



Raphael in Reproductions

Patricia Meneses, Joseph Imorde (eds.)

Raphael in Reproductions

Raphael in Reproductions

Edited by Patricia Meneses and Joseph Imorde

© Villa Vigoni Editore | Verlag, Loveno di Menaggio 2022

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata, tradotta o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore e con l'autorizzazione dell'editore.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.villavigoni.eu

Motivo della Copertina – Titelmotiv: Troppo Design unter Verwendung diverser Reproduktionen von Raffaels Sixtinischer Madonna

Impaginazione e Design – Satz und Gestaltung:
Troppo Design Berlin

Stampa – Druck: Grafiche Boffi, Giussano (MB)

Printed in Italy

ISBN (Deu): 978-3-98595-348-6

ISBN (Ita): 978-88-944986-8-4

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1472
«Transformationen des Populären – 438577023»



TDP

SFB 1472
Transformationen des Populären
Universität Siegen

Contents

- 7 Introduction**
Raphael and the anniversary that [almost] wasn't
- 11 <Vergessene> Meisterwerke: Farbproduktionen nach Raffael, 1721–1909**
Friederike Kitschen
- 37 L'«immagine» del giovane Raffaello in J. D. Passavant tra approccio analitico e mitizzazione: la relazione tra *Vorlage* (disegno originale) e riproduzioni (facsimile e litografia) nel supposto (auto)ritratto raffaellesco *Head of a Youth* (Ashmolean Museum Oxford, circa 1498–1499).**
Andrea Benedetti
- 57 What is Raphael doing in a Sport Book from 1883?**
Joseph Imorde
- 73 Reproductions of Display?
Staging the Raphael Cartoons and Tapestries in the Museum space**
Alexandra Enzensberger
- 87 Note sull'uso delle riproduzioni di opere di Raffaello nell'Atlante *Mnemosyne***
Giovanna Targia
- 107 Heinrich Wölfflin's Book on Raphael, his Succession to Jacob Burckhardt, and Hugo Bruckmann (1892/1893)**
Karolina Zgraja
- 131 Raphael sells Fridges.
The Kinnaird Resurrection, reproductions and the development of consumerism in Brazil**
Patricia D. Meneses

**L'«immagine» del giovane Raffaello in J. D. Passavant tra approccio analitico e mitizzazione: la relazione tra *Vorlage* (disegno originale) e riproduzioni (facsimile e litografia) nel supposto (auto)ritratto raffaellesco *Head of a Youth* (Ashmolean Museum Oxford, circa 1498–1499).
Andrea Benedetti**

Lo studio monografico di J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (1839–1858), tra filologia e immaginario collettivo

Il seguente contributo intende enucleare le strategie di messa in scena e analisi dell'«immagine» del giovane Raffaello Sanzio (6. 4. 1483–6. 4. 1520) nel quadro del rapporto tra approccio scientifico-analitico all'opera raffaellesca e sua mitizzazione nel pittore nazareno e storico dell'arte di Francoforte sul Meno, Johann David Passavant (1787–1861), focalizzandosi in particolare sulla relazione tra lo studio monografico *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (1839–1858) e la sua ideale *Vorlage*, il diario di viaggio originale n. 5 (*Reise-Notizbuch Nr. 5*). L'impiego di un approccio di partenza basilarmente filologico verrà poi sviluppato, dal punto di vista ermeneutico, alla luce del più generale imponente effetto mediale che Raffaello continua tutt'ora ad esercitare sull'immaginario collettivo¹; effetto la cui viva testimonianza è rappresentata peraltro dai medesimi contributi del volume in cui questo mio saggio è contenuto. Nello specifico del presente studio e tenuto conto delle molteplici iniziative scientifiche inerenti il Cinquecentesimo del «Divin pittore» urbinato (1520–2020), va pertanto in primo luogo enfatizzato, ogni volta che ci si interroghi sui segreti alla base dell'ispirazione creatrice nel e del genio urbinato, il fondamentale nesso che lega il suo ingegno con Urbino e il Montefeltro quale luoghi nati.

In considerazione di tutto ciò desidero aprire questo mio intervento dalla citazione di un passaggio contenuto nella lettera di Passavant alla madre, Elisabeth Passavant, nata Gogel, del 23. 2. 1816, con-

1 V. Farinella, «Raffaello (modernamente) antico: un viaggio nel tempo», in M. Faietti, M. Lanfranchi (a cura di), *Raffaello 1520–1483*, Milano 2020, pp. 139–151.

servata nel *Nachlass* di Passavant, custodito presso la Biblioteca Universitaria di Francoforte sul Meno².

Scrivo Passavant:

Ho riletto nuovamente con grande piacere *Gli Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, che ho ricevuto in allegato assieme ai mobili presi in consegna. Le *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte* di Wackenroder e *Le peregrinazioni di Franz Sternbald* di Tieck me le ha prestate l'amico Rittig³; per quanto esse contengano alcuni elementi di buona fattura e informativi sull'arte e la storia di parecchi pittori, queste opere non mi hanno tuttavia soddisfatto, poiché non mi paiono scritte con una sostanziosa ed ampia conoscenza, né con la serietà che io ora pretendo, bensì tutto mi appare come se fosse un poco frivolo e affettato (*empfindsam*); benché queste opere mi appaghino ben poco, con tutto ciò non disconosco il loro valore e comprendo bene quale infinito piacere questi medesimi libri mi avrebbero procurato dieci anni fa⁴.

La citazione contiene programmaticamente *in nuce* le ragioni e i capisaldi dell'atteggiamento scientifico di Passavant rispetto al mondo dell'arte e al fenomeno del bello in generale, in quanto contemporaneamente pittore e studioso di storia dell'arte. Essa costituisce il veicolo privilegiato per un'immediata comprensione del suo approccio scientifico-analitico all'opera raffaellesca e uno strumento adeguato per vagliare motivazioni, caratteri e limiti della mitizzazione di Raffaello posta in essere dal critico d'arte francofortese; una mitizzazione che, a sua volta, nasconde tuttavia una voluta, cosciente strategia di auto-affermazione di Passavant nel campo della storia dell'arte.

