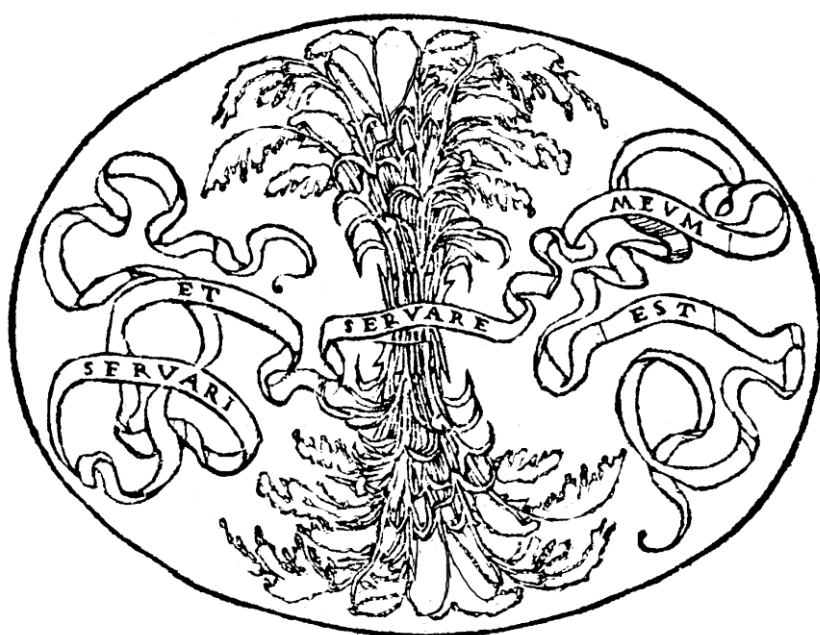


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

32/2024



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- FRANCESCO CAGLIOTI pp. 1-110
Non Michelangelo giovane o sul 1530, ma Antonio Novelli verso il 1630:
una statua incompiuta per il ciclo dei *Mesi* e delle *Stagioni*
di Maria de' Medici, regina madre di Francia
con la collaborazione di SARA RAGNI
- Vasari, Armenini, Zuccari: Arte, Storia, Fonti, Lessico, Filosofia*
a cura di Vita Segreto
- VITA SEGRETO pp. 113-124
Introduzione
- GENEVIEVE WARWICK pp. 125-151
Filarete's Compass: Renaissance Technologies of *Disegno*
- ANNA MARIA SIEKIERA pp. 152-162
Vasari, Armenini, Zuccari pittori e scrittori
- CRISTINA GALASSI pp. 163-185
«A l'arte vera e perfetta fu molto vicino»: Pietro Perugino in Vasari,
Armenini e Zuccari
- MARCO RUFFINI pp. 186-206
Caravaggio e Giorgione, a partire da Vasari
- EVA STRUHAL pp. 207-219
Precetti: Reflections on the relationship between artistic
practice and theory
- ELISA ACANFORA pp. 220-238
La teoria artistica di Armenini attraverso il mito di Michelangelo
- SALVATORE CARANNANTE pp. 239-250
La «vera filosofia d'Aristotele». Forme e significati della
presenza aristotelica nell'*Idea* di Federico Zuccari

- MARIA GIULIA AURIGEMMA pp. 251-279
Pareri in postille, per gli avvii critici di Federico Zuccari
- FRANCA VARALLO pp. 280-303
Tra *Idea* e disegno: la narrazione di sé nel *Passaggio per Italia* di
Federico Zuccari
- MACARENA MORALEJO ORTEGA pp. 304-348
Ripensare l'*Idea*: scrittura e pittura nel soggiorno spagnolo di
Federico Zuccari
(1585-1589)
- VITA SEGRETO pp. 349-398
Circa 1605, Zuccari e Rubens in Mantova: la *Lettera a' Prencipi*
e la *Santissima Trinità* Gonzaga

**«A L'ARTE VERA E PERFETTA FUMOLTO VICINO»:
PIETRO PERUGINO IN VASARI, ARMENINI E ZUCCARI**

Ma tornando a esso Raffaello, gli fu col tempo di grandissimo disaiuto e fatica quella maniera che egli prese di Pietro, quando era giovanetto, la quale prese agevolmente per essere minuta, secca e di poco disegno; perciò che, non potendosela dimenticare, fu cagione che con molta difficoltà imparò la bellezza degl'ignudi et il modo degli scorti difficili dal cartone che fece Michelagnolo Buonarroti per la sala del Consiglio di Fiorenza: et un altro che si fusse perso d'animo, parendogli avere insino allora gettato via il tempo, non arebbe mai fatto, ancorché di bellissimo ingegno, quello che fece Raffaello; il quale smorbatosi e levatosi da dosso quella maniera di Pietro per apprendere quella di Michelagnolo, piena di difficoltà in tutte le parti, diventò quasi di maestro nuovo discepolo¹.

E «quando Raffaello si diede a voler mutare e migliorare la maniera, non aveva mai dato opera agl'ignudi con quello studio che si ricerca, ma solamente gli aveva ritratti di naturale, nella maniera che aveva veduto fare a Pietro suo maestro, aiutandogli con quella grazia che aveva dalla natura»². Anche Raffaello, secondo Giorgio Vasari, all'inizio dovette subire le limitazioni della maniera «minuta» appresa da Perugino ed è solo grazie a Michelangelo, il quale mostrò «la via della gran maniera e degli ignudi, e quanto e' sappi nelle difficoltà del disegno»³, che riesce a 'smorbarsi', a levarsi di dosso la maniera appresa da Vannucci.

È stato sostenuto da più parti, e recentemente anche da Antonio Paolucci, che, per la «sistematica efficacissima demolizione della personalità del pittore», «la Vita di Perugino è un capolavoro di obliqua malevolenza»⁴. Se questa affermazione è sicuramente condivisibile, credo che vada evidenziato come questo abile processo denigratorio, funzionale del resto, come ha scritto Floriana Conte, al «relativismo storico-geografico» e alla «spregiudicata 'miopia' tosco-romanocentrica declinati da Vasari tra T e G»⁵, si vada precisando, anche per Perugino, proprio nel passaggio dalla Torrentiniana (d'ora in avanti T) alla Giuntina (d'ora in avanti G), quando l'artista, di cui Vasari ha sforbiciato nella nuova edizione epitaffi e commenti positivi a tutto vantaggio di una più massiccia documentazione che tende all'eshaustività, viene definitivamente relegato nella periferia artistica e topografica della Rinascenza italiana insieme agli altri maestri imperfetti della seconda età⁶. Così se il passaggio dalla seconda alla terza epoca in T è segnato dalla «pittura d'una maniera vaga et onorata di colori» di Perugino⁷, in G lascia il posto al disegno «delli ignudi particolarmente» e

¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 205 (G) Il passaggio di Raffaello da Perugino a Michelangelo, definito da Vasari come «smorbarsi», è citato anche in GINZBURG 2013b, p. 45.

² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 205 (G).

³ Ivi, VI, p. 69 (G).

⁴ PAOLUCCI 2004, p. 25. Sull'argomento si vedano anche CONAWAY BONDANELLA-BONDANELLA 1997; LADIS 1998; SCIOLLA 2004, in particolare pp. 30-31; HILLER VON GAERTRINGEN 2011; VASARI/HILLER VON GAERTRINGEN 2011.

⁵ CONTE 2010, p. 18.

⁶ Cfr. *Proemio della terza parte*, in VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, pp. 7-8 (T, G): «e furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente, che per lo soverchio studio avevano lasciata in questa arte Pietro della Francesca, Lazaro Vasari, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Pesello, Ercole Ferrarese, Giovan Bellini, Cosimo Rosselli, l'Abate di San Clemente, Domenico del Ghirlandaio, Sandro Botticello, Andrea Mantegna, Filippo e Luca Signorello; i quali, per sforzarsi, cercavano fare l'impossibile dell'arte con le fatiche, e massime negli scorti e nelle vedute spiacevoli, che, sì come erano a loro dure a condurle, così erano aspre a vederle; et ancora che la maggior parte fussino ben disegnate e senza errori, vi mancava pure uno spirito di prontezza, che non ci si vide mai, et una dolcezza ne' colori unita, che la cominciò ad usare nelle cose sue il Francia Bolognese e Pietro Perugino; et i popoli nel vederla corsero come matti a questa bellezza nuova e più viva, parendo loro assolutamente che e' non si potesse già mai far meglio».

⁷ Ivi, III, p. 614.

alla «grazia della invenzione e disposizione delle istorie» del cortonese Luca Signorelli⁸, il cui linguaggio è sicuramente più funzionale, attraverso lo sviluppo delle tappe successive, ad anticipare l'ascesa di Michelangelo, l'eroe che incarna l'epoca della perfezione dell'arte, coincidente, cronologicamente, con il governo di Cosimo I e con il nuovo ruolo assunto a Firenze da Vasari, ormai regista indiscusso dei grandi cantieri di Palazzo Vecchio e degli Uffizi («aperse alla maggior parte degli artefici – scrive Vasari, a proposito di Signorelli – la via all'ultima perfezione dell'arte»⁹).

Ma il cambio della prospettiva interpretativa implica per Perugino anche un ridimensionamento del ruolo riconosciutogli, e questo avviene, nel passaggio da T a G, nonostante Vasari non adotti un criterio di giudizio assoluto ma relativo, che gli consente di analizzare maestri, opere ed epoche tenendo conto del contesto e gli «permette di seguire la curva della storia lungo le sue diverse tappe, e di dare a ciascun artista meritevole di esservi incluso il posto che gli spetta in questo sviluppo»¹⁰. Questo si verifica nonostante che, all'altezza della redazione della G, Vasari conosca molto meglio anche le opere ombre dell'artista, a seguito anche dei nuovi viaggi che ha effettuato nella regione fra 1563 e 1566. Della *Vita* di Perugino nelle due edizioni vasariane, che ho commentato più ampiamente in un convegno organizzato dall'Accademia Petrarca di Arezzo¹¹, mi preme sottolineare in questa sede solo alcuni aspetti: 1) il contributo anche tecnico dato dall'artista allo sviluppo della maniera moderna; 2) la formazione in ambito fiorentino presso la bottega del Verrocchio; 3) l'itinerario artistico di Perugino; 4) il commento sulle opere della prima fase dell'attività dell'artista sia ad affresco sia su tavola, secondo i parametri della «infinita diligenza»¹² nel dipingere figure e paesi e della straordinaria capacità di fare «ritratti di naturale», di adoperare accorgimenti prospettici avanzati e colori molto vivaci; 5) di contro, l'involuzione dell'artista e l'iterazione da parte del pittore di formule stereotipe e di maniera che si registra nella produzione tarda; 6) il superamento del vecchio Perugino oscurato dagli astri nascenti di Leonardo, Raffaello e Michelangelo; 7) il ritratto umano dell'artista, interpretato secondo i concetti di fortuna e virtù; 8) la continuità e la persistenza della sua maniera attraverso la sua scuola.

Il primato, anche ideologico, della nuova età cosimiana si sostanzia nel presentare Firenze – ignoto il «dipintore» non molto valente¹³, primo maestro di Perugino, che però ebbe

⁸ Ivi, III, p. 640 (G).

⁹ *Ibidem*. In generale, per la *Vita* di Signorelli, ivi, pp. 633-640. Sul confronto fra le due edizioni di Vasari, per quanto riguarda Signorelli, si veda GALASSI 2012, con bibliografia sull'argomento.

