

Flavio Cuniberto

L'enigma devoto.

Miseria e grandezza del maestro di Raffaello

Morlacchi Editore U.P.

In copertina: Pietro Perugino, *La Maddalena*; Firenze, Galleria Palatina.

ISBN/EAN: 978-88-6074-861-4

Redazione, progetto grafico e copertina: Jessica Cardaioli

Riguardo le immagini inserite nel volume, nel caso in cui non siano stati reperibili gli aventi diritto per la relativa autorizzazione, l'editore resta a disposizione per regolare eventuali spettanze.

© 2017 copyright by Morlacchi Editore, Perugia.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Stampato presso Digital Print-Service, Segrate, Milano.

Indice

<i>Premessa</i>	VII
I. STEREOTIPI UMBRI E L'ENIGMA-PERUGINO	3
1.1 Il marchio nazareno	3
1.2 Le disavventure di un parigino a Perugia o lo stereotipo in frantumi	10
1.3 Incursione al Collegio del Cambio: apoteosi o parodia?	13
1.4 Il Perugino estatico dell'Abate Broussolle	24
1.5 Dalla delusione al sarcasmo: Joris-Karl Huysmans e André Suarès	30
II. ABBAGLI D'AUTORE E DEFORMITÀ	43
2.1 Il caso-Berenson: emozione religiosa e composizione spaziale come spazio mistico	43
2.2 Il gesto e lo sguardo: le strane fisionomie dei santi perugineschi e le Madonne annoiate	59
2.3 L'ambigua apoteosi della 'mandorla'. Storia e declino di un motivo teologale	88
2.4 Variazioni sul tema. La cappella Carafa di Filippino Lippi come esempio di parodia religiosa	145
III. IL RISCATTO NEL SEGNO DELLA BELLEZZA PURA	151
3.1 Ritratti, autoritratti, complicazioni	151
3.2 L'archetipo femminile	154
3.3 La <i>Pietà</i> di Williamstown e l' <i>Annunciazione</i> Ranieri	159
<i>Bibliografia</i>	177

*«Perusino, maestro singulare, et maxime in muro;
le sue cose hanno aria angelica e molto dolce».*

Anonimo, Lettera al duca di Milano Gian Galeazzo Sforza, 1485 ca

*«[...] potremmo insinuare che un ateo e briccone forse
dipinge gente soave e divota perché nella vita la preferisce,
essendo più facile farne le proprie vittime [...].
Dato il suo tornaconto a trattar con persone di questa sorta,
l'artista furfante può essere anche abbastanza astuto
da far del suo meglio per accrescerne il numero,
dipinge pitture che propongono e raccomandano
un ideale di vita gentile e santa».*

B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. it. di Emilio Cecchi, Milano 2009)

Premessa

Non c'è niente di più instabile dei criteri estetici, la storia del gusto oscilla tra i picchi dell'entusiasmo e la denigrazione più brutale. L'aspirazione a un giudizio estetico oggettivo – che Kant considerava fondata – sarà dunque illegittima? Sempre più refrattaria a valutare, la filologia si rifugia da parte sua nel giardino asettico della «scienza», dove la sonatina di Stamitz è un oggetto non meno «scientifico» della *Passione secondo Giovanni* (e un qualunque gonfalone di provincia può meritare ricerche sistematiche non meno della *Sistina* o dell'architettura palladiana). C'è qualcosa, in realtà, che attraversa le oscillazioni del gusto: il fissarsi, col tempo, del giudizio sui classici e il formarsi dei grandi «canoni» ne è già un indizio decisivo. Quando Bernard Berenson definiva «paludosi» gli affreschi eugubini di Ottaviano Nelli, era solo vittima – come afferma acido Roberto Longhi – di uno snobistico pregiudizio anti-umbro?

La vicenda critica di Pietro Vannucci, il Perugino, non sfugge alla girandola delle mode. Nello spazio di poco più di un ventennio lo troviamo a Roma, regista o perlomeno coregista degli affreschi sistini, e poi di nuovo a Firenze (dove era stato a scuola dal Verrocchio), ma ormai in pieno declino critico e giudicato con cinica sufficienza dall'astro nascente di Michelange-

lo. Forse non esente da una certa «spocchia» aretina, nel senso di anti-ombra, il Vasari dipingerà un quadro critico destinato a fare epoca: il pittore di città di Pieve è un grande opportunista affamato di successo e di denaro (è nato povero), al punto da accettare committenze e dipingere quadri o affreschi che – senza quella «fame» – non avrebbe degnato di uno sguardo. Non li avrebbe degnati di uno sguardo perché i committenti sono in larga misura ecclesiastici, e il Perugino è – sostiene il Vasari con occhio sicuro – uomo di pochissima religione: incredulo, o come dirà Bernard Berenson, «ateo e briccone».