- 2 J. D. Passavant, *Nachlass*: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M. – Germania; Frankfurt, StB, Ms, Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 78.
- 3 Passavant aveva fatto amicizia con il pittore di Coblenza, Peter Rittig (1789–1840), nel corso del suo secondo soggiorno parigino (dicembre 1815–maggio 1817) e nel contesto dei suoi studi dal vivo nell'*atelier* di Jacques-Louis David: cfr. N. Struckmayer, «Passavant, Johann David», in: *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, 2 voll., vol. 1: 1793–1843, Berlin 2013, pp. 222–225; qui cfr. p. 224.
- 4 Trad. dalla lettera di J. D. Passavant a sua madre, Elisabeth Passavant, nata Gogel, del 23.2.1816 (Frankfurt, StB, Ms, Ff. J. D. Passavant, A. I. a, Nr. 78). La traduzione è presentata sulla base della trascrizione dell'originale tedesco, eseguita dal Dr. Robert Skwirblies, Technische Universität Berlin, DFG-Projekt «Johann David Passavant in Paris und Rom. Eine Briefedition» (2015–2018), n. 5.34; responsabile scientifico: Prof. Dr. Bénédicte Savoy. Cfr. in merito anche E. Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 26 (1990), pp. 303–397; qui cfr. p. 327, nota 109. Desidero qui sentitamente ringraziare il Dr. Robert Skwirblies per avermi messo a disposizione la lettera citata e specificare che la pubblicazione del relativo epistolario è prevista per il 2022. Un ulteriore e profondo ringraziamento va alla stimata collega Dr.ssa Bonita Cleri (Università di Urbino Carlo Bo), per la disponibilità, competenza e prodigalità di materiali e informazioni messi a mia disposizione. Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni presentate all'interno di questo studio vanno considerate come opera dell'autore del presente scritto.

A questo fine mi concentro sulla sua monografia *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (1839-1858)⁵. Essa, come è noto, si presenta come il primo lavoro sistematico che, nel peculiare ambito della storia dell'arte in lingua tedesca, si occupi dell'opera di Raffaello dal punto di vista critico e storico⁶. Lo studio monografico sul genio urbinato rappresenta più precisamente la prima autentica monografia di storia dell'arte sul Sanzio, in lingua tedesca, strutturata secondo i moderni canoni di un catalogo (registro)⁷ delle opere di un artista. Essa è costituita da tre volumi, i primi due pubblicati nel 1839 e il terzo nel 1858, più un quarto volume, del 1839, contenente le litografie del testo di Passavant. Scendendo ancor di più nel dettaglio, il volume I (1839) è strutturato in 4 capitoli ed è relativo all'intera vicenda di Raffaello, sino alla morte; il quinto ed ultimo capitolo è invece dedicato ai discepoli dell'artista urbinato. Il volume II (1839) contiene gli elenchi dei dipinti (classificati secondo il criterio cronologico), dei disegni (ripartiti secondo i Paesi in cui le singole opere si trovavano) e delle incisioni di Raffaello (suddivise secondo criteri tematici). Il volume III (1858) presenta, oltre agli *addenda* ai primi due volumi, il registro completo delle opere raffaellesche. Come si osserverà in seguito, questo terzo volume è frutto dei numerosi viaggi in tutta Europa portati avanti da Passavant dopo la nomina a Ispettore dello Städtisches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno nel 1840 (30.10.1840). Come tale, esso costituisce un completamento e una integrazione successiva dei due precedenti (1839) volumi⁸. Sintetizzando quanto esposto, osserviamo dunque che la strutturazione e la ricchezza di dati e riferimenti dello studio monotematico palesano l'incredibile lavoro di sistematico studio delle fonti - Passavant è, ad esempio, il primo studioso del pittore urbinato a considerare l'uso delle fonti in rapporto alla Stanza della Segnatura in Vaticano⁹ - e di metodica ricerca e classificazione delle opere del Sanzio; elementi che ne fanno pertanto una vera e propria monografia corrispondente ai moderni cataloghi d'arte¹⁰.

5 J. D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. In *zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen*, 3 voll., Leipzig 1839-1858 (vol. I: 1839; vol. II: 1839; vol. III: 1858); vol. IV: *Abbildungen zu J. D. Passavant's Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839 [D'ora in poi indicato come: PRDE, seguito dall'indicazione del volume, in numeri romani, e della pagina, in numeri arabi]. Trad. it. J. D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, 3 voll., Firenze 1882-1891 (vol. 1: 1882; vol. 2: 1889; vol. 3: 1891) [D'ora in poi indicato come: PRDIT, seguito dall'indicazione del volume, in numeri romani, e della pagina, in numeri arabi].

6 Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», p. 308.

7 Su questo elemento, cfr. in particolare: PRDE, III, pp. 323-346.

8 Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», pp. 374 sgg.

9 *Ibid.*, pp. 365 sgg.

10 *Ibid.*, pp. 362-363.

La traduzione italiana della monografia su Raffaello e il diario di viaggio n. 5 come modello

Prima di addentrarmi nell'analisi di tale monografia rimando a due elementi bibliografico-filologici di rilevante importanza. In prima istanza, faccio riferimento alla successiva e filologicamente inesatta traduzione italiana dell'originaria monografia di Passavant su Raffaello in lingua tedesca, Johann David Passavant: *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi* (1882-1891). Da un sommario confronto tra l'edizione tedesca e quella italiana si evidenzia, in linea generale, che l'edizione italiana, attenta più a una sorta di positivistico accumulo di dati che ad un impiego filologicamente corretto degli stessi, risulta molto spesso più breve del contestuale originale tedesco. Si tratta, sovente e a tutti gli effetti, di una sorta di traduzione-sintesi. Essa, come osserveremo nella sezione conclusiva del presente studio, obliterando frequentemente il carattere amabile e conciliante della natura del <divin> Raffaello, ereditata da parte di Passavant dalla tradizione precedente, ne stravolge di fatto i presupposti analitico-interpretativi di base¹¹. L'edizione italiana, inoltre, risulta di ben minor spessore, dal punto di vista della qualità dei contenuti dell'analisi e dell'approccio critico, perché, per certi versi e paradossalmente, ribalta il giudizio sulla coscienziosità artistica, eticamente connotata, di cui il testo tedesco è pervaso; un giudizio che, solo per fare un esempio, caratterizza il passo del penultimo capitolo del volume I dell'edizione tedesca dedicato agli affreschi per Villa Farnesina a Roma e alla figura di Galatea¹².