¹⁰ GINZBURG 2013a, p. 62: l'autrice ha analizzato l'origine di questo giudizio nella tradizione scolastica e l'utilizzo del criterio da parte di Vincenzo Borghini. Su questo criterio di giudizio si veda il *Proemio della seconda parte*. «Né voglio che alcuno creda che io sia sì grosso né di sì poco giudizio che io non conosca che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti – che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella Prima Parte –, se elle si compareranno a quelle di coloro che dopo loro hanno operato, non meriteranno lode straordinaria né anche mediocre: né è che io non abbia ciò veduto quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que' tempi, la carestia de' gli artefici, la difficoltà de' buoni aiuti, le terre non belle come ho detto io, ma miracolose, et arà piacere infinito di vedere i primi principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavano a risuscitare» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 13-14, T, G con lievi varianti). Sempre in GINZBURG 2013a viene citato anche il brano pubblicato da Vasari nella conclusione in G: «A coloro ai quali paresse che io avessi alcuni, o vecchi o moderni, troppo lodato, e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere, se non che intendo avere sempre lodato non semplicemente, ma, come s'usa dire, secondo che, et avuto rispetto ai luoghi, tempi et altre somiglianti circostanze. E nel vero, comeché Giotto fusse, poniam caso, ne' suoi tempi lodatissimo, non so quello che di lui e d'altri antichi si fusse detto, s'e' fussi stato al tempo del Buonarruoto: oltre che gl'uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbero nel grado che sono, se quelli non fussero prima stati tali e quel che furono innanzi a noi» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 410).

¹¹ GALASSI 2010-2011(2012).

¹² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 602 (G).

¹³ Ivi, III, p. 596 (T, G).

il merito di indirizzare precocemente Vannucci verso il centro toscano – come città culla delle arti che «rende gli ingegni liberi per natura» ma che genera, allo stesso tempo, «una cupidità di gloria et onore grandissima»¹⁴, dove l'apprendistato nelle botteghe, la spietata concorrenza fra gli artisti, il vivace dibattito critico e il fiorentino mercato delle commissioni favoriscono la formazione e il successo degli artisti, in contrasto con la decadenza di Roma, e dove giunge anche un giovanissimo Pietro Vannucci, sfuggito alle «estreme calamità» di Perugia¹⁵.

Il racconto delle origini di Pietro, dopo il prologo moralizzante, che si conserva dalla prima alla seconda edizione e che lo dipinge come povero, di modestissime origini (Vasari giunge addirittura a sostenere che, giunto a Firenze, «stette molti mesi, non avendo altro letto, poveramente a dormire in una cassa»¹⁶), è un *topos* letterario¹⁷, smentito dalle notizie documentarie (che dicono, invece, che il padre Cristoforo era un uomo facoltoso, proprietario di terre e case a Città della Pieve), abilmente costruito per motivare la tensione verso la gloria e verso il successo che anima fin dalla fanciullezza l'artista-straccione, presentato come «incarnazione esemplare dell'azione e dei contrapposti risvolti della fortuna nella storia»¹⁸. L'unica variante fra le due versioni riguarda invece la specifica sulla provenienza: nel 1568 Vasari precisa infatti che Perugino era nato a Perugia non genericamente «ad una povera persona» come in T, ma «ad una povera persona da Castello della Pieve detta Cristofano»¹⁹, notizia che presuppone che lo storiografo aretino abbia avuto occasione di conoscere, *de visu*, le opere di Perugino, firmate *Petrus de Chastro Plebis*, e che mantenga, quindi, artatamente, il luogo della nascita a Perugia, perché gli servirà poi per rimarcare il provincialismo dell'artista e il concetto che tutto ciò che di positivo lo riguarda non può che rimandare a Firenze.

Riguardo invece alle «estreme calamità» di Perugia, non corrispondono alla reale situazione artistica e culturale della città, che lo storiografo aretino volutamente presenta nel quadro di una «regione artisticamente retrograda, spiritualmente e culturalmente depressa»²⁰.

Vasari, infatti, conoscendo bene Perugia e il territorio umbro – dove si era più volte recato in vista della redazione delle due edizioni delle *Vite*, come traspare, per esempio, da alcuni passi della biografia di Cimabue, nella quale accenna a un secondo soggiorno nella città di Francesco, che il carteggio vasariano conferma aver avuto luogo tra il 6 e il 12 maggio del 1563, quando si diresse ad Ancona²¹ –, sapeva bene che la città era invece un vivace centro 'minore' del Rinascimento italiano.

Ma il viaggio più documentato in Umbria è quello che data tra il 4 e il 14 aprile del 1566, quando Vasari, dopo aver consegnato ai monaci cassinesi di San Pietro i tre quadri oggi nella Cappella del Sacramento ma allora nel refettorio del monastero²², prosegue verso Assisi, Foligno, Spoleto, sulla traccia dei primitivi toscani artefici della rinascita fiorentina, seguendo ad Assisi le orme di Cimabue e di Giotto, per approdare a Spoleto dove, come avrebbe scritto a Vincenzo Borghini, una volta giunto a Roma, il 14 aprile, avrebbe rivisto, quindi almeno per la seconda volta, «la cappella di Frà Filippo nel Duomo, cosa molto bella»²³.

E se a Perugia era andato in cerca di altri episodi di arte toscana, scrutando le opere di Nicola e Giovanni Pisano, le cui biografie mancano nella prima edizione, o, come ha scritto

¹⁴ Ivi, p. 597 (G).

¹⁵ Ivi, p. 595 (T, G).

¹⁶ *Ibidem* (T, G). Per le critiche al biografismo spicciolo si veda la lettera di Borghini a Vasari del 14 agosto 1564, citata in CECCHI 2010, in particolare p. 9.

¹⁷ Sull'argomento si veda GALASSI 2020-2021(2021).

¹⁸ SCIOCCA 2004, p. 30. In LADIS 1998 i momenti della biografia di Pietro sono scanditi attraverso i concetti opposti di povertà e ricchezza, necessità e virtù, industria e genio, umiliazione e onore.

¹⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 596.

²⁰ SCARPELLINI 1977, in particolare p. 630. Sulla vivace situazione artistica perugina si veda MANCINI 1991.

²¹ *DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940*, I, pp. 758-760.

²² VASARI/DEL VITA 1929, p. 93.

²³ *DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940*, II, pp. 228-230.

Pietro Scarpellini²⁴, andando alla caccia di Buonamico Buffalmacco, Lazzaro Vasari, Mino da Fiesole e Piero della Francesca, sempre animato dall'intento di ricostruire la linea progressiva della scuola maestra, doveva nondimeno aver guardato anche alle opere dei pittori umbri, Perugino in testa.

Questi, del resto, sono gli anni in cui Vasari è impegnato nella stesura della G, che, come è ben noto, copre il periodo dall'estate del 1563 al gennaio del 1568.

Non è un caso, quindi, che la T manchi completamente del catalogo delle opere perugine di Vannucci che invece vengono puntualmente registrate nella seconda edizione, comprendendo i massimi capolavori dell'artista, dalla *Pala dei Decemviri*, alla tavola con lo *Sposalizio della Vergine* in Duomo, agli affreschi del Collegio del Cambio, ai dipinti per Monteripido, San Francesco al Prato e per la chiesa di Santa Maria dei Servi, ai politici di Sant'Agostino e San Pietro, quest'ultimo attentamente visionato da Vasari al momento della consegna dei dipinti realizzati, con la supervisione dello stesso Borghini, per il complesso monastico perugino²⁵.

Quanto alle notizie, alle informazioni che assume riguardo agli artisti umbri, Vasari deve molto a una nuova metodologia d'indagine che mette insieme, *ante litteram*, analisi stilistico-iconografica e tecnica, esercitando quella che appare, a tutti gli effetti, come una moderna *connoisseurship*²⁶ (ma anche quella che Wolfgang Kallab chiama «storia orale»²⁷), grazie a una rete di informatori che possiamo provare a individuare negli accademici del Disegno Vincenzo e Egnazio Danti²⁸ ma anche nel pittore assiate Dono Doni, autore di un libro, relativo alle pitture della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, di cui ampi stralci si rintracciano in scritti posteriori o da esso dipendenti²⁹, e in Ludovico da Pietralunga, in cui i profili di Niccolò di Liberatore e dello Spagna sono in parte difforni da Vasari³⁰, derivando, probabilmente, da una tradizione autoctona che fa riferimento a Doni, artista, prima allievo dello Spagna e poi passato tra le fila dei michelangioleschi. È ben noto, inoltre, che Vasari si avvantaggiò, per la costruzione della biografia di Vannucci, anche delle testimonianze di scrittori precedenti come Francesco Albertini, il *Libro di Antonio Billi*, l'Anonimo Magliabechiano e Paolo Giovio³¹.

La caparbieta di Vannucci di «farsi eccellente» in Firenze fu premiata e Vasari riconosce «che al suo tempo le cose della maniera sua furono tenute in pregio grandissimo»³². È a questo

²⁴ SCARPELLINI 1977, p. 629.

²⁵ DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940, II, p. 226, lettera del 4 aprile da Perugia a Vincenzo Borghini: «do abate et tutto il convento» «inpazzar d'allegrezza, massime il padre abate» che «gli paiono oneste, et lodassi di voi e di me infinitamente; et gli pare, che questo passi il refettorio d'Arezzo. Le sono in refettorio, e lo provato in quello ornamento, et fan divinamente». Sulla consegna dei dipinti si vedano anche VASARI/DEL VITA 1929, pp. 93-94, 98, 108, e MANCINI 1987, p. 123, nota 49. I tre dipinti raffigurano *Eliseo addolcisce i cibi infettati*, *Le nozze di Cana*, *Il miracolo della mensa di S. Benedetto*.

²⁶ Edouard Pommiere riporta un brano di Vasari, utile a descriverne il metodo di studio: prima di occuparsi dei pittori ferraresi e lombardi, lo storiografo vuole vedere le opere «e con l'occhio farne giudizio» (POMMIER 2007, p. 365).

²⁷ KALLAB 1908. Sulla metodologia di Vasari si veda NOVA 2010 e in generale i saggi contenuti nel medesimo volume *LE VITE DEL VASARI / DIE VITE VASARIS* 2010.

²⁸ Dei due artisti, si veda il profilo tracciato in VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, 1987, pp. 249-252 (G).

²⁹ Sul testo, già nel Sacro Convento e oggi scomparso, si veda SCARPELLINI 1977, pp. 640-642, e per la trascrizione di alcuni brani FRATINI 1882, pp. 79-80 (in realtà l'autore è Antonio Cristofani). Sempre a Fratini (ivi, p. 79) si deve l'ipotesi che il libro di Dono Doni fosse stato scritto per rendere un servizio a Vasari stesso, in vista della seconda edizione delle *Vite*. Lo storiografo aretino parla di Doni a proposito di alcuni giovani che «faranno conoscersi più con le opere che con gli scritti» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 223 (G)); fra questi, appunto Dono Doni, di cui menziona le opere a Perugia, Foligno, Assisi, Santa Maria degli Angeli, aggiungendo «do fanno tenere cortese e liberale la gentilezza e cortesia sua» (*ibidem*) interpretato da Pietro Scarpellini come riferimento all'ospitalità offertagli ad Assisi e alle informazioni da lui ricevute. Cfr. SCARPELLINI 1977, p. 641.

³⁰ Su Ludovico da Pietralunga, si vedano SCARPELLINI 1977, pp. 642-665, in particolare pp. 654-665, e LUDOVICO DA PIETRALUNGA/SCARPELLINI 1982.

³¹ Per le fonti consultate da Vasari in relazione alle biografie degli artisti dell'Italia settentrionale si veda FURLAN 2007; per la *Vita* di Giorgione, CONTE 2007.

³² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 598 (I, G).

punto del racconto biografico che Vasari colloca l'apprendistato presso la prestigiosa bottega di Andrea del Verrocchio («studiò sotto la disciplina di Andrea del Verrocchio»)³³, l'unico tassello certo nella ricostruzione dell'intricata vicenda formativa dell'artista, a cui lo storiografo fa cenno anche nella *Vita* dello stesso Verrocchio, menzionando il suo discepolato insieme a quello di Leonardo³⁴. Vasari è l'unica fonte che menzioni l'apprendistato fiorentino, confermato peraltro dai documenti che ci dicono che Perugino, almeno dal 1472, anno in cui il suo nome compare tra gli iscritti della compagnia di San Luca, si è stabilito a Firenze³⁵, vera fucina di talenti, dove «più che altrove venivano gli uomini perfetti in tutte l'arti e specialmente nella pittura»³⁶, scrive Vasari proprio nella *Vita* di Pietro.

Quel S. Girolamo «vec(c)hio magro et asciutto, con gl'occhi fissi nel Crucifisso, e tanto consumato che pare una notomia», «allora molto stimato da' Fiorentini», che Perugino, stando alla descrizione che compare solo in G³⁷, avrebbe dipinto a Camaldoli doveva costituire una prova di quell'interesse per la definizione anatomica coltivata in ambito verrocchiesco e invece del tutto eccentrica nella produzione peruginesca³⁸.

A distanza di poche righe dal passaggio precedente, Vasari torna ancora una volta sulla fama acquisita da Vannucci, accennando alla *koïnè* pittorica italiana uniformata dal linguaggio di quell'artista non toscano, capacità ritenuta uno dei punti di forza nell'analisi vasariana del linguaggio e del ruolo di Perugino in Italia:

Venne dunque in pochi anni in tanto credito, che de l'opere sue s'empie non solo Fiorenza et Italia, ma la Francia, la Spagna e molti altri paesi dove elle furono mandate: laonde tenute le cose sue in riputazione e pregio grandissimo, cominciarono i mercanti a fare incetta di quelle et a mandarle fuori in diversi paesi con molto loro utile e guadagno³⁹.

A lui dovevano qualcosa i fiorentini Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, i maestri robbiani e gli emiliani Francesco Francia e Lorenzo Costa. «E poi – ha scritto giustamente Antonio Paolucci – c'era il caso di Raffaello, che di Perugino era stato indubbiamente allievo e che occupa, con Leonardo e Michelangelo, la fulgida costellazione fissa della grande maniera moderna»⁴⁰.

Qui Vasari introduce un'altra affermazione intrinsecamente significativa, accennando fin da ora a quel fiorentino mercato della devozione che avvia l'artista ai redditizi procedimenti della produzione seriale, al fortunato reimpiego di cartoni e modelli, prassi, quest'ultima, assai diffusa nella cultura quattrocentesca e nello specifico portata ai massimi livelli di efficienza produttiva già nell'atelier polivalente di Andrea del Verrocchio.

Piccole differenze, quasi impercettibili, connotano l'apprezzamento che Vasari esprime a proposito della tavola con il *Compianto sul Cristo morto*, allora nel convento di Santa Chiara a Firenze, oggi presso la Galleria Palatina, opera datata 1495, condotta con «colorito tanto vago e nuovo di colori vivacissimi che e' confermò l'opinione degli artefici dell'essere meraviglioso et eccellente: ma molto più celebre e mirabile negli altri popoli, i quali vedendo la novità della maniera quasi moderna lo esaltarono», che lascia il posto in G a: «fece credere agl'artefici d'avere a essere meraviglioso et eccellente»⁴¹, là dove viene, non solo modificato in peggio il giudizio sull'operato dell'artista, ma viene anche totalmente cancellato quell'accenno a una

³³ *Ibidem*, (T, G).

³⁴ Ivi, p. 542 (G). L'abbinamento con Leonardo era stato già asserito in SANTI/MICHELINI TOCCI 1985, II, p. 674.

³⁵ L'iscrizione, all'Archivio di Stato di Firenze (ASF), Accademia del Disegno, 2: Compagnia di San Luca o dei pittori, *Libro Rosso, Debitori e creditori, e ricordi*, 1472-1520, c. 112v, è pubblicata in VENTURINI 2004, in particolare p. 36.

³⁶ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 597 (T, G).

³⁷ Ivi, p. 598.

³⁸ Si veda il bel saggio VENTURINI 2004, in particolare p. 29.

³⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 598-599 (T, G).

⁴⁰ PAOLUCCI 2004, p. 26.

⁴¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 599 (T, G).

«maniera quasi moderna», che voleva dire riconoscere a Perugino quel ruolo di cerniera tra le due epoche. Così se le teste di vecchi e quelle delle Marie in entrambe le edizioni sono definite bellissime, il paesaggio in T è «tenuto grandissimo» mentre in G «fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli come si è veduto poi»⁴², che equivale, ancora una volta, a porre una limitazione temporale alla fortuna e all'apprezzamento del maestro, presto superato dagli artisti, ben altrimenti dotati, della terza età. Con loro verrà messa alle spalle quella «maniera secca e cruda e tagliente, che per lo soverchio studio avevano lasciato in questa arte»⁴³ gli artisti dell'età precedente. Molto più ampia in G anche la descrizione del complesso chiesastico di San Giusto alle Mura, dove erano «di mano del nostro Perugino la maggior parte delle pitture che vi erano» e di cui, già ai tempi di Vasari, si erano conservati solo i dipinti su tavola, essendo andata distrutta, nel 1529, durante l'assedio di Firenze di Filiberto d'Orange, la chiesa con i suoi numerosi affreschi⁴⁴. Fra questi dipinti, Vasari apprezza in particolare il realismo del corpo irrigidito e reso livido dal *rigor mortis* del *Cristo in Pietà* («fra l'altre cose fece il detto Cristo morto così intirizzato, come se e' fusse stato tanto in croce che lo spazio et il freddo l'avessino ridotto così», T e G)⁴⁵.

Vasari, quindi, mostra di conoscere nel dettaglio la vicenda formativa e l'attività fiorentina di Pietro Perugino, che fu certamente prevalente almeno fino al 1504-1505, concetti, questi, che gli servono per recuperare parzialmente l'artista proprio in virtù della sua educazione toscana: Perugino era stato uno di quei maestri che si erano abbeverati alle fonti del Rinascimento fiorentino, studiando la Cappella Brancacci, «teatro di una sorta di pellegrinaggio»⁴⁶, portandolo a condividere anche l'affermazione di Francesco Albertini che, già nel 1510, proprio a proposito degli affreschi perduti di San Giusto alle Mura, aveva scritto che «nel primo et II claustro sono picture di Pietro Perusino, benchè si può dire Florentino, ch'è allevato qui»⁴⁷.

Pur nella notazione tecnica negativa che riguarda le tre tavole per i frati gesuati, che «hanno patito assai e sono per tutto, negli scuri e dove sono l'ombre, crepate»⁴⁸, descrizione ripresa nelle due edizioni, insieme all'osservazione delle straordinarie capacità ritrattistiche dell'artista, quando parla della «vaghezza e pulitezza grande a perfetto fine condotta» dell'affresco della *Natività con i Magi*, commissionatogli fra 1508 e 1509 per la cappella dei Vieri, «dove era un numero infinito di teste variate e ritratti di naturale non pochi»⁴⁹, tra i quali anche il volto del Verrocchio, Vasari, nel brano successivo, anch'esso condiviso in T e G, riconosce un altro merito a Perugino, vale a dire un supremo magistero tecnico. Del resto, la qualità tecnica di Perugino era talmente acclarata e universalmente apprezzata che era impossibile negarla. A proposito del Cristo morto con S. Giovanni e la Madonna, dipinto «sopra le scale della porta del fianco di S. Pier Maggiore» e trasferito, dopo la demolizione

⁴² *Ibidem* (T, G).

⁴³ Ivi, IV, p. 7 (T, G).

⁴⁴ Ivi, III, pp. 599-604.

⁴⁵ Ivi, p. 602.

⁴⁶ POMMIER 2007, p. 218. A riguardo si veda poi VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 132 (T, G).

⁴⁷ ALBERTINI/DE BOER-KWAKKELSTEIN 2010, p. 100.

⁴⁸ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 602 (G): «e ciò avviene perché quando si lavora il primo colore che si pone sopra la mestica perciò che tre mani di colori si danno l'un sopra l'altro non è ben secco, onde poi col tempo nello seccarsi tirano per la grossezza loro e vengono ad aver forza di fare que' crepati: il che Pietro non potette conoscere, perché appunto ne' tempi suoi si cominciò a colorire bene a olio». Sulla difficoltà nell'impiego della tecnica a olio riportata nelle *Vite* di Perugino e Fra Bartolomeo si veda CAVIGLI 2011, in particolare p. 190. Sempre Vasari, nella *Vita* di Fra Bartolomeo, a proposito di un «San Vincenzo» «in legno a olio»: «è peccato che si guasta e crepa tutta, per esser lavorata in su la colla fresca i color freschi, come dissi dell'opere di Pietro Perugino nelli Ingesuati» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 98 (G)). Rossella Cavigli segnala la *Vergine col Bambino* di Perugino (Londra, National Gallery) per lo scurimento dell'oltremarino sopra l'azzurrite per l'eccesso di olio. Cfr. CAVIGLI 2011, p. 190.

⁴⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 602 (T, G).

settecentesca della chiesa, nel palazzo Albizzi in Borgo degli Albizi⁵⁰, esso era stato lavorato, scrive Vasari, «in maniera che, sendo stato all'acqua et al vento, s'è conservato con quella freschezza come se pur ora dalla man di Pietro fosse finito», poiché «certamente i colori furono dalla intelligenza di Pietro conosciuti, e così il fresco come l'olio; onde obbligo gli hanno tutti i periti artefici, che per suo mez(z)o hanno cognizione de' lumi che per le sue opere si veggono»⁵¹. Già prima di affrontare la biografia dell'artista, Vasari nell'introduzione al capitolo *Del dipingere a olio in tavola e su le tele*, comune alle due edizioni, ne aveva sottolineato il contributo dato allo sviluppo di questa tecnica per la maniera moderna.

Quanto al catalogo di Vannucci, le *Vite* di Vasari sono, anche da questo punto di vista, decisamente esaustive, comprendendo quasi tutte le opere più importanti dell'artista.

Vorrei ancora far notare come anche la considerazione degli affreschi della Cappella Sistina confermi l'utilizzo di un codice interpretativo svalutante applicato all'attività dell'artista che, sia in T sia in G, viene ammesso sì «con molta sua gloria», e a seguito del fatto che la sua «fama» si era sparsa «per Italia e fuori», a lavorare nella cappella papale, ma pur sempre «in compagnia degli altri artefici eccellenti»⁵², solo uno, quindi, dell'équipe dei talentuosi maestri, quasi tutti dell'orbita del Verrocchio, convocati da Sisto IV, misconoscendo ad arte quel ruolo di capofila che invece è ormai riconosciuto al maestro e che avrebbe implicato, da parte di Vasari, anche l'ammissione che, attorno agli anni Ottanta del Quattrocento, Perugino aveva raggiunto un primato che lo poneva su un gradino più alto anche rispetto ai grandi toscani osannati dallo storiografo⁵³. Molto più obiettivo era stato Paolo Giovio che, nel *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* (1540 circa), aveva scritto, in un brano di temperie preruskiniana:

Nessuno infatti raffigurava con più morbidezza e dolcezza di lui il volto e l'espressione dei santi e soprattutto degli angeli, e ne rese testimonianza lo stesso papa Sisto, che gli dette la palma quando gli artisti più grandi gareggiarono avidamente nel decorare la sua cappella privata,

dove quel «*palmam detulit*» mi pare possa fare riferimento a un primato dell'artista, anche se l'espressione potrebbe anche riferirsi alla volontà, da parte di Giovio, di mostrare come dopo il successo sia stato repentino il cambiamento della terza età⁵⁴.