Per la nota vicenda dei corsi e dei ricorsi storici, il Perugino ateo e briccone ha conosciuto in anni recenti un inatteso recupero critico, e proprio per la sua presunta, e in altre epoche celebrata, qualità «estatico-religiosa». La recente mostra di Monaco (2011-2012) ha proposto una sostanziale revisione della tesi vasariana, che sarebbe pregiudiziale e «poco informata». Sembra così delinearci una nuova voga peruginesca, permeata di motivi «newageani», neo-nazareni, e anche (come già nel caso di Ruskin, che diceva di preferirlo a Raffaello), da un certo snobismo anticlassico che si ostina a vedere il Medioevo cristiano anche là dove non ne è rimasta alcuna traccia.¹

Ma le pagine che seguono non hanno niente a che fare con una storia della ricezione: l'evidenza da cui muovono è che i dislivelli qualitativi interni alla pittura del Perugino sono impressionanti, e fanno parte del suo enigma (forse di una sindrome, come si vedrà, vagamente schizoide). Nel suo giudizio sul Perugino, Vasari ha ragione da vendere. Il problema è se mai l'impatto che l'ambigua fisionomia di ateo devoto può avere avuto sulla qualità oscillante della sua pittura. Non metteremo dunque sullo stesso piano gli affreschi perugineschi del Collegio del Cambio (mediocri) e la meravigliosa *Maddalena* di Palazzo Pitti, né sarà possibile guardare con gli stessi occhi le macchine aerospaziali di San Pietro e di Sansepolcro e l'*Annunciazione*

1 Cfr. ad es. R. Hiller von Gaertringen, *Vasari und Perugino. Geschichte einer Verleumdung*, in A. Schumacher [a cura di], *Perugino. Raffaels Meister*, München 2011, pp. 106-127.

Ranieri, o lo sfumato incantevole di alcuni paesaggi umbri e la leziosaggine insopportabile dei suoi santi.

I momenti in cui la pittura peruginesca vola più alto sono quelli in cui si libera dalla gabbia devota per aprirsi alla percezione improvvisa della bellezza: la bellezza femminile anzitutto, o la bellezza atmosferica, il paesaggio. Ma è appunto un'esperienza episodica, improvvisa: la bellezza che filtra nelle sue tavole non è quella sostanza dorata e immateriale in cui il giovane Raffaello incominciava a immergere, negli stessi anni, le forme del visibile. C'è troppa deformità, nel Perugino, per pensare a un'esperienza della bellezza come Forma pura, a priori, dell'esperienza.

Troppa deformità. È noto che la deformazione è il principio della caricatura e una legge fondamentale della comicità. Ed è allora fatale che uno sguardo attento alle «deformità» peruginesche sconfini su quel terreno. Che sia una comicità involontaria, o meglio ancora proiettiva? un effetto ottico del lettore moderno che adotta codici differenti e dallo scontro dei codici fa scaturire la scintilla umoristica? Pietro Vannucci non è né un comico dissimulato né un comico mancato. La comicità non è un «contenuto» della sua pittura, quanto piuttosto un metodo critico, come una lente d'ingrandimento che amplifica la deformità, rendendola macroscopica. Amplificandola, la fa vedere meglio. E diventa così uno strumento di conoscenza nel momento stesso in cui può apparire come un goliardico *divertissement*.

Per tutte le questioni storico-filologiche connesse alla pittura del Perugino e all'arte rinascimentale in genere si rimanda alla letteratura storico-artistica di settore (su cui vedi le note e la Bibliografia generale). In particolare, la paternità delle celebri *Tavolette di San Bernardino* è tuttora controversa.