In seconda istanza mi focalizzo su un sintetico raffronto tra l'edizione tedesca a stampa del volume I e i contestuali passaggi relativi alla visita di Passavant nei territori marchigiani, in particolare nel Montefeltro (Ancona, Senigallia, Fano, Pesaro, Gradara, Urbino, Montefiorentino, Mercatello sul Metauro, S. Angelo in Vado, Urbania, di nuovo Urbino, Cagli), contenuti nel diario di viaggio n. 5 (Novembre 1834-Primavera 1836), conservato presso il Museo Städel di Francoforte sul Meno¹³; questi passaggi diaristici consentono di confer-

11 Cfr. PRDE, I, 59/PRDIT, I, p. 51.

12 PRDE, I, pp. 229-231; PRDIT, I, pp. 148-149.

13 J. D. Passavant, *Reise-Notizbücher der Jahre 1835-1859*, Bd. 5, 1835, Inv.-Nr. 2133 (Bib. 8° 818), Städel Museum, Frankfurt am Main, pp. 352-376 [D'ora in poi indicato come: PRNB, seguito dall'indicazione del volume V (numeri romani) e della pagina (numeri arabi)]. Ringrazio sentitamente la Dr.ssa Regina Freyberger, *Leiterin der Graphischen Sammlung ab 1750* del Museo Städel di Francoforte sul Meno, per avermi messo a disposizione copie delle sopra menzionate pagine del *Reise-Notizbuch Nr. 5* e per avermi concesso di pubblicare alcuni brevi estratti dalle medesime pagine. Va infine fatto riferimento ai 9 *Notizbücher* totali (8 diari sull'Italia, redatti dal novembre 1834 al gennaio 1835) e ai *Reisetagebücher* dei viaggi precedenti (Inghilterra, Francia ecc.). In totale Passavant consegna un insieme di 37 reperti (37 *Stücke*) del suo materiale allo Städelches Kunstinstitut di Frankfurt a. M.: cfr. Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», p. 362, nota 299.

mare pienamente il *modus operandi* di Passavant quale autentico studioso-erudito-scienziato di storia dell'arte; un erudito che pone a fondamento della sua ricerca lo studio diretto, *in loco*, delle opere e degli artisti analizzati. L'affermazione dello stesso Passavant, contenuta nella Introduzione al volume I della monografia raffaellesca – «Posso quindi dire che, ad eccezione di poche opere di minor importanza, tutte le altre [opere di Raffaello] mi sono note per averle io stesso osservate»¹⁴ – evidenzia che la condizione preliminare volta a conferire legittimità allo studioso d'arte è data anzitutto dalla testimonianza oculare diretta e sul posto (*Augenzeugenschaft*), come ha rilevato Anja Schürmann in un suo studio monografico del 2018¹⁵; ciò che attribuisce fondatezza allo studio del bello artistico è pertanto dato dalla possibilità di osservare con i propri occhi i luoghi, in cui hanno avuto genesi ideale le opere di Raffaello e di suo padre, Giovanni Santi¹⁶.

I diari originali restituiscono in particolare l'immagine di uno studioso estremamente attento a cogliere sinteticamente collocazione, caratteri compositivi principali delle opere via via analizzate e la sua valutazione in merito¹⁷; si lascia poi spazio, nell'edizione a stampa, a una vera e propria *Ekphrasis* dei dipinti principali della produzione raffaellesca e a un loro giudizio critico, debitamente supportato da un puntuale riferimento alle letterature primaria e critica del tempo. In particolare, colpisce il fatto che l'artista francofortese spesso decida di riprodurre, parola per parola, il contenuto di alcuni passi centrali dei diari – nel nostro caso il diario di viaggio n. 5 – nella corrispondente versione edita. Il diario originario funge dunque da ideale e concreto modello (*Vorlage*) e, al tempo stesso, risponde a una ben chiara strategia di mitizzazione della figura e dell'«immagine» di Raf-

14 Trad. da PRDE, I, p. XX: «Ich darf daher sagen, dass mit Ausnahme weniger Werke von geringer Bedeutung, mir alle übrigen von Rafael durch Selbstanschauung bekannt sind.»

15 A. Schürmann, *Begriffliches Sehen. Beschreibung als kunsthistorisches Medium im 19. Jahrhundert*, Berlin 2018, p. 194 e pp. 199–200 e sgg.

16 Si veda anche: «Ho osservato con grande attenzione in Urbino e nella zona limitrofa, così come in musei posti da questa parte delle Alpi, grandi collezioni di questi vasi di maiolica e piatti, eppure nemmeno su uno solo di essi ho rinvenuto la traccia di una composizione raffaellesca, la quale non fosse nota per mezzo di antiche incisioni su rame.» (PRDE, I, p. 340). Cfr. in merito PRNB, V, p. 358 e p. 374 e PRDE, I, pp. 422–423.

17 Due chiari esempi di fulmineo giudizio su una determinata opera d'arte sono quelli relativi, nel primo caso, al celebre gruppo marmoreo della *Pietà* (1583/1586–1597), presente nella urbinata Cappella della Confraternita della Grotta (oggi, Oratorio della Grotta), con tutta probabilità realizzato dal fiorentino Giovanni Bandini (detto Giovanni dell'Opera, 1540–1599) e qualificato come «grandioso» (PRNB, V, p. 365). Nel secondo caso facciamo riferimento al dipinto di Federico Barocci, *San Francesco riceve le stigmate* (1594–1595), prima allocato presso la Chiesa dei Cappuccini di Urbino e oggi ammirabile presso la Galleria Nazionale delle Marche; un dipinto definito nei seguenti termini: «eccellente, grandioso nei colori, tuttavia freddo e, in linea generale, non privo di maniera.» (PRNB, V, p. 365). Nessuno dei due passi – contenuti in PRNB, V, p. 365 – viene riproposto in PRDE.

faello - nella fattispecie del presente saggio, in relazione agli anni giovanili del genio urbinato - presso un sempre più vasto pubblico di lettori. Nell'ottica della ricostruzione genealogica delle scaturigini familiari di tale genio acquisisce pertanto peculiare rilievo la descrizione della Pala di Giovanni Santi: *Sacra Conversazione. Madonna col Bambino e i Santi Giorgio, Francesco, Antonio Abate e Girolamo* (1489) del Monastero dei Frati Minoriti Francescani di Montefiorentino (Frontino) (fig. 1), la quale si colloca esattamente al cuore della relazione tra diario originale e primo volume della monografia su Raffaello e il padre Giovanni Santi¹⁸.

Excursus biografico-formativo (1809-1840)

Chiarito questo, passo in rassegna alcune delle tappe formative principali di Passavant, utili a meglio cogliere gli elementi fondamentali del processo di approfondimento dell'opera di Raffaello e la contestuale costituzione della coscienza di artista e studioso di arte in Passavant.

