

Perugino architetto dell'immagine: un'indagine tra disegno, spazio ed èkphrasis

Leonardo Baglioni

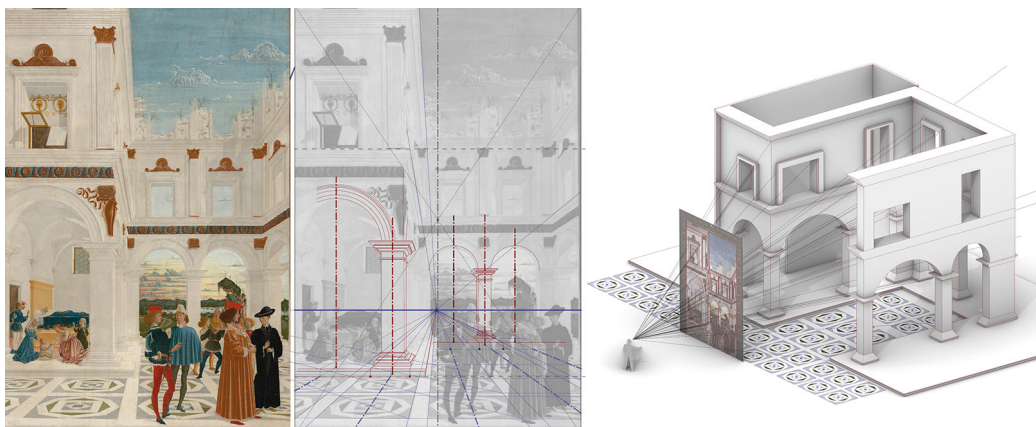
Abstract

Il presente studio esplora la prospettiva come strumento conoscitivo nell'arte rinascimentale, focalizzandosi sull'analisi grafico-ecfrastica di due opere riconducibili a Perugino: *Il miracolo del bambino nato morto* e *l'Annunciazione Ranieri*. Attraverso il disegno interpretativo, la ricerca indaga l'organizzazione spaziale interna delle scene, evidenziando come l'architettura non sia semplice sfondo, ma elemento attivo nella costruzione del significato. L'analisi comparata rivela come la prospettiva, pur in presenza di irregolarità geometriche nella prima tavoletta, mantenga una coerenza percettiva che riflette una progettualità condivisa di bottega. Tali discrepanze suggeriscono la collaborazione tra maestro e allievi e sottolineano l'importanza del disegno come veicolo di attribuzione e lettura critica. Il confronto con *l'Annunciazione Ranieri*, dalla prospettiva più rigorosa, conferma la sensibilità ottica di Perugino, in grado di anticipare concettualmente principi prospettici non ancora formalizzati. Lo studio si propone così di rivalutare il ruolo del disegno nell'interpretazione dello spazio pittorico, offrendo una chiave di lettura innovativa del "luogo sacro ordinato" nella cultura visiva umanistica.

Parole chiave

Prospettiva, Perugino, architettura dipinta, analisi spaziale.

La tavoletta de *Il miracolo del bambino nato morto* e analisi prospettiva (elaborazione di Leonardo Baglioni ed Elisabetta Cicerone).



Introduzione e obiettivi

L'arte, fin dalle sue origini, ha operato come strumento di conoscenza, capace non solo di veicolare emozioni e credenze, ma anche di offrire una lettura strutturata della realtà. La prospettiva, in particolare, ha rappresentato per secoli un punto d'incontro tra intuizione artistica e razionalità scientifica. La sua codificazione nel Quattrocento ha permesso la traduzione della tridimensionalità del mondo in regole geometriche applicabili alla superficie bidimensionale dell'immagine. In questo contesto, il disegno dello spazio architettonico assume una funzione centrale non solo come strumento progettuale, ma come metodo interpretativo. Applicato secondo una logica efrastica, il disegno diventa chiave di lettura analitica della struttura compositiva interna, superando la descrizione verbale e favorendo una comprensione critica delle dinamiche spaziali dell'opera. Questa metodologia trova una declinazione particolarmente fertile nello studio dell'opera di Pietro Vannucci, meglio conosciuto con il nome di Perugino. In questo contributo si propone un'analisi comparativa tra due dipinti accomunati da affinità nella costruzione dello spazio architettonico: *San Bernardino fa nascere un bambino da una donna sterile* noto come *Il miracolo del bambino nato morto* (ca. 1480), parte del ciclo di San Bernardino conservato alla Galleria Nazionale dell'Umbria (fig. 1), e *l'Annunciazione Ranieri* (ca. 1495) (fig. 2). Se quest'ultima è già stata oggetto di uno studio specifico [Baglioni, Menconero in corso di stampa], l'attenzione si concentra qui sulla prima, la cui esecuzione non è attribuita con certezza, ma che mostra un'organizzazione spaziale riconducibile alla regia compositiva di Perugino.