Si ringraziano qui la Biblioteca Umanistica dell'Università di Perugia, che ha messo a disposizione le sue ricche collezioni, a cominciare dalla pittura umbra; Cristina Galassi e Francesco Federico Mancini per i loro autorevoli consigli e una sempre amichevole, affettuosa «concordia discors» sul tema-Perugino; e Monica Ferrando, la cui passione assoluta per la pittura come dimensione originaria dell'umano, e come esperienza metafisica, ha accompagnato le mie riflessioni sul Rinascimento.

L'enigma devoto

I. Stereotipi umbri e l'enigma-Perugino

1.1 Il marchio nazareno

Se il *Dizionario* flaubertiano dei luoghi comuni contenesse la voce «Umbria», troveremmo probabilmente la formula sintetica: «mistica e soave. Vedi 'Perugino'». E alla voce «Perugino» troveremmo il classico rimando circolare: «Vedi 'Umbria'». Ma quando Jean-Baptiste Wicar, membro della Commissione rivoluzionaria per la requisizione degli oggetti d'arte, visita Perugia nel 1796, lo stereotipo «mistico-umbro», non è ancora nato: la fama del Perugino, che la *Guida del Forestiere* di Baldassarre Orsini definiva «il primo» dei pittori moderni (1784), era legata essenzialmente, agli occhi dei Francesi, al rapporto con Raffaello. Stereotipo o no, il Perugino cade nell'ampia rete della Commissione: vengono requisiti la *Pala dei Decemviri*, orgoglio del Palazzo Pubblico, e lo *Sposalizio della Vergine*, nella Cappella del Santo Anello in cattedrale. Il Wicar, che l'autoritratto conservato nel Museo dell'Accademia di Belle Arti mostra occhiuto e aggressivo, provvede a sostituire il dipinto trafugato (ora al museo di Caen) con una personale versione dello stesso soggetto: perché la Cappella del Santo Anello non rimanesse priva

di opere d'arte e per offrire una adeguata vetrina alle proprie ambizioni di pittore in carriera.¹

Poiché in tempi rivoluzionari e napoleonici il Perugino non gode di buona stampa, la logica che guida le massicce requisizioni francesi è più che altro storico-documentaria: le sue opere devono finire a Parigi per fare risaltare, quasi per contrasto, la superiore grandezza dell'allievo. Quando, nel 1811, Denis Vivant Denon guiderà la seconda campagna d'Italia – nel senso delle famose «rapine» –, l'immagine del Perugino è se possibile ancora meno attraente di quindici anni prima: una «noiosa sequela di Madonne e di Cristi o altri soggetti devozionali», che il futuro Musée Napoléon avrebbe dovuto esibire più che altro a scopo didattico. La *Trasfigurazione* di Raffaello viene presentata al pubblico francese abbinandola a due tavole peruginesche – la *Madonna col Bambino tra i santi Giacomo e Agostino*, prelevata a Cremona, e la citata *Pala dei Decemviri* –, allo scopo di documentare la «diligente, preziosa, delicata» maniera a cui Raffaello attinge i principi della sua arte perfetta.² Esaurita la sua funzione didattica, il Perugino rientra nell'ombra, molte opere lasceranno Parigi per riparare nei musei di provincia.

Il *cliché* vero e proprio, che farà del Perugino il «principe dell'arte cristiana» e il prototipo della Scuola Umbra, «mistica e soave», nasce qualche anno più tardi nelle *Ricerche italiane* del barone tedesco von Rumohr (1827-1831). Vicino al gruppo tedesco-romano dei Nazareni, il Rumohr legge la pittura italiana del Rinascimento attraverso il filtro sentimentale della Germania romantica. Ai suoi occhi entusiasti le opere del «divin pittore» presentano un'attrattiva mistica e una profondità e squisitezza di sentimento più o meno irresistibili, coniugando la tecnica pittorica rinascimentale con l'aroma del cristianesimo

1 Cfr. P. Scarpellini e F.F. Mancini (a cura di), *Le raccolte d'arte dell'Accademia*, Perugia 1974.

2 Cfr. C. Galassi, 'Le prince de l'art chrétien' al tempo delle requisizioni francesi, in V. Garibaldi e F.F. Mancini (a cura di), *Perugino. Il divin pittore*, Silvana 2004, p. 432. Per l'intera questione delle requisizioni in Umbria cfr. C. Galassi, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della 'scuola' umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Volumnia, Perugia 2004 (si veda anche, più in generale, P. Wescher, *I furti d'arte*, trad. it. Einaudi, Torino 1998).