Come è noto, i gangli formativi del protestante francofortese Passavant e il suo decisivo avvicinamento alle opere del Sanzio si snodano attraverso la formazione commerciale a Parigi (giugno 1809-settembre 1813)¹⁹; mediante essa Passavant ha modo di vedere personalmente 26 opere del pittore urbinato custodite, dal 1802 al 1815, presso il *Musée Napoléon*, di leggere gli scritti di Winckelmann e i fondamentali saggi di Friedrich Schlegel sulla teoria storica dell'arte stesi tra il

18 Cfr. in merito PRNB, V, pp. 369-370 e PRDE, I, p. 28. Il ruolo assolutamente preponderante svolto da Giovanni Santi nel processo formativo del genio raffaellesco viene pienamente confermato, tanto nel diario di viaggio n. 5 quanto nella relativa edizione tedesca dello studio monografico su Raffaello, dalle lunghe e attente descrizioni dedicate da Passavant alle seguenti opere del Santi: 1) *Visitazione* (1488-1490 circa: cfr. PRNB, V, p. 353/PRDE, I, p. 15); 2) *Madonna col Bambino in trono tra i Santi Elena, Zaccaria, Sebastiano, Rocco* (1484-1489 circa: cfr. PRNB, V, p. 354, p. 355 e p. 356/PRDE, I, pp. 15-17); 3) Lo stendardo raffigurante S. *Girolamo in trono* (1475-1478: cfr. PRNB, V, p. 359/PRDE, I, pp. 17-18); 4) *Pala della Pieve di Gradara. Madonna sul trono con il Bambino, attorniata dai Santi Stefano, Sofia, Giovanni Battista, Michele Arcangelo* (1484: cfr. PRNB, V, pp. 360-361/PRDE, I, pp. 19-20); 5) *Tobia e San Raffaele L'Arcangelo e San Rocco* (entrambi 1494-1495: cfr. PRNB, V, p. 362/PRDE, I, p. 440); 6) *Cristo morto sorretto da due angeli* (1483-1485 circa: PRNB, V, p. 368/PRDE, I, p. 39); 7) *Sacra Conversazione. Madonna in trono col Bambino, i santi Tommaso d'Aquino, Caterina d'Alessandria, Antonio Abate, Tommaso Apostolo e giovane orante (Pala Matterozzi)* (circa 1484-1489: cfr. PRNB, V, p. 372 e p. 373/PRDE, I, pp. 25-26). Sulle molteplici vicissitudini di questa Pala (Fig. 2), in passato collocata nella dimora durantina del Conte Alessandro Matterozzi (1713-1783) e oggi in Deposito presso gli Staatliche Museen di Berlino, cfr. B. Cleri, «Acquisto di opere di Giovanni Santi, tra operazione critica e interesse di mercato», in: M. R. Valazzi (a cura di), *Giovanni Santi*, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, pp. 201-209; V. Mezzolani, «La pala Matterozzi. Breve ricomposizione di una storia tortuosa», in M. R. Valazzi (a cura di), *Giovanni Santi*, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, pp. 211-216.

19 Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», pp. 324-328.



Fig. 1 Giovanni Santi: *Sacra Conversazione*. *Madonna in trono col Bambino, i Santi Giorgio, Francesco di Assisi, Antonio Abate e Girolamo, il donatore Carlo Oliva (Pala Oliva)* (1489). Tempera su tavola. Dimensioni: cm 225 × cm 215. Cappella dei Conti Oliva, Convento di Montefiorentino, Frontino. © 2021. Album/Scala, Firenze.

1803 e il 1805 per la rivista *Europa*²⁰; saggi che marcano nello spazio culturale tedesco l'inizio degli studi scientifici su Raffaello²¹. A ciò si aggiunge l'apprendistato prima nell'*atelier* di Jacques-Louis David (dicembre 1815-gennaio 1816) e poi in quello di Antoine-Jean Gros (febbraio 1816-primavera 1817); nel corso di questi apprendistati, come accennato in apertura di questo articolo, egli legge lo *Sternbald* (1797-1798) di Tieck e le protoromantiche *Effusioni di Cuore* (1797) di Wackenroder-Tieck, le quali costituiscono il testo letterario fondativo del culto²² e del mito di Raffaello nel contesto culturale tedesco-

20 F. Schlegel, «Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804» [1803-1805], in: Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, vol. 4, a cura di H. Eichner, München-Paderborn-Wien/Zürich 1959, pp. 7-152; trad. it. *Descrizione di dipinti di Parigi e dei Paesi Bassi (1802-1804)*, Firenze 2014.

21 Cfr. in merito E. Osterkamp, «Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant», «*Studi germanici*», 38/3 (2000), pp. 403-426.

22 H. Belting, «Der Traum Raffaels», in: Id., *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, pp. 83-101; trad. it. «Il sogno di Raffaello», in: Id., *Il capo-*

fono²³. Dal 1817 al 1824 si passa così alla decisiva fase di maturazione delle posizioni nazarene di Passavant: rientrato prima a Francoforte e diretto a Roma, egli passa per Firenze (novembre-metà dicembre 1817), in cui ha modo di conoscere lo storico dell'arte tedesco Karl Friedrich von Rumohr (1785-1843), alle prese con la definizione del nucleo teorico delle sue *Italienische Forschungen* (1827-1831); Passavant viene così incaricato dallo stesso Rumohr di raccogliere notizie sull'antica scuola fiorentina. È esattamente per questa ragione che, attorno alla fine di novembre 1817 e l'inizio del 1818, Passavant passa per Urbino e Perugia, giungendo infine a Roma il 20.12.1817 e restandovi sino al giugno 1824. A Roma Passavant si lega poi, in un rapporto di profonda amicizia, soprattutto a Friedrich Overbeck, da Passavant considerato una sorta di sostituto di Franz Pforr (1788-1812), morto in precoce età e stretto amico dello stesso Overbeck; un'amicizia che si realizza, quasi e per così dire, per «interposta persona» e che, per certi versi, sembra seguire i trascorsi stilemi letterari del culto dell'amicizia settecentesca²⁴.