Fig. 1. Il ciclo delle storie di San Bernardino da Siena, con le attribuzioni e la disposizione originaria delle scene nella nicchia (elaborazione a cura dell'autore).

Entrambe le opere, pur nella loro funzione narrativa e devozionale, presentano un impianto architettonico articolato e coerente, affacciato su un paesaggio lacustre e scandito in tre livelli. La costruzione spaziale, attentamente calibrata, rivela un rapporto strutturato tra figure, architettura e ambiente, che può essere decodificato attraverso il disegno ecfrastico: uno strumento capace di identificare la geometria sottesa, i rapporti proporzionali, gli assi prospettici e le simmetrie interne, restituendo la logica ordinativa dell'immagine. Il caso di Perugino si rivela emblematico: pur non essendo un teorico della prospettiva né un architetto in senso stretto, l'artista manifesta una profonda sensibilità per l'ordinamento spaziale. Come rilevato da Alessio Caporali ed Emanuela Ferretti [Caporali, Ferretti 2023, p. 93], la sua visione armonica e misurata del mondo si traduce in composizioni equilibrate, in cui l'influsso di Piero della Francesca si fa evidente nella coerenza geometrica e nel modularismo dell'impianto. Tuttavia, questa eredità viene filtrata attraverso una poetica personale, che privilegia dolcezza e compostezza senza cadere nella rigidità matematica. L'architettura, in tale concezione, non costituisce semplice sfondo, ma partecipa attivamente alla costruzione semantica dell'opera, assumendo un ruolo narrativo e strutturale. Il disegno, dunque, permette di analizzare l'intenzionalità spaziale dell'artista, rivelando coerenze e discrepanze non sempre percepibili con una lettura iconografica o stilistica. L'approccio grafico-ecfrastico consente infine di distinguere tra ideazione e realizzazione, tra concezione spaziale e traduzione pittorica, aprendo una riflessione più ampia sull'organizzazione della bottega e sulle modalità di lavoro nella cultura figurativa umbra del secondo Quattrocento.

Fig. 2. A sinistra, Sante di Apollonio del Celandro (?), *Miracoli di san Bernardino*, San Bernardino fa nascere un bambino da una donna sterile, circa 1475, tempera su tavola. A destra, Pietro di Cristoforo Vannucci detto il Perugino, *Annunciazione* Ranieri, circa 1490-1500, tempera su tavola, collezione privata, in deposito temporaneo. Su concessione del Ministero della Cultura - Musei Nazionali Di Perugia - Direzione regionale Musei nazionali Umbria © Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.



Il ciclo di San Bernardino e la tavoletta del *Miracolo del bambino nato morto*

Il ciclo pittorico di San Bernardino rappresenta uno degli episodi più significativi della produzione artistica perugina del secondo Quattrocento. Composto da otto tavolette a tempera raffiguranti episodi della vita del santo senese, il ciclo fu documentato per la prima volta nel 1784 da Baldassarre Orsini, che descrisse "otto tavolucce, coi fatti di S. Bernardino da Siena, dipinte a tempera con isquisita diligenza" [Orsini 1784, p. 313], allora conservate nella sagrestia di San Francesco al Prato e attribuite erroneamente a Pisanello. Le tavolette, destinate all'oratorio di San Bernardino, erano inserite negli sguanci strombati di una nicchia contenente