È a questo punto della *Vita* che Vasari inserisce l'ampio *excursus* sulle opere perugine di Vannucci, *excursus* che manca del tutto in T, dove Vasari si limita a ricordare che Perugino, tornato a Perugia «sua patria», «in molti luoghi della città finì tavole e lavori a

⁵⁰ La notizia è riportata in VASARI/MILANESI 1906, III, p. 577.

⁵¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 604 (T, G). Vasari, nell'introduzione al capitolo XXI *Del dipingere a olio in tavola e su le tele*, riferisce ad Antonello da Messina l'introduzione in Italia della tecnica a olio, inserendo Pietro Perugino fra i maestri che ne fecero progredire l'uso: «Quest'arte condusse poi in Italia Antonello da Messina che molti anni consumò in Fiandra, e, nel tornarsi di qua da' monti fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò ad alcuni amici, uno de' quali fu Domenico Veneziano, che la condusse poi in Firenze, dove la imparò Andrea dal Castagno che la insegnò agli altri maestri, con i quali si andò ampliando l'arte ed acquistando, – sino a Pietro Perugino, a Lionardo da Vinci et a Raffaello da Urbino –, talmente che ella s'è ridotta a quella bellezza che gli artefici nostri, mercé loro, l'hanno acquistata» (ivi, I, p. 133, T, G).

⁵² Ivi, III, p. 605.

⁵³ Nella *Vita* di Botticelli (ivi, p. 516), sia in T sia in G, assegna all'artista il ruolo di coordinatore delle decorazioni sistine.

⁵⁴ Per la trascrizione e la traduzione del testo si veda GIOVIO/MAFFEI 1999, pp. 202-203: «Nemo enim illo divorum vultus et ora, praesertim angelorum, blandius et suavius exprimebat, vel testimonio Xysti Pontificis, qui ei palmam detulit quum in pingendo domestico templo nobilissimi artifices quaeuosa contentione decertassent». Anche Raffaele Maffei aveva riferito al solo Perugino i dipinti della Cappella Sistina, criticando la mancanza di eloquenza dei volti nei dipinti dell'artista (cfr. MAFFEI 1506, c. 300r). Il brano è ripubblicato in AGOSTI 1988, in particolare p. 61. Riguardo alle opere romane, in G Vasari menziona anche «una loggia ed altre stanze» nel Palazzo dei Santi Apostoli, realizzate su commissione di Sciarra Colonna, che «gli misero in mano grandissima quantità di denari» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 606).

fresco»⁵⁵. Particolarmente ampio, invece, il brano che in G viene riservato alla descrizione iconografica degli affreschi del Collegio del Cambio, «opera, che fu bellissima e lodata più che alcun'altra che da Pietro fusse in Perugia lavorata» ed «è oggi dagli uomini di quella città, per memoria d'un sì lodato artefice della patria loro, tenuta in pregio»⁵⁶, dove Perugino «fece il suo ritratto che pare vivissimo», un ritratto che, come ha efficacemente sintetizzato Edouard Pommier, «fa di Perugino un uomo illustre di Perugia, accanto agli uomini illustri della storia romana»⁵⁷, rivendicando all'artista l'invenzione o la riscoperta dell'arte della pittura, come celebra il *titulus* di Francesco Maturanzio, autore del programma iconografico. L'epigrafe encomiastica, che è riportata solo in G, costituisce un'affermazione iperbolica che ripropone il *topos* dell'artista eccellente⁵⁸. «L'autoritratto del Collegio del Cambio e il suo *titulus* – ha scritto ancora Pommier – sono un vero e proprio colpo di mano che apre simbolicamente un altro periodo del Rinascimento e costituisce una tappa essenziale nell'invenzione dell'immagine dell'artista»⁵⁹.

Ma è proprio nel momento in cui sembra essere più benevolo il giudizio sulla vicenda umana e artistica di Vannucci che Vasari sferra il suo attacco definitivo alla produzione tarda del pittore umbro, presente peraltro già in T e spiegato con un manierismo deterioro: «aveva Pietro tanto lavorato e tanto gli abbondava sempre da lavorare, che e' metteva in opera bene spesso le medesime cose; et era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, che' faceva a tutte le figure un'aria medesima»⁶⁰. Forse si tratta solo dell'incapacità vasariana a «leggere dei codici non familiari»⁶¹, oppure di una visione attraverso una finestra sul mondo ma che guarda il mondo da un'angolazione toscana. Ed ecco allora l'iteratività dei soggetti replicati a tal segno da diventare seriali, soprattutto a seguito dell'ingente mole di lavoro che l'atelier di Perugino è chiamato a compiere a partire dal 1494: ecco negato il principio dell'inimitabilità dell'opera d'arte, insieme al reimpiego reiterato di modelli e cartoni di successo⁶², che sono facilmente replicabili anche da allievi e aiuti, l'autoplagio disinvoltato che il maestro trasforma nel marchio distintivo della bottega e che si presta anche alle richieste del nascente mercato della devozione, per il quale l'atelier sforna icone di rassicurante ripetitività. È evidente, tuttavia, la finalità diffamatoria dell'affermazione vasariana essendo ben conosciute, anche da Vasari, le logiche produttive seriali delle botteghe quattrocentesche⁶³, così come appare chiara la lettura del caso di Perugino, alla luce della «invenzione copiosa cinquecentesca», con gli occhi dell'uomo del suo secolo⁶⁴. È ben noto invece come il tema della riproposizione di modelli non vada letto nell'ottica penalizzante di una mancanza di originalità o di una scarsa capacità creativa da parte dell'artista. Secondo un uso ben radicato nella bottega di Verrocchio, dove l'invenzione di nuove iconografie è spesso accompagnata dall'iterazione delle stesse che diventano, al pari dello stile, segni qualificanti e distintivi dell'atelier, la ripetizione dei modelli assume, anche in Perugino, il carattere di una normale prassi produttiva, accettata, condivisa e spesso sollecitata dalla stessa committenza⁶⁵.

⁵⁵ Ivi, pp. 606-607.

⁵⁶ Ivi, p. 607.

⁵⁷ POMMIER 2007, p. 114.

⁵⁸ PELLEGRINO 2004.

⁵⁹ POMMIER 2007, p. 115. Tra l'altro Vasari in G emenda anche l'errore che aveva commesso in T, dove aveva collocato gli affreschi del Cambio dopo la «crisi dell'Annunziata». Cfr. VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 609-610 (T, G).

⁶⁰ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 608 (T, G).

⁶¹ NOVA 2010, p. 2. L'espressione è riferita alla lettura di Vasari del Fondaco dei Tedeschi.

⁶² Sul riuso del cartone nell'opera di Perugino si veda HILLER VON GAERTRINGEN 2004.

⁶³ Sull'argomento si veda il classico WACKERNAGEL 1994. Per un confronto fra Perugino e la scultura si rimanda a GENTILINI 2004.

⁶⁴ L'espressione è contenuta nel *Proemio* del IV libro. Cfr. VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 5 (T).

⁶⁵ MANCINI 2004, in particolare p. 131.

Ha ragione Tommaso Mozzati il quale, analizzando il gruppo delle cosiddette *Madonne del davanzale*, che traducono dalla scultura in pittura modelli autografi del Verrocchio, ha affermato che Perugino, «figlio maturo del miglior Quattrocento fiorentino», è in realtà un «rivoluzionario innovatore del linguaggio del rinascimento centro italiano, ripetitore solo della propria consapevole originalità», individuando proprio «nel sistema produttivo capace di diffonderne e alimentarne la maniera» l'eredità più preziosa consegnatagli da quella Firenze in cui si era formato⁶⁶.

Non ha torto, inoltre, Nicoletta Baldini quando afferma che

sebbene gli esordi della bottega di Perugino precedano l'avvento di Savonarola, l'influenza già da prima esercitata, in ambito cittadino, dal domenicano e dai suoi seguaci, inducono a meditare sulle ragioni del successo riscosso dal pittore a partire dagli esordi degli anni novanta, e a domandarsi quanto il plausibile favore dell'*entourage* piagnone possa aver concorso a quella popolarità che spinse l'artista a fermarsi più stabilmente in città⁶⁷.

Lo confermano anche la scelta tecnica delle grandi pale d'altare o dell'affresco per chiese e monasteri, il carattere illustrativo dei soggetti sacri, a cui Perugino, in anticipo sulle prescrizioni conciliari, ricorre, ricercando, nei volti idealizzati e rassicuranti dei santi, dalle vesti semplici, quella facile comunicabilità poi codificata dalla trattatistica postconciliare. È Vasari stesso che autorizza queste riflessioni e che, contrapponendo Perugino a Michelangelo⁶⁸, con un abile colpo di teatro, fa dire a Michelangelo (che nel 1568, all'epoca della pubblicazione della *G*, è già morto da quattro anni), provocato dalle «mordaci parole» di Vannucci (a sua volta intimorito dall'astro nascente di Buonarroti), «ch'egli era goffo nell'arte»⁶⁹.

In questa perfida definizione non si può non leggere tra le righe, nella critica che lo storiografo aretino mette in bocca al sommo artista nei riguardi dell'anziano e ormai superato maestro, una consonanza con quanto asserito nei *Due Dialogi* di Giovanni Andrea Gilio, testo pubblicato a Camerino nel 1564, che stigmatizzava, recependo le prescrizioni dei padri conciliari, gli errori dei «moderni pittori» che non rispettarono la «consuetudine», cioè l'iconografia tradizionale, che consisteva nel «dipingere le sacre immagini oneste e devote, con que' segni che gli son stati dati da gli antichi per privilegio de la santità; il che è paruto a moderni vile, goffo, plebeo, antico, humile, senza ingegno e arte». Michelangelo era appunto uno dei «moderni pittori» e 'goffa' doveva apparirgli la pittura di un artista tardo-quattrocentesco come Perugino («de genti di quel tempo – scrive ancora Gilio – eran più grosse, però attendevano all'antichità non avendo l'ingegno desto né vivo; non potevano fare le loro opere se non goffe»)⁷⁰.

È fin troppo evidente che alla base della considerazione negativa della tarda attività di Vannucci si intravedano, come ha scritto Sonia Maffei, «una concezione evolucionistica dell'arte di impronta pliniana e una valutazione, condivisa dai contemporanei, della pittura del Quattrocento alla luce dell'arte cinquecentesca»⁷¹, condotta verso analoghe riflessioni anche nel *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* di Paolo Giovio, che efficacemente aveva sintetizzato l'opera tarda del pittore nella definizione *sterilitas ingenii*, contrapponendola alla *stupenda varietas* degli «astri perfetti che si chiamano Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello», i quali, «sorti a un tratto dalle tenebre di quell'età, sommersero e fama e nome di lui con le loro opere meravigliose»⁷².

⁶⁶ MOZZATI 2004, in particolare p. 101.

⁶⁷ BALDINI 2004, in particolare p. 91.

⁶⁸ La contrapposizione è già preannunciata in GIOVIO/MAFFEI 1999, pp. 203-205, 208.

⁶⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 608 (T, G).

⁷⁰ GILIO/BAROCCHI 1960-1962, p. 30.

⁷¹ GIOVIO/MAFFEI 1999, p. 207.

⁷² Ivi, pp. 203, 205.

Invano il Perugino – scrive ancora Giovio, che ricorda che in gioventù l'artista era stato applaudito e osannato da principi e regnanti – emulando e imitando quelle cose si sforzò di conservare il grado raggiunto, perché l'inaridirsi della sua fantasia lo costrinse a tornare sempre ai volti leziosi in cui si era fissato da giovane, tanto che il suo pudico animo reggeva a stento alla vergogna, mentre quei grandi artisti rappresentavano con stupenda varietà in ogni genere di soggetti le nuda membra di figure maestose e le prementi forze della natura⁷³.