primitivo (dove non è ben chiaro che cosa il Rumohr intenda per cristianesimo primitivo: probabilmente è quel generico ritorno alle origini che muove, come un grandioso equivoco, la vicenda della pittura nazarena). Ma il capolavoro critico del Rumohr sta nel fondere in un colpo solo due *cliché* almeno in teoria distinti: quello peruginesco del Divin Pittore e quello umbro-francescano del Poverello, che riporterebbe il cristianesimo alla sua culla originaria di dolcezza e mansuetudine (perché tale *deve* essere – secondo il *cliché* – la culla originaria del cristianesimo). L'accoppiata è micidiale, e poggia su un ragionamento contorto ma destinato a lunga fortuna: per capire la pittura del Perugino, scrive Rumohr, bisogna allargare lo sguardo al paesaggio umbro, alla costellazione di città e di «paesetti» che circondano Assisi; e come potevano, questi paesetti vissuti all'ombra del Santo, non essere «proclivi alle idee e ai sentimenti miti che hanno concorso a far salire la pittura moderna al suo apice»? Insomma, un teorema o meglio un assioma: l'Umbria, in quanto francescana, non può che essere mite (e quindi «mistica»), e la pittura del Perugino, vero *genius loci*, non fa che dare forma a questo fondo locale, francescano, di mitezza e di mistica soavità.

Sappiamo da Pietro Scarpellini che, tra gli storici dell'arte, questo *cliché* è tramontato da tempo: l'idea di una scuola pittorica umbra dai caratteri mistico-soavi di cui il Perugino sarebbe l'apoteosi e il compendio è ormai superata, a favore di una visione più complessa e policentrica che rinuncia a definire una identità umbra precisa e «centrale» per inseguire invece la ricca varietà degli accenti, degli idiomi locali. E tuttavia il *cliché* era destinato a lunga vita, e continua a far sentire imperterrito i suoi effetti: capita ancora di leggere del «dolce paesaggio 'francescano'» che farebbe da sfondo ai quadri del Perugino.³ Ma per quale ragione i paesaggi del Perugino dovrebbero essere più «francescani» di quelli (certo aspri e schematici) di un Niccolò

3 F. Gualdi Sabatini, *Il paesaggio umbro nella pittura*, in AA.VV., *Francesco d'Assisi*, vol. 2, *Chiese e conventi*, Electa, Milano 1982, pp. 65-72 (che si richiama a una pagina di Antoine Frédéric Ozanam sul paesaggio umbro [1854], in pieno clima «nazareno»).

da Foligno? Ovviamente perché più sereni, impregnati di una dolcezza che non ritroviamo nelle zone impervie dell'Umbria interna. Siamo dunque in pieno *cliché*. Se ci domandiamo infatti *perché* un paesaggio «sereno» dovrebbe essere più francescano di uno «selvaggio», la risposta non è affatto ovvia e immediata. Che cosa c'è di «sereno» nella boscaglia fitta delle Carceri o nella rupe della Verna? nel dramma mistico delle stimmate (imprese come un marchio nella carne) o nella radicalità assoluta della scelta «nomadica» di Francesco? I due stereotipi, genialmente fusi dal von Rumohr, stanno insieme e cadono insieme. Una certa fisionomia – soave, riposante – è quanto un mediocre setaccio ha trattenuto dell'ardore francescano originario.

Il contributo dei Nazareni alla nascita dello stereotipo è comunque decisivo. La colonia tedesco-romana che nei primi decenni dell'800 si raccoglie intorno all'Accademia di San Luca nutre per il Perugino una devozione che non è solo estetica ma propriamente religiosa, in un clima di eclettismo nostalgico dove Raffaello e Dürer, Michelangelo e Perugino possono convivere nell'unico tempio dell'arte cristiana (come nel pannello decorativo realizzato da Overbeck, Veit e Peter Cornelius per accogliere degnamente Ludwig I di Baviera in visita a Roma). Tanto è rapace e sostanzialmente laica la campagna romana dei Francesi, tanto è devoto e sognante lo sguardo di Overbeck sul Perugino: nel 1823 compie un soggiorno a Perugia per studiare *in loco* le opere del maestro (quelle sfuggite alla rapina), realizzando fra l'altro una copia della *Predica del Battista* (dal Polittico di Sant'Agostino), ora al museo di Edimburgo. Per esprimere la propria gratitudine dona all'Accademia di Perugia una serie di incisioni tratte dai Vangeli, e sei anni più tardi, nel 1829, realizza per la facciata della Porziuncola, a Santa Maria degli Angeli, l'affresco del *Miracolo delle Rose*. Con l'affresco della Porziuncola Overbeck diventa, da ammiratore-seguace, un campione militante del «misticismo» umbro e peruginesco. Il recupero della pittura umbra come pittura cristiana per eccellenza diventa infatti un programma anche politico, di politica religiosa, promosso dalla Diocesi di Spoleto – avamposto vaticano – per restituire al territorio umbro la sua vocazione di