anche un gonfalone con l'immagine del santo [Bombe 1912, p. 130; Teza 1994, p. 212]. L'unitarietà del progetto è oggi generalmente accettata. La critica attribuisce a Perugino la regia compositiva delle scene, mentre l'esecuzione pittorica sarebbe stata affidata a più mani, tra cui Pinturicchio, Pietro di Galeotto [Ferino Pagden 1994, p. 447] e Sante di Apollonio del Celandro [Teza 2004, pp. 55-71]. Il restauro degli anni Novanta ha confermato l'omogeneità dei materiali, della preparazione delle tavole e delle mescolanze cromatiche, rafforzando l'ipotesi di un progetto comune elaborato a partire da un modello a bozzetto. Le incisioni a punta sottile visibili nello strato preparatorio attestano una progettazione architettonica rigorosa, frutto di competenze pittoriche e di una conoscenza solida dell'architettura rinascimentale. Dal punto di vista iconografico, le scene si concentrano prevalentemente su miracoli di guarigione operati da Bernardino su vittime di violenza, riflettendo il clima sociale e religioso della Perugia dell'epoca. L'architettura assume un ruolo attivo e determinante: come osserva Ferino Pagden, essa "assume il ruolo di scenario caratterizzate di strumento di composizione e perfino di cornice generale che determina la storia" [Ferino Pagden 1994, p. 446]. In almeno cinque delle otto tavole, lo spazio architettonico non è semplice sfondo, ma elemento ordinatore della narrazione. La tavoletta de *Il miracolo del bambino nato morto* costituisce un esempio paradigmatico. La sua composizione, regolare e costruita su proporzioni vicine al braccio fiorentino, è dominata da un'architettura che occupa circa il 70% della superficie totale (fig. 3), diventando ponte concettuale tra le figure umane e il paesaggio. L'orizzonte si colloca nel terzo inferiore dell'immagine, mentre l'intero impianto si organizza attorno a un asse mediano che non coincide tuttavia con un asse strutturale architettonico. La costruzione prospettica è nel complesso accurata. Un foro di costruzione indica il punto principale, situato sull'asse verticale centrale, da cui si determina la linea d'orizzonte (non marcata visivamente ma collocata poco sopra il livello degli occhi delle figure). Le prime due fasce della pavimentazione a riquadri mostrano una coerenza prospettica convincente, con punti di fuga chiaramente riconoscibili. Tuttavia, nelle fasce successive si osserva una deviazione delle linee verso punti di fuga differenti, sebbene situati lungo la medesima linea d'orizzonte, suggerendo una progressiva perdita di rigore geometrico (fig. 4). La prospettiva del pavimento riveste una funzione cruciale, come dimostrato dagli studi su Piero della Francesca: la sua corretta costruzione garantiva la coerenza dell'intera scena. In questo caso, l'incoerenza dei punti di distanza ha reso necessaria la verifica di altre rette oblique, come le diagonali dei capitelli del portico, interpretati come elementi a sezione quadrata. Gli effetti di tali irregolarità si manifestano nello spazio architettonico restituito, dove gli archi del portico appaiono visibilmente deformati. Tuttavia, dalla posizione di veduta vincolata, tali distorsioni non risultano distinguibili e l'effetto percettivo complessivo rimane intatto (fig. 5).



Fig. 3. Edizione diplomatica (a sinistra) e analisi scomposta dei tre temi principali: figure, architettura e paesaggio (elaborazione a cura di E. Cicerone).

Queste incongruenze non vanno interpretate come semplici errori esecutivi, ma come indizi rivelatori della complessità del processo creativo. Le discontinuità prospettiche suggeriscono la possibile presenza di più mani, confermando le ipotesi critiche che attribuiscono l'esecuzione delle tavolette ad assistenti e collaboratori della bottega.