E qui Giovio differisce da Vasari che non dichiara che Perugino avesse cercato di imitare le opere degli artisti più moderni di lui. La fama di quello che un tempo era stato «il meglio maestro d'Italia», come lo aveva definito il banchiere Agostino Chigi in una lettera al padre Mariano del 7 novembre 1500⁷⁴, era ormai in declino. Isabella Gonzaga aveva salutato con una tiepida accoglienza l'arrivo a Mantova, il 30 giugno 1505, della tela di Perugino raffigurante la *Lotta di Amore e Castità*.

Perugino è ancora a Firenze nel 1505, ma nella città stanno avvenendo fatti che cambieranno radicalmente il volto della storia dell'arte. Nel febbraio Leonardo ha appena concluso il cartone per la *Battaglia di Anghiari* e parallelamente Michelangelo sta lavorando al cartone per la *Battaglia di Cascina*. Di fronte a tante, sconvolgenti novità, Perugino reagisce arroccandosi sempre di più nella riproposizione di consumate formule figurative di comprovata ma ormai inefficace presa («e' faceva a tutte le figure un'aria medesima», dice Vasari)⁷⁵.

A queste date sta per consumarsi anche quella che Pietro Scarpellini ha efficacemente dipinto come la «disfatta fiorentina dell'Annunziata»⁷⁶, narrataci in entrambe le edizioni da Vasari⁷⁷, che segna anche la fine del percorso fiorentino di Vannucci. Lo storiografo, infatti, registra lo sconcerto del maestro di fronte a chi criticava la sua *Assunzione di Maria*, ultimata il 4 novembre 1507⁷⁸ per la chiesa dell'Annunziata, facendogli pronunciare le seguenti parole, quasi infantili: «Io ho messo in opera le figure altre volte lodate da voi e che vi sono infinitamente piaciute: se ora vi dispiacciono e non le lodate, che ne posso io?»⁷⁹.

È a questo punto che il maestro ripiega definitivamente in Umbria, dove Vasari, ma solo in G, gli ascrive «alcuni lavori a fresco nella chiesa di San Severo»⁸⁰ (palestra anche del talentuoso allievo Raffaello), insieme ad altri lavori nel territorio perugino e dintorni (non tutti in realtà ascrivibili al maestro), per arrivare alla grande macchina per San Pietro, conservata integra sull'altare maggiore fino allo smembramento tardo-cinquecentesco, grazie alla quale ha modo di studiare la maestria tecnica dell'artista, soprattutto nella scena dell'*Ascensione*, oggi al Musée des Beaux Arts di Lione, «ch'ellè la migliore di quelle che sono in Perugia, di man di Pietro lavorate a olio»⁸¹.

È ormai in coda alla biografia che Vasari, come ha evidenziato anche Antonio Paolucci⁸², assesta il colpo definitivo a Vannucci, dipingendolo, in piena epoca di

⁷³ *Ibidem*. Ulrich Pfisterer descrive i pericoli del successo troppo veloce dovuto a talenti precoci, che verrebbero così distolti dalla perfezione, e porta come esempio, per la decadenza legata all'età, la figura di Pietro Perugino, il cui ingegno, che aveva raggiunto tutti, divenne sterile nel momento in cui tentò di eguagliare la nuova arte di Leonardo, Michelangelo e del suo ex allievo Raffaello e di competere con loro. Cfr. PFISTERER 2018, p. 116.

⁷⁴ Si tratta della lettera conservata a Roma, presso l'Archivio Chigi, Ms. R, V, C, c. 12. La lettera è stata pubblicata in CUGNONI 1879, p. 481.

⁷⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 608 (T, G).

⁷⁶ SCARPELLINI 1984, p. 55.

⁷⁷ Sull'argomento si veda NELSON 2004.

⁷⁸ Anche il *Libro di Antonio Billi*, che rappresenta sul dipinto l'unica fonte prevasariana, esprime un parere negativo: «Finì la parte di dietro Pietro Perugino molto male» (*IL LIBRO DI ANTONIO BILLI* 1991, p. 94).

⁷⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 609-610 (T, G).

⁸⁰ *Ivi*, p. 610.

⁸¹ *Ibidem*. Il dipinto era stato menzionato anche ne *IL CODICE MAGLABEGLIANO* 1892, p. 133.

⁸² PAOLUCCI 2004, p. 26.

Controriforma⁸³, come un uomo non allineato sulle convinzioni religiose dell'epoca, secondo un *cliché* che sarà usato anche per Leonardo⁸⁴, una «persona di assai poca religione», che non dava credito all'«immortalità dell'anima» e che, riponendo, materialisticamente, «ogni sua speranza ne' beni della fortuna», faceva «per denari» «ogni malo contratto»⁸⁵, replicando «per avarizia o per non perder tempo»⁸⁶ figure angelicate di Madonne e santi, ai quali di fatto non credeva neppure. Abilmente cassato in G anche il trionfante epitaffio dell'artista, che lo assimilava al pittore di Alessandro Magno, esaltandone l'ispirazione divina – «tutto brillava sotto la mano divina di Pietro, l'Apelle di Perugia» (*Omnia sub Petri (fuit hic Perusinus Apelles) divina referunt emicuisse manu*)⁸⁷ –, non rimaneva, per Vasari, che addentrarsi nell'esame di quella vasta e numerosa scuola peruginesca, egemone in Umbria ma ampiamente diffusa anche in Toscana e in altre regioni italiane, che era l'aspetto che doveva risultare più ostico da digerire allo storiografo aretino. Però Vasari, che aveva dileggiato «l'infinita diligenza» del maestro (termine che ricorre per ben quattro volte nella *Vita* di Perugino⁸⁸ e che si traduceva nella iterazione di vincenti formule stereotipe, poi codificate dalla pittura devota di età controriformata), è anche il primo a insistere, in G, sulla continuità e sulla persistenza della sua maniera⁸⁹ e in qualche modo ad aprire la strada a una comprensione storicizzata di Perugino e del mutamento di gusto operato da lui e dopo di lui dalla sua scuola, di quella che è stata definita, da Roberto Longhi, «l'editoriale di Perugino»⁹⁰.

Il «miracoloso» o «eccellentissimo» Raffaello è naturalmente l'allievo principale che, scrive Vasari, «passò di gran lunga il maestro»⁹¹, ma con Vannucci nella seconda edizione sono registrati numerosi altri artisti, Pinturicchio, omaggiato anche di una singola biografia⁹², e dopo di lui lo Spagna, l'Ingegno, Eusebio da San Giorgio, Giovanni Battista Caporali, Giannicola di Paolo e altri umbri e toscani⁹³.

È probabilmente nel viaggio in Umbria del 1566 che Vasari aveva avuto modo di contattare più da vicino gli allievi e i discepoli di Perugino, di cui fornisce un secco elenco di opere senza meglio qualificarle. Gli unici sui quali si sofferma più diffusamente sono due artisti non perugini, Andrea d'Assisi detto l'Ingegno, definito «il miglior maestro di tutti», che «nella prima giovinezza concorse con Raffaello da Urbino sotto la disciplina di esso Pietro», che a sua volta se ne servì nell'Udienza del Cambio, «dove sono di sua mano figure bellissime»⁹⁴, e Giovanni di Pietro detto lo Spagna, «il quale colorì meglio che nessun altro di coloro che lasciò Pietro dopo la sua morte», costretto a emigrare da Perugia per ripiegare a Spoleto, a causa dell'«invidia dei pittori di quella città»⁹⁵. Quanto a Pinturicchio, che «tenne sempre la maniera di Pietro»⁹⁶, Vasari, nella biografia dedicatagli, bollò l'iperdescrittivismo di sapore goticizzante dell'artista – dotato, ai suoi occhi di uomo del Cinquecento, di tanta, forse troppa, fortuna e

⁸³ Ricordo l'apprezzamento espresso da Gabriele Paleotti per le *Vite* di Vasari (cfr. PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962, p. 340). Il brano è riportato anche da POMMIER 2007, p. 359.

⁸⁴ Sull'argomento si veda CONTE 2010, pp. 20-21.

⁸⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 611 (T, G).

⁸⁶ Ivi, p. 609 (T, G).

⁸⁷ Ivi, p. 611 (T).

⁸⁸ Ivi, p. 602 (T, G).

⁸⁹ Per questi aspetti si veda GALASSI 2004, in particolare, pp. 77-78.

⁹⁰ LONGHI 1955.

⁹¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 611 (G). Un'espressione non molto diversa è in T. Sull'imitazione delle opere di Perugino da parte di Raffaello, ivi, IV, p. 158 (T, G): «Studiando la maniera di Pietro la imitò così a punto e in tutte le cose che i suoi ritratti non si conoscevano dagl'originali del maestro e fra le cose sue e di Pietro non si sapeva certo discernere».

⁹² Sull'argomento si veda GALASSI 2022.

⁹³ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 611-614 (T, G) con maggiori approfondimenti in G.

⁹⁴ Ivi, p. 613 (G).

⁹⁵ Ivi, pp. 612-613 (G).

⁹⁶ Ivi, p. 612 (G).

«molta pratica»⁹⁷ – come una testimonianza ancor più provinciale e periferica dell'arte umbra, un'arte buona, per via di quell'uso eccessivo di «ornamenti di rilievo messi d'oro» per palati poco raffinati («per sodisfare alle persone che poco di quell'arte intendevano») ⁹⁸. È in questa biografia, però, che Vasari parla anche di due altri pittori umbri quattrocenteschi, operosi «inanzi che venisse in cognizione Pietro Perugino»⁹⁹, Benedetto Bonfigli e Niccolò di Liberatore¹⁰⁰, da lui impropriamente ribattezzato Alunno¹⁰¹, focalizzando l'attenzione sull'esistenza in Umbria di tradizioni pittoriche ben radicate prima dell'avvento di Perugino.

Tuttavia – avverte Vasari, nell'epilogo – nessuno di tanti discepoli paragonò mai la diligenza di Pietro, né la grazia che ebbe nel colorire in quella sua maniera; la quale tanto piacque al suo tempo, che vennero molti di Francia, di Spagna, d'Alemagna e d'altre provincie per impararla. E dell'opere sue si fece, come si è detto, mercanzia da molti, che le mandarono in diversi luoghi, innanzi che venisse la maniera di Michelagnolo; la quale, avendo mostro la vera e buona via a queste arti, l'ha condotta a quella perfezione, che nella terza seguente parte si vedrà¹⁰².

Se l'elenco dei seguaci di Perugino in T era ridotto ai soli nomi di Raffaello e a quelli di pochi artisti toscani, mentre era totalmente priva di indicazioni riguardo agli artefici umbri, la prima edizione, pur lacunosa da questo punto di vista, si concludeva, però, riconoscendo in maniera oggettiva l'eredità di Perugino in una «pittura d'una maniera vaga et onorata di colori, così nel fresco come all'olio», che aveva uniformato il linguaggio pittorico italiano («durò per Italia a imitarsi fino che venne la maniera di Michele Agnolo Buonarroti») ¹⁰³.

È un altro artista, Bastiano da Sangallo detto Aristotile, che inizialmente era stato a bottega da Perugino, a fornirci le coordinate di quel mutamento e a indicare come lo stile michelangiolesco abbia ormai segnato il passo: «veduta in casa Medici la maniera di Michelangelo», «ne restò sì amirato che non volle più tornare a bottega con Piero, parendoli che la maniera di colui a petto quella del Buonarroti fusse secca, minuta e da non dover in niun modo essere imitata»¹⁰⁴.