baluardo cattolico, quasi di argine contro la marea laicista in agguato da Firenze (e da Parigi: il Santuario della Madonna della Stella, vicino a Montefalco, doveva diventare ad esempio una «rocca inespugnabile a difesa della diocesi di Spoleto, dell'Umbria e dell'Italia»).⁴ In questo clima di arroccamento neoguelfo (che sembra contenere *in nuce* i futuri drammi di Porta Pia e di Gaeta), Overbeck è in prima linea: gli viene affidata dalle autorità ecclesiastiche la pala del nuovo santuario, anche se poi il recupero del Perugino si stempera in un più generico ritorno a un Quattrocento di maniera, promosso sul campo a paradigma di un «cristianesimo perenne» (una sorta di stile standardizzato, di *mélange*, che fonde l'Angelico e Benozzo Gozzoli, Niccolò da Foligno e Benedetto Bonfigli, il Caporali e il Perugino in una generica cifra neocristiana).

Come sempre nelle fasi militanti, non manca il momento dell'epopea: con l'episodio del salvataggio miracoloso che sarebbe occorso allo stesso Overbeck sulle impalcature di Assisi. I giudizi più mordaci su questa moda neoreligiosa o *kitsch* devoto verranno ancora dai francesi, almeno di parte laica. Uno per tutti, il feroce e preciso giudizio-stroncatura di Hippolyte Taine nel suo *Viaggio in Italia* del 1866:

le pitture a fresco di Overbeck sono cattive imitazioni, e niente più; per seguire il gotico [vuol dire il '400] è caduto nel goffo, e ha dato agli angeli il collo torto dei bacchettoni, e a Dio l'aspetto pitocco di un uomo che ha digerito male [...] Viene voglia di allontanarsene in fretta, perché non v'è nulla di più disgustoso del vedere la devozione fittizia dopo quella vera.⁵

Ma non è fittizia la devozione di Overbeck: è solo dolciastra e sentimentale. Nello stesso anno – il 1829 – in cui Overbeck dipinge alla Porziuncola il *Miracolo delle Rose*, Carl Rottmann (tedesco anche lui ma non «nazareno»), passa da Perugia per il suo viaggio-reportage in Italia, commissionato da Luigi I di Baviera. Del passaggio di Rottmann a Perugia rimane quella che è

4 Cfr. S. Petrillo, *Luci e ombre della fortuna di Perugino nell'Ottocento. Spigolature ombre e toscane*, in V. Garibaldi e F.F. Mancini [a cura di], *Perugino* cit., p. 447.

5 H. Taine, *Voyage en Italie*, t.II, Hachette, Paris 1907, pp. 31-32.

tuttora la più affascinante veduta pittorica della città, verso San Bevignate e il Subasio. Pensando all'Italia classica e puntando alla Grecia, non risulta che Rottmann nutrisse qualche interesse per il Perugino. La sua percezione del paesaggio umbro non è stereotipo-francescano: è il *pendant* tedesco delle meravigliose «escursioni» di Camille Corot a Narni, a Piediluco.

L'immagine del «collo torto» la troviamo, alla lettera, in quella *Adorazione dei Magi* in cui Overbeck si ispira, con molta libertà, a vari precedenti, perugineschi e non solo. La qualità tecnica del disegno è tutt'altro che mediocre: Overbeck è un ottimo pittore-disegnatore accademico. Ma la Madonna appare piegata sul Bambino con un gesto di sottomissione quasi militarista che si esplica nell'angolazione orizzontale del collo e della nuca, mentre il Mago anziano, inginocchiandosi davanti al Bambino per adorarlo, non sa fare di meglio che accennargli una moina: come una vecchia zia in visita al nipotino. Siamo alla parodia Biedermeier, piccolo-borghese, dell'eventuale devozione peruginesca: non abbastanza mellifluo nei suoi gesti, il Perugino viene tradotto in chiave definitivamente bacchettona [fig.1].