Passando ad analizzare le successive tappe biografiche di Passavant dal 1820 al 1828, esse segnano la sua maturazione quale esperto di arte dei Nazareni (1820-1824) e poi il suo ritorno allo Städtisches Kunstinstitut (1824-1828). Dal 1820 Passavant inizia la sua strategia di difesa pubblicistica dei Nazareni, ossia *in primis* attraverso il suo scritto di storia dell'arte *Ansichten* uscite nel 1820 in forma anonima a Heidelberg e Speyer; qui va tuttavia ricordato *in primis* che la difesa dell'arte nazarena viene contestualmente portata avanti anche dallo stesso Friedrich Schlegel, rispetto alla accusa di *Nachahmung* che veniva rivolta a tale pittura; in seconda istanza, detta difesa viene portata avanti dal pittore francofortese evidenziando la funzione *pubblica* - e dunque politica e patriottica - dell'arte²⁵. All'interno di tale strategia e nell'ottica della successiva, centrale posizione interpretativa assunta nella monografia su Raffaello, Passavant, nella sua posizione di studioso di storia dell'arte, parte dall'assunto delle *Vite* del Vasari²⁶ attorno alle tre fasi di nascita, sviluppo e morte di un periodo artistico, mirando a legare la gloriosa fase della arte di Giotto come esempio di *altitalienischer Meister* su cui si appoggiano i modelli

lavoro invisibile. Il mito moderno dell'arte, Roma 2018, pp. 67-90. Per un'analisi complessiva del culto di Raffaello si rimanda, tra gli altri, a U. Pfisterer, *Raffael. Glaube - Liebe - Ruhm*, München 2019, pp. 313-332.

- 23 Rimando su questo alla mia monografia, A. Benedetti, *Tra parola e immagine: una rilettura dei Reiseberichte (1793) di Wilhelm Heinrich Wackenroder alla luce della circolarità ermeneutica*, Pasian di Prato - Udine 2019; in particolare pp. 111-124 e pp. 150-157.
- 24 G. Sauder, *Empfindsamkeit*, 3 voll., Stuttgart 1974-1980.
- 25 Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», pp. 345-346.
- 26 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori[,], scultori e architetti[,], scritte da Giorgio Vasari[,], pittore e architetto aretino[,], corretta da molti errori e illustrate con note*, 3 tomi (tomo I: 1759; tomo II: 1759; tomo III: 1760), a cura di G. G. Bottari, Roma 1759-1760.

dell'arte neo-tedesca dei Nazareni. Sempre nelle *Ansichten*, viene inoltre sviluppato *in nuce* il motivo della lode a Leonardo, a Michelangelo e, soprattutto, al «divino Raffaello», esaltato come l'artista più completo, come si evince dalle sue Madonne²⁷. Tale rimando a questi capitali artisti della fase umanistico-rinascimentale italiana costituirà poi il *Leitmotiv* vero e proprio della «monografia biografica» su Raffaello, la quale, prendendo spunto dal modello delle vasariane «leggende degli artisti» (*Künstler-Legenden*)²⁸, mira palesemente a enfatizzare sia il valore sovratemporale e prototipico (transindividuale) insieme del pittore urbinato, sia il suo paradigmatico impiego in funzione del necessario rinnovamento della coeva pittura tedesca²⁹; un fine perseguito mediante l'esaltazione del *topos* della natura umana amabile, generosa e solare di Raffaello, quale presupposto del suo genio artistico, rispetto all'ombrosa, irascibile e vendicativa natura michelangiolesca³⁰. Una esaltazione che culmina, nel quinto ed ultimo capitolo del volume I sul Sanzio in una evidente trasfigurazione del genio urbinato. Afferma difatti Passavant: «Dappertutto il Genio del divino Raffaello si libra al di sopra dell'opera e ci eleva, più di qualsiasi altro artista, verso una natura illuminata interamente dallo Spirito, verso un mondo, ideale o trasfigurato, che ha il suo fondamento nella verità»³¹.

Tornando alle tappe biografiche, nel luglio 1824 Passavant torna a Francoforte e la sua attività di artista e di conoscitore d'arte si lega sempre più strettamente allo Städelsches Museum. Si apre qui la sua fase di ricercatore di Raffaello e i connessi viaggi in Inghilterra (1831) e in Italia (1834-1836): a quest'epoca appartengono i viaggi intrapresi tra Italia, Inghilterra e Francia, della durata di 10 anni e a cui egli fa cenno nella parte iniziale della sua monografia sull'artista urbinato³². È qui che Passavant pone le basi per una ricerca nuova, ossia condotta secondo criteri «scientifici» sui luoghi in cui Raffaello effettivamente operò³³. Elemento che, come precedentemente illustrato, viene rivendicato con forza e chiarezza nella Introduzione al primo volume del 1839.

Questo approccio scientifico si basa su alcuni elementi che vanno ulteriormente e ben rilevati: In primo luogo, il valore della *Kunstreise* sta nel fatto che il viaggio d'arte deve servire per vedere e indicare, attraverso dettagliate descrizioni, le opere del Sanzio, osservate nelle *Sammlungen* (collezioni) pubbliche e private, e di stilarne con-

27 Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», pp. 346-347.

28 E. Kris, O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1995.

29 Schürmann, *Begriffliches Sehen*, p. 185, p. 217 e pp. 228-229.

30 PRDE, I, p. 118, p. 183, pp. 218-219, p. 222 e pp. 342-348.

31 Trad. da PRDE, I, pp. 347-348.

32 PRDE, I, pp. XX sgg.

33 Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», pp. 353 sgg.

cordemente un *Verzeichnis* (elenco). Con la monografia su Raffaello si ha dunque a che fare per la prima volta con un tipo di lavoro di ricerca in cui le collezioni vengono scoperte, valutate dal punto di vista della storia dell'arte, e inserite in una catalogazione del materiale; va dunque evidenziata e lodata la grandissima capacità del francofortese di servirsi di dati oggettivi e di conformarsi al criterio stilistico di ordinamento del materiale reperito. Ciò, nello specifico delle vicende urbinati di Raffaello, si riflette, ad esempio, nella valutazione dei disegni raffaelleschi (175 disegni), presenti nelle collezioni inglesi individuate da Passavant, i quali in precedenza erano stati in possesso del Marchese Antaldo Antaldi (1770-1847) a Urbino e Pesaro. In secondo luogo, muovendo da questo punto di vista e come suggerito in precedenza, il diario di viaggio n. 5 indica con precisione consistenza e caratteri degli oggetti d'arte in possesso del Marchese stesso³⁴ e, nel quadro dello sviluppo tematico del presente contributo, svela anche la vera e propria «ossessione» con cui Passavant va alla ricerca di immagini e/o autoritratti di Raffaello, originari o frutto di attribuzione, nei Palazzi e nelle case urbinati (Casa Albani e Casa Bonifoschi)³⁵, ma anche nei dintorni (Montefiorentino³⁶, Urbania³⁷