Interessanti, a mio avviso, e scarsamente esplorate, anche le considerazioni critiche riservate a Perugino da Giovanni Battista Armenini e Federico Zuccari. Armenini, nei tre libri *De' veri precetti della pittura* (Ravenna 1586), «un testamento inventario della Rinascenza costruito tutto sull'esperienza pratica», come ha scritto Julius von Schlosser nella *Letteratura artistica*¹⁰⁵, si propone soprattutto di esporre con chiarezza e brevità quanto l'esempio peruginesco possa aiutare i giovani pittori a farsi una «bella e dotta e maniera» (ma l'opera si rivolge anche, più generalmente, ai principianti, agli studiosi e agli amatori delle belle arti)¹⁰⁶, ripromettendosi così di contribuire a ristabilire, nella generale decadenza di cui parla esplicitamente nel proemio, «il buon uso e lo studio di far pitture, c'abbi forma di verità»¹⁰⁷. Un vero e proprio manuale che non chiude un'epoca, cioè che non è espressione di un 'autunno del Rinascimento'¹⁰⁸, ma se mai è prolettico agli insegnamenti dell'Accademia di San Luca fondata nel 1593. Per quanto riguarda il suo rapporto con Vasari, Armenini, che

⁹⁷ Ivi, p. 571 (T, G).

⁹⁸ Ivi, p. 574 (G). Una frase non molto diversa è anche in T.

⁹⁹ Ivi, p. 576 (G): la frase di Vasari in realtà è rivolta al solo Bonfigli.

¹⁰⁰ Sull'argomento si veda GALASSI 2021.

¹⁰¹ Per la lettura della *Vita* di Alunno si vedano anche SCARPELLINI 1977, pp. 636-639, e LUNGHI 2003.

¹⁰² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 614 (G).

¹⁰³ *Ibidem* (T).

¹⁰⁴ Ivi, V, p. 393 (G). Cfr. POMMIER 2007, p. 229. Ma per affermazioni simili riguardo alla maniera degli artisti della seconda età, superati da quelli della terza, si veda sempre VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, pp. 5-8 (T, G).

¹⁰⁵ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1977, p. 384.

¹⁰⁶ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 15.

¹⁰⁷ Ivi, p. 155. Su Armenini si vedano anche PREVITALI 1962 e GRASSI 1985-1987, II, p. 74.

¹⁰⁸ OSSOLA 2014.

condivide con lo storiografo aretino l'idea di un declino imminente, o già in atto, dell'arte e che da lui riprende la visione ciclica ed evolucionistica dei fenomeni artistici, condensa tuttavia la parabola artistica in un solo secolo e inserisce tali considerazioni in un manuale precettistico e non in un contesto di tipo biografico. Se l'opera di Armenini è, come scrive Schlosser, «uno dei documenti più preziosi per conoscere la pratica degli studi nel periodo del manierismo», viceversa all'autore difetta il senso dello sviluppo storico: «l'età anteriore – sono sempre parole di Schlosser –, preleonardesca, è ormai per lui secondaria, sì da fargli parlare con poco rispetto dei “fantocci” del Vasari, da Cimabue al Perugino»¹⁰⁹. Come ha evidenziato Giovanni Previtali, «la seconda metà del Cinquecento rappresenta, nella cultura artistica italiana, il periodo di più profondo offuscamento della memoria dell'arte ‘pre-raffaellita’» ed «è in questi anni che si diffonde negli ambienti artistici una ‘vulgata’ sull'Italia medioevale devastata dai barbari» che avrà sviluppo nel corso dei due secoli successivi, includendo Armenini e portando a obnubilare, come dice sempre Previtali, «anche il senso della distinzione tra periodo medioevale in senso stretto e periodo ‘pre-raffaellita’», applicando indiscriminatamente al secondo periodo anche la descrizione nata per il primo¹¹⁰. Marina Gorreri ha osservato che fondare la validità dell'arte su di una tradizione non anteriore all'età di Michelangelo sia solo apparentemente contraddittorio e che «la divaricazione dei parametri storicistici impiegati dall'Armenini nel valutare da una parte le opere dei contemporanei e dall'altra quelle dei ‘primitivi’»¹¹¹ sia motivata da ciò che aveva sostenuto Previtali¹¹², cioè dalla decadenza politico-economica da cui deriva un radicalizzarsi dei contrasti, che spinse i sostenitori dell'arte moderna manierista a rinunciare alla difesa dei ‘primitivi’ su base storicistico-progressiva impostata da Vasari, per limitarsi a difendere una tradizione recente che non risale più addietro di Michelangelo¹¹³. Il faentino non prende assolutamente in considerazione i pittori ‘primitivi’, come invece fa Vasari, e arriva a includere nel loro novero – il primo è Giotto – anche Pietro Perugino, con il quale si conclude l'età degli «antichi pittori»¹¹⁴. Per Armenini l'arte nasce con Leonardo e con Giovanni Bellini («il quale, fra le prime scuole de' moderni, egli fu pittore assai noto»¹¹⁵); raggiunge la perfezione con Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Correggio, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Andrea del Sarto, per poi cadere in una crisi profonda che spinge l'autore a cercare di risollevarla, forse ingenuamente, attraverso i veri precetti della pittura. Il giudizio nei confronti dei ‘primitivi’, che dipingono «fantocci», è ripetuto in più passaggi dell'opera ed è molto deciso. Si tratta di una evidente ripresa dal *Proemio* alle *Vite* di Giorgio Vasari: «uscirono delle mani de' maestri di que' tempi quei fantocci e quelle goffezze che nelle cose vecchie ancora oggi appariscono»¹¹⁶.

Vale la pena qui di citare almeno due brani. Il primo riguarda le indicazioni fornite *Sulle difficoltà delle tribune* (capitolo III) in cui si accenna all'età di Giotto e Perugino¹¹⁷. A Perugino, Armenini accenna in altri sei passaggi *De' veri precetti*. Nel capitolo V (*Del modo del dipingere le capelle*):

¹⁰⁹ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1977, p. 385.

¹¹⁰ PREVITALI 1964, pp. 37-38.

¹¹¹ GORRERI 1988, p. XXVIII.

¹¹² PREVITALI 1964, p. 38.

¹¹³ GORRERI 1988, pp. XXVIII-XXIX.

¹¹⁴ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 175.

¹¹⁵ Ivi, p. 202.

¹¹⁶ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, p. 2 (T, G). Il termine ricorre per 8 volte nelle *Vite*.

¹¹⁷ «Ma in queste solevano quelli antichi pittori, che furono da l'età di Giotto fino a quella di Pietro Perugino, comporvi dentro di nuovi stravaganti, operando secondo la debolezza di quei tempi, perciò che in queste e nelle volte a mez(z)a botte essi vi facevano un Cristo molto grande nel mez(z)o in maestà, con una palla in mano figurata per il mondo e con l'altra mano che dava la benedizione, et era una con una sedia sopra le nuvole» (ARMENINI/GORRERI 1988, p. 175).

Quelli antichi pittori, che furono al tempo di Pietro Perugino e inanzi qualche anni costumaron molto di fare nelle capelle, ch'essi dipingevano, di molte istorie colorite a fresco, e le più d'esse erano di quei santi a i quali erano intitolate le chiese, con certe prospettive dentro molto stravaganti, le quali, tirate che quelle erano al punto, le coprivano egualmente con colori schietti e divisati a i lor modi, senz'averli una discrezione al mondo. Dipoi poggiavano su l'altare di mez(z)o una loro tavola di forma più larga assai che lunga ovvero alta, fatta di legno e su vi dipingevano a tempera di molte istorie con figurine molto minute e scompartite in quadri et in molte ancora vi facevano alcuni santi in piedi, i quali erano tutti finti in campi d'oro brunito e quelli, con certe colonnette, li venivano tramez(z)ando et il più di esse eran fatte a vite, senza avere pro | porzion di misure o distanza fra esse; e perché vi comparissero meglio quei loro fantocci, vi facevano fra una colonna e l'altra, sopra di essi, certi risalti d'archi et erano tutti pieni di listelli e seguivano all'insù tuttavia con finestre, tondi, cime e tabernacoli, con mill'altri strafori e frascherie, continuando fino alla sommità di quelle, i quali risalti tutti erano messi a oro nel modo predetto¹¹⁸.

È solo con il «discoprirsi l'arte da' successorì» che furono «levate via afatto quelle ruvidezze e minuzie de' passati», raggiungendo esiti «che non hanno invidia a gli ornamenti de' più gloriosi antichi»¹¹⁹. Nell'ottavo capitolo accenna alle caratteristiche tecniche della pittura su muro, su tavola e su tela, in particolare alla tecnica della tempera in voga prima della scoperta della pittura a olio:

Egli è manifesto che gli antichi da ducento anni in qua, per fino al tempo che visse Pietro Perugino, furono sempre intenti nelle loro opere importanti a lavorare quelle a tempera, il che facevano molto sotilmente sopra le tavole, nelle quali vi erano dentro certi rissalti di colonnette fatte con cannellature et a vite, et erano lunghissime oltra modo, con base e capitelli senza misura alcuna né ordine; onde io stimo che la cagion principale, che a ciò fare li movesse, era per poter tramezzar quei loro fantozzi distintamente, con farli ancora i loro campi di oro brunito, oltra che vi era pur per ornamenti molti altri ricinti, rissaltelli e strafori, con certe aguglie et angoli acuti per tutte le cime di quelle, con altre tali frascherie, delle quali ce ne sono ancora le reliquie, secondo che pativa la meschinità di quei tempi; le quali cose, crescendo poi tuttavia il lume del disegno buono, con migliorarsi l'arte, s'andorno a poco a poco rimuovendo¹²⁰.

Considerando, nel capitolo X, l'importanza del «finir bene l'opere», commenta la maniera «tagliente e secca» degli artisti viventi al tempo di Perugino secondo parametri vasariani:

Et è certo che se quei maestri, che furono all'età che visse Pietro Perugino, avessero ben posseduti quegli estremi del far con bella maniera, sì come acquistorno dipoi molti e che non fosse stata tagliente e | secca, nel modo che ancor si vede, io stimo che i posterì di poco gli avrebbero avanzati, perciò che nelle sue cose molto più se gli conosce l'amore e lo stento della diligenza, che d'ogni altra loro parte, la quale è veramente che dà gli estremi dell'arte¹²¹.

Perugino viene ancora citato, nel capitolo XI, insieme a Beccafumi e a Pontorno, come *exemplum* negativo per quanto riguarda le ultime opere realizzate a Firenze, «poiché ad essi in luoghi così onorati e grandi, le loro pitture riuscirono peggio assai di tutte l'altre fatte di prima»¹²².

Nel capitolo XV, dedicato alla «virtù, vita e costumi» di cui «deve essere ornato un pittore eccellente», dopo «Gi(o)tto fiorentino, dal quale si vide uscire la prima luce da quelle

¹¹⁸ Ivi, p. 186. Nella nota 2 Gorreri sottolinea come questa sia la più ampia stroncatura registrata tra le fonti cinquecentesche dei politici medievali.

¹¹⁹ Ivi, pp. 186-187, dove appare chiaro il riferimento alle opere antiche come modelli di bellezza e perfezione.

¹²⁰ Ivi, p. 137, dove, come fa notare Gorreri nella nota 4, la condanna dei politici gotici non raggiunge l'altezza espressiva e l'efficacia di quella vasariana contro i lavori 'tedeschi'.

¹²¹ Ivi, pp. 148-149. Cfr. il *Proemio della terza parte*, già citato alla nota 6.

