silvestro in Capite, a sua volta, derivava da quello genovese²³. L'icona romana veniva mostrata in rarissime occasioni, poiché fin dall'inizio del Cinquecento, come ci informa Mariano da Firenze, i pontefici si adoperarono affinché la sua fama non offuscasse quella della *Veronica*, il cui culto era stato incoraggiato dalla Curia a partire da Innocenzo III²⁴. Proprio all'inizio del Seicento Paolo V, e poi anche Gregorio XV, proibirono l'usanza di trarre infinite copie dalla *Veronica*: la devozione popolare aveva infatti alimentato un vero e proprio mercato, che dava lavoro ad un'intera categoria di specialisti, i cosiddetti "Pictores Veronicae"²⁵. Il *Cristo consegna il panno del Volto Sacro ad Anania* commissionato da Vincenzo Giustiniani non lascia dubbi in merito al fatto che egli, e verosimilmente anche il fratello, fossero meglio disposti

¹⁹ *La collezione Giustiniani*, I, 269, nr. 11.

²⁰ S. PARODI, *Il "Mandylion" nell'età della controriforma: Agostino Calcagnino e il ciclo pittorico di San Bartolomeo degli Armeni*, in *Mandylion: intorno al "Sacro Volto", da Bisanzio a Genova*. Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale), Milano 2004, 299-302.

²¹ La bibliografia sul *Mandylion* è vastissima; sulle fonti testuali cf. soprattutto GUSCIN, *The Image of Edessa*.

²² C. DUFOUR BOZZO, *Il "Sacro Volto" di Genova*, Roma 1974, 64.

²³ H.L. KESSLER, scheda III.1-2, in *Il Volto di Cristo*, 91-92.

²⁴ C. BERTELLI, *Storia e vicende dell'Immagine Edessena di San Silvestro in Capite a Roma*, «Paragone» 29 (1968), 9.

²⁵ G. WOLF, scheda IV.56, in *Il Volto di Cristo*, 207.

verso il culto del *Mandylion* rispetto a quello della *Veronica*²⁶. È bene sottolineare, infatti, che il soggetto di quella perduta tela, dopo una relativa fortuna in età medievale²⁷, divenne rarissimo in quella rinascimentale e barocca: oltre alla pala di Paggi già citata, si può solo ricordare un dipinto del bolognese Alessandro Tiarini oggi al Museo di Belle Arti di Omsk, in Russia, databile entro il 1630, di cui secondo Carlo Cesare Malvasia esisteva una copia a Roma: «quell'altro, ove Cristo dà il suo ritratto da portarsi al Re Abagaro; copia meravigliosa del quale possedeva in Roma il dottissimo Monsign. Ratta, ricavato dal fu Sig. Benedetto già fratello di sua Signoria Illustrissima»²⁸.

Se, secondo la versione più accreditata della leggenda di Abgar, il *Mandylion* non aveva nulla a che fare con la passione di Cristo, nella *Narratio de imagine Edessena*, opera dell'imperatore Costantino Porfirogenito, o di un suo cortigiano, si dava conto anche di una seconda possibile origine di quell'icona acheropita, secondo la quale l'immagine si sarebbe impressa su un panno che il Signore aveva usato nell'orto del Getsemani per asciugarsi dal sangue²⁹. Potrebbe trattarsi di un particolare importante, poiché nello studio del cardinale Benedetto, tra gli altri dipinti, accanto alle due 'effigi' di Cristo del Cavalier d'Arpino e di Correggio, erano ben tre quadri raffiguranti quel momento della passione del Signore. Il primo, «un quadro di nostro Signore et altri instrumenti della passione», è stato identificato con un'*Orazione nell'orto* citata nell'inventario del 1638 come opera di Annibale Carracci, mentre l'altro «quadrecto di nostro Signore nel'horto», nel 1638 era più genericamente riferito all'ambito dei Carracci: i due dipinti sono entrambi perduti e di essi non ci rimangono incisioni di traduzione³⁰. Si trattava di due tele di piccole dimensioni, molto diverse dal più ambizioso *Cristo rimprovera gli Apostoli per essersi addormentati nell'orto* di Caravaggio (già Berlino, Kaiser Friedrich Museum)³¹, che però il cardinale teneva nel medesimo ambiente, e al quale è presumibile che egli guardasse

²⁶ Va da sé che, da genovesi, i Giustiniani appoggiassero l'identificazione con l'originale edesseno dell'icona di Genova a sfavore di quella romana di San Silvestro in Capite.

²⁷ Cf. ad esempio Z. SKHIRTADZE, *Canonizing the Apocrypha: the Abgar Cycle in the Alavardi and Gelati gospels*, in *The Holy Face and the paradox of representation*. Atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana - Firenze, Villa Spelman, 1996), a cura di H. L. KESSLER - G. WOLF, Bologna 1998, 69-93; C. WALTER, *The Abgar cycle at Mateic*, in *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte: Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, hrsg. von B. BORKOPP - B. SCHELLEWALD, Amsterdam 1995, 221-31.

²⁸ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi* (Bologna 1678), edizione a cura di G. ZANOTTI, Bologna 1841, II, 141; A. PIGLER, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 vol., Budapest 1956, I, 478; V. E. MARKOVA, *Contributi al catalogo di Alessandro Tiarini*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. BÉGUIN - M. DI GIAMPAOLO, Napoli 1999, 198-99 e D. BENATI, con la collaborazione di B. GHELFI, *Alessandro Tiarini: l'opera pittorica completa e i disegni*, 2 vol., Milano 2001, II, 85-86, n. 141. Un disegno raffigurante *Anania guarisce Abgar con il Volto di Cristo*, attribuito ipoteticamente alla cerchia di Federico Zuccari, è al Louvre, cf. C. MONBEIG GOGUEL scheda III.5, in *Il Volto di Cristo*, 94-95.