- 34 PRNB, V, pp. 359-360/PRDE, I, p. 377. Cfr. in merito anche PRDE, III, pp. 235-244. Sulla collezione denominata Viti-Antaldi, si rimanda a F. Rinaldi, «Raffaello, Timoteo Viti e la collezione Viti-Antaldi», in: B. Agosti e S. Ginzburg (a cura di), *Raffaello e gli amici di Urbino*, Firenze 2019, pp. 204-211; qui in particolare pp. 206 sgg.
- 35 Si veda il supposto ritratto di Raffaello presente attorno al 1835-1836 presso Casa Albani (Urbino) (cfr. PRNB, V, p. 365, p. 369/PRDE, II, pp. 664-665) o l'attenta descrizione del celebre affresco *Madonna con Bambino* (1498-1499), recentemente attribuito alternativamente a Giovanni Santi e/o a Raffaello, presente presso la casa di proprietà della famiglia Bonifoschi presso la Contrada del Monte al numero civico 275-276 (cfr. PRNB, V, p. 369 e p. 375/PRDE, I, pp. 40-41), la quale era abitata dall'amministratore di famiglia, Albini. Fino al 1703 essa era stata in mano alla famiglia Oddi; prima di loro, era stata l'abitazione di Giovanni Santi e, pertanto, la casa natale di Raffaello (cfr. PRDE, I, pp. 414-415).
- 36 Si rimanda qui alla descrizione della già rammentata tavola di altare, *Sacra Conversazione* (1489), realizzata da Giovanni Santi per la cappella del Conte Carlo Oliva (1445/1446-13/10/1495) e della moglie Maria Sibilla (-1485) presso il Monastero dei Frati Minoriti Francescani di Montefiorentino (Frontino). In detta descrizione Passavant allude al fatto che uno dei due angeli oranti, presenti a sinistra di Maria in trono, abbia una conformazione che ricorda il giovane Raffaello (cfr. PRNB, V, p. 369; l'osservazione non è presente nel corrispondente passo in PRDE, I, pp. 26-28).
- 37 Si consideri qui la visita di Passavant alla casa di Urbania di Vincenzo Piccini (-1834), divenuto Priore a vita della locale Compagnia della Buona Morte nel 1815, in cui era custodito un ritratto di un giovane di nobile famiglia. A tal proposito si specifica qui quanto affermato dal Pungileoni. Questi ricorda che Vincenzo Piccini aveva acquistato tale ritratto, il quale era da alcuni considerato quale ritratto di Raffaello, potendolo in questo senso considerare come l'ultimo lavoro eseguito da Giovanni Santi prima della sua precoce morte; altri propendevano invece per la tesi secondo cui il ritratto si riferisse al giovane Guidubaldo da Montefeltro (1472-1508): cfr. L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino 1822, p. 44. Passavant respinge con determinazione la tesi dell'identificazione del ritratto del giovane nobile con il giovane Raffaello (cfr. PRNB, V, p. 373/PRDE, I, p. 443).



Fig. 2 Giovanni Santi: *Sacra Conversazione*. *Madonna in trono col Bambino, i santi Tommaso d'Aquino, Caterina d'Alessandria, Antonio Abate, Tommaso Apostolo e giovane orante (Pala Matherozzi)* (circa 1484–1489). Olio su legno di pioppo. Dimensioni: cm 196×cm 183,50. Inventario: n. 139. Foto: Dietmar Gunne. Berlino, Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin. © 2021. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.

e Cagli³⁸). Entro tale contesto generale va dunque valutato, in terzo luogo, il senso e il valore della visita del francofortese in Italia tra il novembre 1834 e la primavera del 1836. Visita che serve dunque sia per consentire la ricerca presso vari archivi (Milano, Roma, Napoli, Urbino ecc.), ma anche per l'acquisto di opere degli *alte Meister* italiani per conto del Museo Städel, al quale Passavant, fatto ritorno in Germania, consegna un insieme di 37 reperti del suo materiale³⁹. È esattamente a questo punto che, nel maggio 1839, viene stampato il

38 Si veda qui la sostanziale adesione di Passavant alle tesi che identificavano con il giovane Raffaello, rappresentato all'età di nove anni, uno dei due angeli presenti nell'affresco di Giovanni Santi, *Sacra Conversazione e Resurrezione* (1482 circa), ubicato presso la Chiesa di San Domenico a Cagli (cfr. PRNB, V, p. 376/PRDE, II, p. 621, punto 2, e p. 702/PRDE, III, pp. 65–66/PRDE, IV, Tavola III).

39 Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», p. 362, nota 299. Chiare tracce di questo profilo maggiormente commerciale e operativo di Passavant si ravvisano in PRNB, V, p. 357, p. 361 e nei già analizzati rimandi alla collezione di disegni denominata Viti-Antaldi.

primo volume della monografia sul Sanzio. Di qui si apre la ultima e fruttuosa ultima fase di Passavant come Ispettore dello Städtisches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno (30.10.1840). Grazie a questa sua funzione, Passavant, tra gli altri, rende possibile l'acquisto da parte del Museo di opere della pittura italiana dal 15esimo al 17esimo secolo, e di 9 disegni attribuiti a Raffaello, anche se in seguito parte di queste attribuzioni vennero contestate⁴⁰.

L'immagine di Raffaello e l'immagine di Passavant: Il ritratto di giovane (*Head of a Youth*, circa 1498-1499) nella strategia di messa in scena dell'artista e della sua trasfigurazione.

Sulla scorta delle precedenti osservazioni, passiamo infine ad analizzare l'«immagine» del giovane Raffaello offerta da Passavant al lettore della sua monografia raffaellesca, focalizzandoci sulla relazione tra *Vorlage* (disegno originale) e riproduzioni (facsimile e litografia) nel supposto (auto)ritratto raffaellesco *Head of a Youth* (circa 1498-1499).

Per fare questo chiarisco, come anticipato brevemente in precedenza, che Passavant intende offrire al suo lettore l'immagine di un artista, Raffaello, oltre che geniale, caratterizzato da una natura amabile e generosa. Questa figura, nella chiusa del volume I, viene espressamente suggellata dal francofortese con la celebrazione della «universalità» della pittura dell'urbinate; pittura in tal modo collocata al vertice del periodo di sviluppo dell'arte che ha il suo inizio con Cimabue e Giotto, e che con Raffaello presenta il più universale genio artistico di tutti i tempi⁴¹.

A questo proposito, la parte conclusiva del primo volume fa, per un verso, riferimento alla funzione della imperitura pittura raffaellesca quale modello per la rinascita della pittura nazionale tedesca nel senso della rivalutazione del suo carattere di *Kulturnation*, rispondendo con ciò sia ai dettami estetici interni al movimento nazareno⁴² sia alle mutate istanze collettive determinate dal contesto storico europeo degli Anni '30 del 1800⁴³.

40 Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», pp. 370-374.