¹²² ARMENINI/GORRERI 1988, p. 154, dove anche qui abbiamo la ripresa del giudizio negativo vasariano relativo alle opere tarde dell'artista. Cfr. nota 78.

orrende tenebre in che sepolta era»¹²³, e soprattutto dopo «quegli elevati ingegni, i quali diedero gli ultimi fini di perfezzione all'arte», «cominciando da Leonardo Vinci»¹²⁴, Armenini citava le «maggior beffe» e il «maggior scorno» da cui fu colto Pietro Perugino, «il quale non era punto inferiore a Giotto», quando, chiamato a Roma da Sisto IV a dipingere «a prova» nella Cappella Sistina insieme ad altri maestri,

promettendo coloro voler dar maggior premio a chi di loro si portasse meglio a dipingervi sul muro una istoria colorita a fresco; dove, fra gli altri, vi fu un Cosimo Rosselli, pittor fiorentino, il quale, per esser men buono de gli altri in tal opera e conoscendo il suo difetto, fece in modo ch'egli con astuzia prevalse a tutti. Conciosiaché, ridotto ch'egli ebbe la sua istoria in fresco al meglio che seppe, si dispose poi con nuov'arte a ritornarvi sopra, per il che si diede a ricoprirla quasi tutta con finissimi az(z)urri ultramarini e con bellissime lacche di grana e con fiammeggianti cenabri, e così fece a i verdi et a i gialli et appresso, perché il suo aviso riuscisse meglio, diede i lumi ancora a tutta l'istoria con oro finissimo macinato; e tutto ciò ch'egli adoprò in cotal guisa, lo fece confidatosi nella poca intelligenza di chi doveva dare il premio e fare il giudizio qual di esse fosse migliore. E certo ch'egli toccò nel bersaglio, perciò che, venuto il giorno ch'ogni maestro dovea scoprir la sua opera, così egli ancora scoperse la sua e non senza riso de gli altri maestri, schernendolo molto di così vil goffezza; ma andati a veder quelli a cui toccava fare il giudizio e dar la vittoria, col mezzo del predetto premio, al più valente, giunti che furono a quella di Cosimo, gli az(z)urri e l'oro e gli altri fini colori gli abagliorno gli (o)cchi in un subito talmente, che ne ricevette il premio promesso, | come miglior maestro de gli altri; e così, fu poi comandato a Pietro et a gl'altri che dovessero coprir le loro opre di migliori az(z)urri e le dovessero toccar con oro com'era quella di Cosimo, acciò che corrispondessero tutte in un modo; dove che i poveri pittori mez(z)o disperati, si misero a ingoffir tutto quel buono che vi era dentro di lor mano¹²⁵.

Anche in questo caso il brano è un'evidente ripresa della *Vita* vasariana di Cosimo Rosselli¹²⁶. Nella conclusione *De' veri precetti* Armenini cita ancora Perugino a proposito dei «fantozzi» raccolti da Giorgio Vasari: il cerchio si chiude proponendo la dotta maniera tardo-manierista di Taddeo Zuccari, il suo classicismo retrospettivo, come modello da imitare:

Per le quali cose io stimo che quanti fantozzi ha mai raccolto Giorgio Vasari ne i suoi libri, da Cimabue fino a Pietro Perugino, né meno quante opere buone egli ha descritto per fino all'età di Michel Angelo, non sarebbero state bastevoli a farlo di gran lunga eccellente, nel modo ch'era, se non avesse imitato le pedate di quelli. Onde, avendo da me pensato quanto, sopra tal caso, potessero gli insegnamenti buoni, fu cagione principale di farmi errare ne i luoghi predetti, per investigar questi modi; e perciò non era valent'uomo in Italia, con il quale io non cercassi di conferir con esso, | con interrogarlo tuttavia sopra ogni dubbio dell'arte, dove che con pazienza ne traeva il mio intento, parendomi pur di vedere che così fatte arti si potesse pore sotto alcuni termini che fossero permanenti a beneficio de i professori¹²⁷.

Nel 1605 il virtuoso viaggiatore Federico Zuccari pubblicò a Mantova un poema allegorico-satirico in versi endecasillabi intitolato *Lamento della pittura su l'onde venete*, in cui la personificazione della pittura si doleva della sua attuale decadenza dovuta all'inadeguata preparazione artistica e alla mancanza di un interesse sociale per l'arte. Il *Lamento* era preceduto da un appello ai potenti della terra, la *Lettera a' precncipi et signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura*, che esortava a istituire delle Accademie pubbliche in Italia e in

¹²³ Ivi, p. 237.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, pp. 239-240.

¹²⁶ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 445 (T, G). Gorreri nota come Armenini spostò prudentemente l'accusa di poca intelligenza fatta da Vasari a papa Sisto IV a una generica commissione di esaminatori. Cfr. ARMENINI/GORRERI 1988, p. 240, nota 32.

¹²⁷ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 257-258.

Europa¹²⁸. Pochi anni prima, nel 1593, Zuccari, pittore-filosofo, impregnato di filosofia platonica, aristotelica e scolastica, come ha scritto Luigi Grassi¹²⁹, aveva fondato l'Accademia di San Luca a Roma di cui sarebbe stato eletto 'principe', dedicandosi, da quel momento in poi, soprattutto all'attività teorica. Successivi sono *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*, del 1607, il suo più importante trattato artistico, nel quale prende le distanze da Vasari e Armenini per quanto riguarda il problema teorico del disegno, e il *Passaggio per Italia*, una sorta di reportage di viaggio, edito nel 1608. In nessuno di questi testi si accenna alla pittura di Pietro Perugino. La conoscenza accurata delle biografie vasariane è comprovata dalle postille alle *Vite*, note attraverso tre esemplari¹³⁰, ed è probabile che con queste annotazioni Zuccari avesse inaugurato un genere letterario a scopi autopromozionali, negli anni immediatamente precedenti o seguenti la nomina a primo Principe dell'Accademia di San Luca. Nel *Lamento della pittura su l'onde venete* Zuccari propone una carrellata di nomi di artisti che rappresentano l'«aurora della pittura», prima dell'ascesa di coloro dai quali fu «abbellita compitamente»:

E di quel lieto April furon l'Aurora / un Gentile, e un Giovanni ambo fratelli, / Bellini di cognome, e d'opra ancora. / Se pinsero animali, over uccelli, / Huomini, monti, o valli, o faggi, o pini, / Sempre imitar Natura lor pennelli. / Vi furono altri ingegni pellegrini, / come il Mantegna, e'l Perugino, ch'a l'arte / vera, e perfetta fur molto vicini. / Da questi, ed altri com'il Ciel comparte / gratie diverse, fui diversamente / ornata, ed abbellita in qualche parte¹³¹.

Se ovviamente le considerazioni espresse su Perugino non rientrano, nemmeno in questo caso, in un contesto biografico, è in qualche modo evidente la condivisione della visione evolucionistica di Giorgio Vasari in una prospettiva di progressivo avvicinamento alla perfezione dell'arte. Inoltre va detto che, nonostante non possediamo notizie documentarie sui soggiorni di Federico Zuccari a Perugia, come ha notato giustamente Macarena Moralejo Ortega¹³², è certo che Zuccari fu membro della perugina Accademia degli Insensati, e con il soprannome Il Sonnacchioso, che aveva utilizzato nelle riunioni accademiche, si firma nella *Lettera a' prencipi et signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura*, omettendo la sua appartenenza all'Accademia di San Luca di Roma e anche all'Accademia del Disegno di Firenze dove era stato ammesso già nel 1565.

La definizione di Perugino fornita da Zuccari come di un pittore molto vicino all'«arte vera, e perfetta» potrebbe, dunque, essersi avvantaggiata di una conoscenza diretta delle opere del maestro umbro. È interessante, inoltre, far notare che Vannucci viene avvicinato ad Andrea Mantegna e definito, come lui, uno spirito pellegrino, termine utilizzato anche da Giovanni Santi per connotare l'ingegno, lo spirito bizzarro, eccelso e «pelegrino» del cortonese Luca Signorelli¹³³.

¹²⁸ ZUCCARI/HEIKAMP 1961.

¹²⁹ GRASSI 1985-1987, I, pp. 223-224.

¹³⁰ Sull'argomento si veda SPAGNOLO 2007.

¹³¹ ZUCCARI/HEIKAMP 1961, p. 122.

¹³² MORALEJO ORTEGA 2014(2015).

¹³³ «e' l Cortonese Luca, de ingegno e spir(i)to pelegrino» (SANTI/MICHELINI TOCCI 1985, II, p. 674).

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1988

G. AGOSTI, *La fama di Cristoforo Solari*, «Prospettiva», 46, 1988, pp. 57-65.

ALBERTINI/DE BOER–KWAKKELSTEIN 2010

F. ALBERTINI, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia (1510). Un volumetto dedicato all'arte fiorentina*, edizione critica con annotazioni di W.H. DE BOER, a cura di M.W. KWAKKELSTEIN, Firenze 2010.

ARMENINI/GORRERI 1988

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura (1586)*, a cura di M. GORRERI, prefazione di E. Castelnovo, Torino 1988.

BALDINI 2004

N. BALDINI, *Perugino a Firenze: la «stanza» di via San Gilio*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE* 2004, pp. 89-93.

CAVIGLI 2011

R. CAVIGLI, *Vasari e l'eccellenza del fare*, in *Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari*, catalogo della mostra, a cura di P. Refice, Firenze 2011, pp. 165-192.

CECCHI 2010

A. CECCHI, *Le Vite del Vasari: una storia «veridica» dell'arte italiana?*, in *LE VITE DEL VASARI / DIE VITE VASARIS* 2010, pp. 9-20.

CONAWAY BONDANELLA–BONDANELLA 1997

J. CONAWAY BONDANELLA, P. BONDANELLA, *Giorgio Vasari, Pietro Perugino, and the History of Renaissance Art*, in *Pietro Perugino. Master of the Italian Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di J. Antenucci Becherer, New York 1997, pp. 83-99.

CONTE 2007

F. CONTE, *Osservazioni sulle varianti della Vita di Giorgione di Vasari*, «Annali di Critica d'Arte», III, 2007, pp. 61-102.

CONTE 2010

F. CONTE, *Cronache vasariane per il XXI secolo: rotte di inchiesta*, prefazioni di G.C. Sciolla, M. Rossi, Torino 2010.

CUGNONI 1879

G. CUGNONI, *Note al Commentario di Alessandro VII sulla vita di Agostino Chigi*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», II, 1879, pp. 209-226, 475-490.

DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, apparato critico di K. Frey, a cura di H.-W. Frey, I-III, Monaco 1923-1940.

FRATINI 1882

G. FRATINI, *Storia della basilica e del convento di S. Francesco in Assisi*, Prato 1882.

FURLAN 2007

C. FURLAN, *Da Vasari a Cavalcaselle. Storiografia artistica e collezionismo in Friuli dal Cinquecento al primo Novecento*, a cura di C. Callegari, P. Pastres, Udine 2007.

GALASSI 2004

C. GALASSI, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della "scuola" umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Perugia 2004.

GALASSI 2010-2011(2012)

C. GALASSI, *Dalla Torrentiniana alla Giuntina: Pietro Perugino e gli artisti umbri del Rinascimento nelle Vite di Giorgio Vasari*, in *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e teorico*, atti del convegno (Arezzo 2011), a cura di F. Conte, supplemento di «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze», n.s., LXXII-LXXIII, 2010-2011(2012), pp. 89-109.

GALASSI 2012

C. GALASSI, *Con gli occhi di Vasari: Luca Signorelli tra Torrentiniana e Giuntina*, in *Luca Signorelli, de ingegno et spirito pelegrino*, catalogo della mostra, a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi et alii, Cinisello Balsamo 2012, pp. 23-29.

GALASSI 2020-2021(2021)

C. GALASSI, *La leggenda dell'artista. L'aneddotica nelle Vite dei pittori umbri del Rinascimento*, in *Cultura economia territorio. La storia come mestiere. Studi in onore di Fabio Bettoni*, a cura di A. Ciuffetti, R. Tavazzi, numero monografico di «Bollettino Storico della Città di Foligno», XLIII-XLIV, 2020-2021(2021), pp. 321-332.