La storia è fatta, però, di flussi e di riflussi, e così anche la Francia finisce per allinearsi al *cliché*: col celebre libro di Alexis-François Rio *De l'art chrétien* (1836) – destinato a fungere da stella polare per il neoguelfismo francese dell'800 – il clima nazareno «passa» in Francia (il Rio attribuisce al Perugino un vero «genio mistico», destinato a fiorire a contatto col «genio austero» del Savonarola).⁶ Col polarizzarsi del conflitto ideologico tra la Francia clericale e la Francia «laica», la prima finisce per abbracciare il paradigma neomedievale fino alle estensioni peruginesche e allo stereotipo umbro. La terra di San Francesco e del «divin pittore» (la definizione è d'epoca, di Giovanni Santi padre di Raffaello) sembrava chiamata a diventare il baluardo della cristianità in pericolo: l'avamposto cattolico-romano ai confini della Toscana pagana e miscredente. Per avere un'idea dello scontro in atto, e dell'Umbria come teatro dello scontro, basterebbe rileggere la nota ode carducciana *Alle fonti del Cli-*

6 Cfr. M. Ferretti, *Il Perugino di Bologna*, p.124.

tunno (1876), con l'evocazione del fondo mitico-pagano del paesaggio umbro e dell'Umbria stessa come culla dell'«itala gente» (quando le Ninfe danzavano «sotto l'imminente luna, liete ricantando in coro / di Giano eterno e quando amor lo vinse / di Camesena»). L'evocazione dei cori notturni delle ninfe sfocia in una violenta tirata anticristiana. A sua volta, l'utilizzo dello stereotipo umbro, e in particolare francescano, in chiave neoclericale, avrà una lunga storia, che si prolunga nel '900. All'episodio ottocentesco della Porziuncola e del Santuario della Stella si potrebbe accostare il capitolo del Centenario novecentesco: le grandi celebrazioni littorie del 1926 per il settimo centenario della morte del Santo, culminate nel grande, enfatico, monumento di San Giovanni in Laterano.

Succede insomma che, sul finire del secolo (in un clima, non solo in Francia, di conflittualità rovente tra il versante «maçonique» e il versante «antimaçonique»), il viaggio italiano incomincia a passare, per molti francesi, da Perugia. Come Ruskin a Firenze, armato di taccuino, molti artisti-viaggiatori francesi fanno lunghe soste a Perugia (a differenza dei vecchi «romei» come Goethe, che passando da Perugia-Assisi si accorgevano a malapena della Minerva, notando come una specie di UFO la grande mole del Sacro Convento). Molti di loro hanno letto il Rio (e sono anche gli anni, tra fine '800 e primo '900, della grande voga neofrancescana nutrita dalla monografia di Paul Sabatier). Insomma, nel fare una sostanziosa deviazione perugina sono impregnati – più loro dei Tedeschi, ormai – dello stereotipo. E succede una cosa niente affatto strana ma in certo modo divertente e rivelatrice: il pellegrinaggio peruginesco è, per molti francesi di fine secolo, una delusione.⁷

7 Non fu una delusione, si direbbe, per Ferdinand Gregorovius, che nell'agosto del 1861 visita Perugia e vede nel Perugino «lo splendore, il vanto più bello della città» (cfr. C. Galassi, *Pittura e devozione: 'le preziosissime copie delle opere del Perugino e di Raffaello, eseguite dal Sassoferrato' per San Pietr a Perugia*, in F.F. Mancini e A. Natali [a cura di], *Perugino e Raffaello. Modelli nobili per Sassoferrato a Perugia*, Aguaplano, Passignano s.T. 2013, p. 106). È sempre di matrice tedesca (vedi sopra, nota 1) la recente rivalutazione del Perugino in chiave «mistico-meditativa», e in sostanza sull'onda lunga, lunghissima, del movimento Nazareno. In margine alla recente mostra di Monaco, Oliver Case si richiama alla fortuna del Perugino negli anni «fin