41 Ibid., p. 369.

42 Schürmann, *Begriffliches Sehen*, p. 200.

43 «Se, in questo modo, anche nel caso del più grande sviamento dell'arte, vediamo lodare, nel corso dei secoli, e rifulgere con splendore inesauribile il nome dell'Urbinate, è tuttavia rimasto appannaggio dello spirito dell'arte della nostra epoca il fatto di potersi volgere nuovamente al più profondo fondamento di quel grande passato; in special modo, ad alcuni lodati artisti della nostra madrepatria, è riuscito, in un certo senso, di avvicinarsi alla concezione raffaellesca. Dal momento che, tuttavia, qualsivoglia arte viva e che si sviluppi in maniera organica deve necessariamente serbare l'impronta dell'epoca della sua nascita, essa può creare qualcosa di autenticamente grande solo in una nuova forma, accordandosi som-

Per altro verso, sulla scorta di questa *intentio* estetica e – neppure troppo velatamente – ideologica di base, Passavant traccia l'immagine dell'apoteosi dell'artista presentata nei conturbanti termini di una trasfigurazione della natura attraverso le opere dell'arte:

In questo modo Raffaello Sanzio da Urbino rimarrà, per tutti i tempi, unico nella storia dell'umanità, e le sue opere, fino a che un loro barlume rimarrà a rischiarare la terra, innalzeranno, come un divino raggio irradiato sulla vita tumultuosamente agitata, tutte le anime nobili a una più elevata gioia. Possa quindi la memoria di questo amorevole genio, al quale toccò in sorte di vivere e operare in uno dei Paesi più benedetti della Terra, continuare a lungo a vivere feconda, e, allo stesso modo, condurre le arti figurative dall'altra parte delle Alpi, colte da una nuova potente aspirazione, verso la meta da lui raggiunta: Trasfigurare la natura nelle opere dell'arte⁴⁴.

Ora, la doppia immagine umana e sovraumana di Raffaello in quanto «divino», è determinata, come è noto, dal punto di vista biografico, dalla sua nascita (venerdì 28 marzo 1483) e morte nel giorno del venerdì Santo (venerdì 6 aprile 1520)⁴⁵.

Questo medesimo elemento, nel peculiare contesto della letteratura tedesca, ritorna nella immagine che Tieck offre di Raffaello, alla luce della scena finale della *Trasfigurazione* contenuta nello *Sternbald* (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798), in quanto «romanzo dell'artista» (*Künstlerroman*). In questa maniera si ingenera di fatto un legame indissolubile tra il tema della trasfigurazione nel tieckiano «romanzo dell'artista» *Sternbald* e la «trasfigurazione», in senso divino, del Sanzio, a sua volta legata alla crescente mitologizzazione del suo ultimo dipinto, la *Trasfigurazione* (1518-1520)⁴⁶ (fig. 3). Trasfigurazione a cui Passavant dedica appunto una lunga e appassionata disamina nella chiusa del penultimo capitolo del volume I della monografia raffaellesca, all'interno di una chiara messa in scena, quasi liturgica, delle conclusive vicende terrene dell'artista urbinato⁴⁷.

Sulla base di questa ben meditata strategia di costruzione dell'immagine dell'artista di genio possiamo ora ad alcune conclusive considerazioni, più direttamente ricollegabili al contesto urbinato, relative al volume IV (1839) della monografia su Giovanni Santi e il figlio, contenente 13 litografie; la prassi della loro scelta – la presentazione

mamente con l'eterna verità di una precedente nobile epoca di fioritura spirituale.»: Trad. da PRDE, I, p. 393.

44 Trad. da PRDE, I, pp. 393-394. Cfr. anche PRDIT, I, pp. 257-258.

45 Scrive Passavant: «Raffaello morì, al termine di un'esistenza terrena di 37 anni, nel giorno del suo compleanno, il giorno del Venerdì Santo dell'anno 1520.»: trad. da PRDE, I, p. 323. Trad. da PRDE, I, pp. 393-394. Cfr. anche PRDIT, I, pp. 257-258.

46 Pfisterer, *Raffaello*, p. 301.

47 PRDE, I, pp. 304-305 e pp. 319-328.



Fig. 3 Raffaello Sanzio: *Trasfigurazione* (1518-1520). Tempera grassa su tavola. Dimensioni: cm 410 × cm 279. Inventario: n. 40333. Vaticano, Pinacoteca. © 2021. Foto Scala, Firenze.

di materiali iconografici sino ad allora non completamente noti, sollecitando così il lettore a una visione del percorso della formazione artistica del giovane Raffaello – spiegata da Passavant nella Introduzione al volume I (1839)⁴⁸, ci interessa particolarmente in riferimento alle Tavole n. 1, 2 e 4.

La Tavola n. 1 (fig. 4) rinvia alla Chiesa urbinata di San Francesco, a destra, come luogo in cui era conservata la Pala d'Altare cosiddetta «Pala Buffi» (fig. 5), e in alto, a sinistra, alla casa natale di Raffaello, presso la «Contrada del Monte».

Riguardo alla Tavola n. 2 (fig. 6), la litografia si riferisce al dipinto di Giovanni Santi spesso denominato «Pala Buffi» – la Pala della Famiglia Buffi – realizzata nel 1489. Essa si trovava nella navata sinistra della Chiesa di S. Francesco, mentre oggi è conservata presso la Galleria Nazionale delle Marche; in basso a destra sono raffigurati i ritratti dei donatori (il committente, Gaspere Buffi, la moglie e il figlio), erroneamente scambiati sia da Friedrich Overbeck, sia da Franz Pforr, nel



Fig. 4 Johann David Passavant: *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. In zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen*, 3 voll., Leipzig 1839–1858 (vol. I: 1839; vol. II: 1839; vol. III: 1858); vol. IV: *Abbildungen zu J. D. Passavant's Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839; Tavola n. 1.



Fig. 5 Giovanni Santi: *Madonna col Bambino in trono e i Santi Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Girolamo, Sebastiano e la famiglia Buffi (Pala Buffi)*, 1489. Tavola: cm 330 × cm 221. Inventario: 1990 D 64. © Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 6 Johann David Passavant: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. In *zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen*, 3 voll., Leipzig 1839–1858 (vol. I: 1839; vol. II: 1839; vol. III: 1858); vol. IV: *Abbildungen zu J. D. Passavant's Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839: Tavola n. 2.

corso della loro precedente visita urbinata del 15 giugno 1810, quali raffigurazioni dei Santi, della moglie e di Raffaello⁴⁹.