²⁹ GUSCIN, *The Image of Edessa*, 25-27 e 165.

³⁰ *La collezione Giustiniani*, a cura di DANESI SQUARZINA, I, 172-73, nr. 156 e 158.

³¹ *Ibi*, I, 178-79, nr. 83.

prima di tutto non come a un capolavoro di un grande artista, ma come alla raffigurazione di un altro momento di quel preciso episodio della passione del Salvatore a lui così caro. Si trattava certamente di una delle opere più importanti commissionate dal cardinale, notevole anche per la rarità del soggetto: generalmente veniva rappresentata la preghiera vera e propria del Signore, non il momento successivo del rimprovero. La tentazione sarebbe quindi quella di leggere nella collocazione delle tele nello studio di Benedetto una scelta iconografica ben precisa: nella collezione del cardinale, infatti, non erano comprese altre raffigurazioni dell'orazione nell'orto e, alla luce della versione meno nota della leggenda di Abgar, sarebbe interessante notare come tutte e tre, compreso il capolavoro di Caravaggio, fossero nel medesimo ambiente in cui si trovavano anche due 'effigi' di Cristo. Si deve ammettere che né Jacopo da Varagine, nella sua *Legenda aurea* (1260-1298 circa), né Giovanni Giacchetti e Agostino Calcagnino, nelle loro opere dedicate ai due *Mandylion* di Roma e Genova (rispettivamente, 1628 e 1637), raccontavano quella versione³². Il cardinale, però, poteva comunque conoscerla attraverso altre fonti: la *Narratio de imagine Edessena* di Costantino Porfirogenito era il resoconto più noto e completo delle vicende del *Mandylion*, ed era stata ad esempio riportata integralmente nelle *Vite dei santi* di Lorenzo Surio³³. In ogni caso quei dipinti del Cavalier d'Arpino, del Correggio e di Raffaello agli occhi del cardinale Benedetto, e poi a quelli del marchese Vincenzo che avrebbe commissionato a Menducci la perduta tela con *Cristo che consegna il panno del Volto Sacro ad Anania*, dovevano rappresentare, con ogni probabilità, una sorta di riedizione moderna del *Mandylion* di Genova.

STEFANO PIERGUIDI
Sapienza Università di Roma

ABSTRACT

Nella collezione del cardinale Benedetto Giustiniani, nota attraverso l'inventario *post mortem* del 1621, e composta quasi unicamente da dipinti di soggetto religioso, erano diverse raffigurazioni del *Volto di Cristo*, attribuite a Raffaello, a Correggio (entrambe perdute, ma note attraverso incisioni di riproduzione ottocentesche) e al Cavalier d'Arpino (quest'ultima è oggi a Potsdam). Queste opere devono probabilmente essere giudicate come versioni moderne di una celebre icona, il *Mandylion*, che si conserva ancora oggi in San Bartolomeo degli Armeni a Genova, la città da cui provenivano i Giustiniani. Nella collezione del fratello di Benedetto, il marchese Vincenzo, si conservava infatti un dipinto, perduto, raffigurante l'episodio leggendario di *Cristo consegna il Mandylion all'ambasciatore del re Abgar*, un soggetto rarissimo.

³² IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. VITALE BROVARONE, Torino 1995, 1078-81; G. GIACCHETTI, *Iconologia Saluatoris, et karilogia praecursoris, siue de imagine Saluatoris ad regem Abagarum missa*, Romae, apud Iacobum Mascardum, 1628; A. CALCAGNINO, *Dell' imagine edessena libri due*, Genova, per Gio. Maria Ferroni, Nicolo Pesagno, & Pier Francesco Barberi, 1639.

³³ L. SURIUS, *Vitae Sanctorum*, 12 vol., VIII, Coloniae Agrippinae 1617, 157.

The *post mortem* inventory of cardinal Benedetto Giustiniani's collection (1621) lists, among many other paintings of religious subjects, some images of the *Face of Christ* attributed to Raphael, Correggio (both lost, but known through nineteenth century reproductive prints) and to Cavalier d'Arpino (this one is now at Potsdam). These paintings were probably seen by Benedetto as modern versions of a famous icon, the *Mandylion*, which is still preserved in San Bartolomeo degli Armeni in Genua, the city where the Giustiniani came from. In the collection of Benedetto's brother, Marquis Vincenzo, there was a painting, now lost, representing the legendary episode of *Christ giving the Mandylion to the Ambassador of King Abgar*, a very rare subject.

FIG. 1 - Cesare Rossetti (attr.), *Volto di Cristo*, Potsdam, Neues Palais von Sanssouci.



FIG. 2 - Thérèse-Eléonore Lingée, da Correggio (?), *Volto di Cristo*, da C.P. LONDON, *Galerie Giustiniani*, Paris 1812.



FIG. 3 - Louise-Charlotte Soyer, da Raffaello (?), *Volto di Cristo*, da C.P. LANDON, *Galerie Giustiniani*, Paris 1812.



FIG. 4 - *Mandylion*, Genova, in San Bartolomeo degli Armeni.



FIG. 5 - Giovanni Battista Paggi, *Cristo consegna il panno del Volto Sacro ad Anania*, Genova, San Bartolomeo degli Armeni.