GALASSI 2021

C. GALASSI, «*Anzi che venisse in cognizione Pietro Perugino*»: Benedetto Bonfigli e Niccolò di Liberatore (detto impropriamente Alunno) nelle Vite di Giorgio Vasari, in *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti, A. Di Benedetto et alii, Todi 2021, pp. 75-79.

GALASSI 2022

C. GALASSI, *Dalla storia alla teoria dell'arte: "fortuna" e "virtù" nella Vita di Vasari di Bernardino Pintoricchio, pittore di "molta pratica" (e poca invenzione)*, in *Il bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, I-II, Palermo 2022, II, pp. 35-38.

GENTILINI 2004

G. GENTILINI, *Perugino e la scultura fiorentina del suo tempo*, in *PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO 2004*, pp. 199-227.

GILIO/BAROCCHI 1960-1962

G.A. GILIO, *Due Dialoghi [...] (1564)*, in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, II, pp. 1-115.

GINZBURG 2013a

S. GINZBURG, *Dietro la Torrentiniana. Alcune radici dell'impianto storiografico e critico delle "Vite" di Giorgio Vasari*, «Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica», 1, 2013, pp. 51-67.

GINZBURG 2013b

S. GINZBURG, *Vasari e Raffaello*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 29-46.

GIOVIO/MAFFEI 1999

P. GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di S. MAFFEI, Pisa 1999.

GORRERI 1988

M. GORRERI, *De' veri precetti della pittura*, in ARMENINI/GORRERI 1988, pp. XXI-XXIX.

GRASSI 1985-1987

L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, I-II, Roma 1985-1987 (edizione originale I-III, Roma 1970-1979).

HILLER VON GAERTRINGEN 2004

R. HILLER VON GAERTRINGEN, *Uso e riuso del cartone nell'opera del Perugino. L'arte fra vita contemplativa e produttività*, in PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO 2004, pp. 335-350.

HILLER VON GAERTRINGEN 2011

R. HILLER VON GAERTRINGEN, *Vasari und Perugino. Geschichte einer Verleumdung*, in *Perugino. Raffaels Meister*, catalogo della mostra, a cura di A. Schumacher, Ostfildern 2011, pp. 107-127.

IL CODICE MAGLIABECHIANO 1892

Il Codice Magliabechiano cl. XVII 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da anonimo fiorentino (1540 ca), a cura di C. Frey, Berlino 1892.

IL LIBRO DI ANTONIO BILLI 1991

Il Libro di Antonio Billi, a cura di F. Benedettucci, Anzio 1991.

KALLAB 1908

W. KALLAB, *Vasaristudien*, con una biografia dell'autore a cura di J. von Schlosser, Vienna-Lipsia 1908.

LADIS 1998

A. LADIS, *Perugino and the Wages of Fortune*, «Gazette des Beaux-Arts», 1552-1553, 1998, pp. 221-234.

LE VITE DEL VASARI / DIE VITE VASARIS 2010

Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione / Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption, atti del convegno (Firenze 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis *et alii*, Venezia 2010.

LONGHI 1955

R. LONGHI, *Percorso di Raffaello giovine*, «Paragone. Arte», 65, 1955, pp. 8-23.

LUDOVICO DA PIETRALUNGA/SCARPELLINI 1982

LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi (1570 ca)*, in appendice *Chiesa superiore* di Anonimo secentesco, introduzione, note al testo e commentario critico di P. SCARPELLINI, Treviso 1982.

LUNGHY 2003

E. LUNGHY, *Nicolò Alunno nel racconto di Giorgio Vasari*, in *I Da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, I-II, Ripatransone 2003, II, pp. 735-746.

MAFFEI 1506

R. MAFFEI, *Commentariorum urbanorum libri octo et triginta*, Roma 1506.

MANCINI 1987

F.F. MANCINI, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Perugia 1987.

MANCINI 1991

F.F. MANCINI, *Arte e società nella Perugia dei Baglioni*, in *Una santa, una città*, atti del convegno storico nel V centenario della venuta a Perugia di Colomba da Rieti (Perugia 10-12 novembre 1989), a cura di G. Casagrande, E. Menestò, Spoleto 1991, pp. 61-74.

MANCINI 2004

F.F. MANCINI, *Verso il tramonto: formule consumate e pagine di poesia*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE* 2004, pp. 129-139.

MORALEJO ORTEGA 2014(2015)

M. MORALEJO ORTEGA, *Federico Zuccari e la sua scuola in Umbria: il contributo pittorico manierista e il ruolo dell'Accademia degli Insensati di Perugia*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», CXI, t. 2, 2014(2015), pp. 771-802, 1413.

MOZZATI 2004

T. MOZZATI, *Produzioni in serie, derivazioni e modelli: Perugino e la bottega di Andrea del Verrocchio*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE* 2004, pp. 95-103.

NELSON 2004

J.K. NELSON, *La disgrazia di Pietro: l'importanza della pala della Santissima Annunziata nella Vita del Perugino del Vasari*, in *PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO* 2004, pp. 65-73.

NOVA 2010

A. NOVA, *Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte*, in *LE VITE DEL VASARI / DIE VITE VASARIS* 2010, pp. 1-6.

OSSOLA 2014

C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, prefazione di M. Praz, Firenze 2014 (edizione originale Firenze 1971).

PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri* (1582), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, II, pp. 117-509.

PAOLUCCI 2004

A. PAOLUCCI, *Perugino visto da Giorgio Vasari*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE* 2004, pp. 25-27.

PELLEGRINO 2004

F. PELLEGRINO, *Topoi e storiografia negli epitaffi vasariani*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, atti del convegno di studi (Arezzo 7-8 maggio 2003), a cura di M. Spagnolo, P. Torriti, Montepulciano 2004, pp. 109-130.

PERUGINO IL DIVIN PITTORE 2004

Perugino il divin pittore, catalogo della mostra, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2004.

PFISTERER 2018

U. PFISTERER, *L'artista procreatore. L'amore e le arti nella prima età moderna*, Roma 2018 (edizione originale *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper*, Berlino 2014).

PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO 2004

Pietro Vannucci il Perugino, atti del convegno internazionale di studio (Perugia 25-28 ottobre 2000), a cura di L. Teza, con la collaborazione di M. Santanicchia, Perugia 2004.

POMMIER 2007

É. POMMIER, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino 2007 (edizione originale *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Parigi 2007).

PREVITALI 1962

G. PREVITALI, *Armenini Giovan Battista*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, pp. 238-239 (disponibile on-line [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_(Dizionario-Biografico)/)).

PREVITALI 1964

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.

SANTI/MICHELINI TOCCI 1985

G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino. Poema in terza rima (Codice Vat. Ottob. Lat. 1305)*, a cura di L. MICHELINI TOCCI, I-II, Città del Vaticano 1985.

SCARPELLINI 1977

P. SCARPELLINI, *Le fonti critiche relative ai pittori umbri del Rinascimento*, in *L'umanesimo umbro*, atti del IX convegno di studi umbri (Gubbio 22-23 settembre 1974), Gubbio 1977, pp. 623-665.

SCARPELLINI 1984

P. SCARPELLINI, *Perugino. L'opera completa*, Milano 1984.

SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1977

J. VON SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, terza edizione italiana aggiornata da O. KURZ, Firenze 1977 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924; prima edizione italiana Firenze 1935).

SCIOLLA 2004

G.C. SCIOLLA, *Perugino: traccia per una storia critica*, in *PERUGINO IL DIVIN PITTORE 2004*, pp. 29-45.

SPAGNOLO 2007

M. SPAGNOLO, *Considerazioni in margine: le postille alle "Vite" di Vasari*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, atti del convegno (Arezzo 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 251-271.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960-1962.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VASARI/DEL VITA 1929

G. VASARI, *Il libro delle Ricordanze*, a cura di A. DEL VITA, Arezzo 1929.

VASARI/HILLER VON GAERTRINGEN 2011

G. VASARI, *Das Leben des Perugino und des Pinturicchio*, a cura di R. HILLER VON GAERTRINGEN, Berlino 2011.

VASARI/MILANESI 1906

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1568), con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, I-IX, Firenze 1906 (edizione originale Firenze 1878-1885).

VENTURINI 2004

L. VENTURINI, «*Benché si può dire Fiorentino, ch'è allevato qui*». *Il giovane Pietro Perugino a Firenze*, in *PIETRO VANNUCCI IL PERUGINO* 2004, pp. 29-47.

WACKERNAGEL 1994

M. WACKERNAGEL, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, premessa all'edizione italiana di E. Castelnuovo, Roma 1994 (edizione originale *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Lipsia 1938).

ZUCCARI/HEIKAMP 1961

F. ZUCCARI, *Lettera a Prencipi et Signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura* (Mantova 1605), in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze 1961 (riproduzione anastatica), pp. 104-129.

ABSTRACT

Il contributo intende riprendere e analizzare il ruolo assegnato a Pietro Perugino nelle due edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari soprattutto nel rapporto con la critica successiva di Giovan Battista Armenini e Federico Zuccari. Vasari, oltre a scandirne la formazione in ambito fiorentino, presso il Verrocchio, e l'itinerario artistico complessivo, commenta le opere della prima attività dell'artista secondo i parametri della 'infinita diligenza' nel dipingere figure e paesi e della straordinaria capacità di 'ritrarre di naturale', di adoperare accorgimenti prospettici sofisticati e colori vivissimi soprattutto nella pittura a fresco. Vasari è anche colui che ne coglie, nella produzione tarda, l'involuzione e l'iterazione di formule stereotipe («era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, ch'è 'faceva a tutte le figure un'aria medesima»), fino al giudizio attribuito a Michelangelo che lo bolla come 'goffo nell'arte'. Ma Vasari è anche il primo a rilevarne il ruolo di artista cerniera con una 'maniera quasi moderna' e la sua abilità nel creare una scuola. Questi giudizi saranno in parte ripresi da Giovan Battista Armenini ne *De' veri precetti della pittura* (1587) che, facendo sua la visione vasariana dell'arte soggetta a sviluppi cronologici, sintetizzandola tuttavia in un solo secolo, lo colloca fra gli 'antichi pittori' che vanno da Giotto fino al Vannucci stesso, e da Federico Zuccari, che, nel *Lamento della pittura* (1605), accomuna i due 'ingeni pellegrini' di Mantegna e del Perugino «ch'a l'arte vera, e perfetta fur molto vicini».

The contribution aims to resume and analyze the role assigned to Pietro Perugino in the two editions of Giorgio Vasari's *Lives* especially in relation to the later criticism of Giovan Battista Armenini and Federico Zuccari. Vasari, in addition to charting his training in the Florentine sphere, at Verrocchio, and his overall artistic itinerary, comments on the works of the artist's early activity according to the parameters of his 'infinite diligence' in painting figures and countries and his extraordinary ability to 'portray by nature', to employ sophisticated perspective devices and vivid colors especially in fresco painting. Vasari is also the one who grasps, in his late production, the involution and iteration of stereotypical formulas («era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, ch'è 'faceva a tutte le figure un'aria medesima»), up to the judgment attributed to Michelangelo who brands him as 'clumsy in art'. But Vasari is also the first to note his role as a hinge artist with an 'almost modern manner' and his ability to create a school. These judgments will be partly taken up by Giovan Battista Armenini in *De' veri precetti della pittura* (1587), who, making his own Vasari's view of art subject to chronological developments, yet synthesizing it in a single century, places him among the 'ancient painters' ranging from Giotto to Vannucci himself, and by Federico Zuccari, who, in *Lamento della pittura* (1605), lumps the two 'ingenious pilgrims' of Mantegna and Perugino «ch'a l'arte vera, e perfetta fur molto vicini».