Passando all'analisi della Tavola n. 4 (fig. 7), notiamo anzitutto in linea più generale che la litografia evidenzia la centrale mitizzazione del fanciullo Raffaello nell'ottica dell'analisi della monografia di Passavant, ossia alla luce del processo di auto-inscenamento (*Selbstinszenierung*) di novello Raffaello ricercata da Passavant con il suo autoritratto del 1818 (fig. 8)⁵⁰: qui Passavant si rifà in maniera chiara all'ambito motivico dell'autoritratto del Rinascimento italiano, e in particolare alla tradizione del motivo del ritratto del giovane Raffaello in auge soprattutto con Ridolfo del Ghirlandaio⁵¹. Allo stesso modo, l'intento di Passavant, nei capitoli della sua monografia sul Sanzio successivi al capitolo 1, è quello di evidenziare, sulla scorta di ben noti

49 Si veda in merito il «Documento n. 2», contenuto in Benedetti, *Tra parola e immagine*, pp. 169–171. Cfr. a questo proposito PRNB, V, pp. 361–362 e PRDE, I, pp. 28–29.

50 H. Bauereisen/M. Stufmann (a cura di), *Von Kunst und Kennerchaft. Die graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1840 bis 1861*, Frankfurt a. M. 1994, p. 20.

51 Schröter, «Raffael-Kult und Raffael-Forschung», pp. 331–332.



Fig. 7 Johann David Passavant: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. In zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen*, 3 voll., Leipzig 1839–1858 (vol. I: 1839; vol. II: 1839; vol. III: 1858); vol. IV: *Abbildungen zu J. D. Passavant's Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839: Tavola n. 4.

scritti precedenti (come Vasari e il Bellori)⁵², la natura virtuosa ed amabile del giovane Raffaello⁵³, pienamente rispondente ai canoni dell'autorappresentazione offerta dall'urbinate stesso con il suo autoritratto del 1506–1508, oggi custodito agli Uffizi (fig. 9).

Alla luce di questa precisa intenzione rappresentativa e autorappresentativa risulta pertanto del tutto comprensibile la scelta di Passavant di inserire, come quarta tavola del volume IV del suo studio monografico, la litografia *Head of a Youth* (circa 1498–1499), il cui il disegno originario è oggi custodito allo Ashmolean Museum di Oxford (fig. 10). Nel conclusivo capitolo 5 del volume I del suo menzionato studio, il francofortese fa esplicito riferimento a questo disegno in gesso nero, ascrivendolo in quel momento, con certezza, a Raffaello, e affermando che esso era allora presente presso il «Signor Jere-

52 G. P. Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaele d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1695. Cfr. su questo punto, Schürmann, *Begriffliches Sehen*, p. 197.

53 Cfr., tra gli altri: PRDE, I, p. 59, p. 112, pp. 225–226, p. 343, p. 357, pp. 365–366.



Fig. 8 Johann David Passavant: *Autoritratto con berretto davanti a un paesaggio romano* (1818). Olio su tela. Dimensioni: cm 45× cm 31,6. Inventario: n. 1585. Städel Museum, Frankfurt a. M. Foto U. Edelmann. © 2021.



Fig. 9 Raffaello Sanzio (1483–1520): *Autoritratto* (1506–1508). Olio su tavola. Dimensioni: cm 47,3 × cm 34,8. Inventario: 1890 n. 1706. Galleria degli Uffizi. © 2021. Foto Scala, Firenze – su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo (MIBACT).



Fig. 10 Raphael (Attribution): *Portrait of an unknown youth, possibly a self-portrait* (around 1498–1499). Accession Number: WA1846.158 © Ashmolean Museum, University of Oxford.

mias Harmann a Londra»⁵⁴ e che in esso l'urbinate si sarebbe ritratto all'età di circa 15 anni. Oltre a ciò, Passavant specifica di averne realizzato lui stesso, a suo tempo, un fac-simile (disegno), sulla cui base egli avrebbe poi fatto realizzare all'incisore sassone Ludwig Zöllner (28. 9. 1796–8. 6. 1860)⁵⁵ quella riproduzione poi presentata come quarta tavola del volume IV della sua monografia⁵⁶.

A conclusione di questo mio contributo desidero rimarcare per un verso la palese gentilezza che traspare dai tratti del viso del giovane, così come la nettezza dell'impostazione formale del ritratto, la quale si ricollega tra l'altro alle considerazioni benjaminiane sulla forza trascendente del linguaggio pittorico attraverso la composizione pittorica che mirabilmente si realizza nella pittura raffaellesca⁵⁷. Tutta questa serie di elementi sono pertanto in grado di esercitare un

54 PRDE, I, p. 366.

55 Cfr. in merito Schürmann, *Begriffliches Sehen*, p. 196.

56 Qui il riferimento è appunto alla «Tav[ola]. IV» («Tab. IV.»), contenuta in PRDE, IV, [p. 4].

57 W. Benjamin, «Sulla pittura over *Zeichen e Mal*» [1917], in: Id., *Opere Complete*, vol. 1. *Scritti 1906–1922*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino 2008, pp. 319–322 e pp. 641–642.

innegabile potere da parte dell'immagine volto a innescare un muto e profondo rapporto empatico («dialogo») con lo spettatore⁵⁸. Per altro verso l'implicito fascino esercitato dall'immagine si moltiplica a dismisura per mezzo del benjaminiano processo di riproduzione seriale dell'opera d'arte alla luce dello specifico status mediale⁵⁹ di essa. Di questo processo, come appena specificato, lo stesso Passavant ha chiara coscienza e di esso si serve nel passaggio dal disegno originario alla sua riproduzione su stampa. È anche questa, infine, la ragione che sta alla base dell'impiego – genealogicamente ricostruibile – di tale litografia in tre successivi testi della sua produzione di storico dell'arte: la *Kunstreise durch England und Belgien* (1833)⁶⁰, il *Tour of a German artist in England* (1836)⁶¹ e il suo *Rafael von Urbino* (1836)⁶².

58 A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Roma-Bari 2011.

59 W. Benjamin, «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [prima stesura]» [1936], in Id., *Opere Complete*, vol. 6. *Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann e H. Schwepenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino 2004, pp. 271-303.

60 J. D. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, Frankfurt a. M. 1833, p. 245.

61 J. D. Passavant, *Tour of a German artist in England: With notices of private galleries, and remarks on the state of art*, 2 voll., London 1836; qui cfr. vol. II, p. 134.

62 PRDE, II, p. 594 e p. 621, punto 4; «Tav[ola]. IV» («Tab. IV.»), in PRDE, IV, [p. 4].