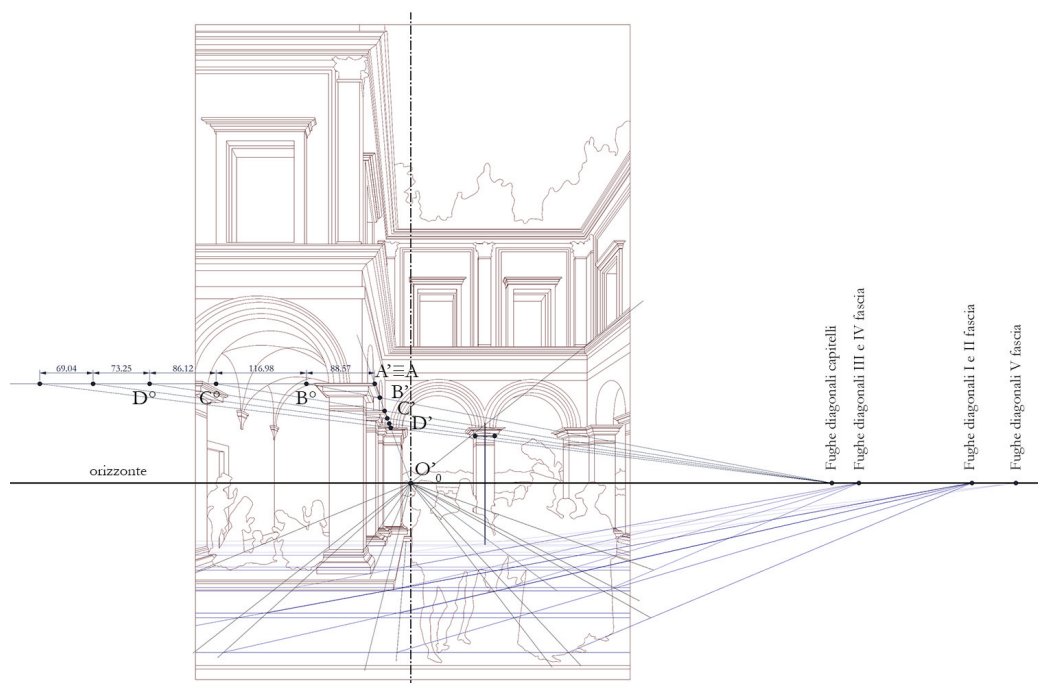


Fig. 4. Studio delle convergenze prospettiche delle diagonali della pavimentazione e misurazione della dislocazione in profondità dei pilastri (elaborazione a cura dell'autore).

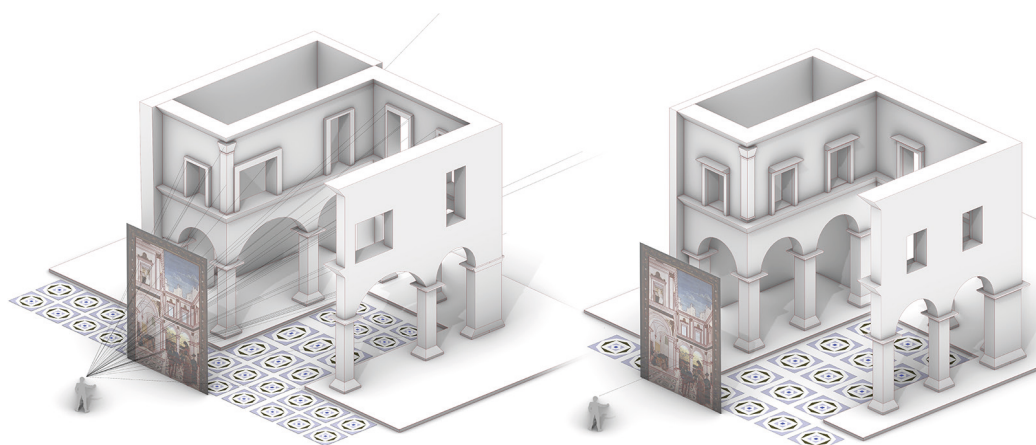


Fig. 5. Confronto tra il modello oggettivo (a sinistra) e il modello ideale (a destra) dell'architettura rappresentata nella tavoletta de *Il miracolo del bambino nato morto* (rielaborazione a cura di L. Baglioni ed E. Cicerone).

Il confronto con l'Annunciazione Ranieri

L'analisi prospettica condotta sulla tavoletta de *Il miracolo del bambino nato morto* consente di ridefinire il concetto di attribuzione pittorica, spostando l'attenzione dalla sola resa figurativa alla struttura spaziale sottostante. Il disegno, come detto in precedenza, assume una funzione interpretativa: è nella linea e nel tratto che emergono le intenzioni progettuali dell'artista, e non solo nella modellazione plastica o nell'uso del colore. Il confronto con l'*Annunciazione Ranieri*, opera di sicura attribuzione a Perugino, rafforza questa prospettiva.

Entrambe le tavolette presentano una struttura architettonica tripartita affacciata su un cortile aperto e un paesaggio lacustre sullo sfondo. Per facilitare l'analisi comparativa, le immagini sono state ridimensionate e allineate lungo il corpo aggettante dell'edificio; la tavola dell'*Annunciazione* (A) è stata specchiata per ottenere una configurazione simmetrica rispetto al *Miracolo* (M) (fig. 6).

Dal punto di vista prospettico, in entrambe le opere il punto principale si trova sull'asse centrale, indicando una simmetria compositiva. Tuttavia, la posizione della linea dell'orizzonte differisce notevolmente: in M essa si colloca poco sotto il terzo superiore della tavoletta, mentre in A si trova in posizione mediana. Ne derivano implicazioni importanti per il punto di vista dell'osservatore. In M, la linea attraversa il pilastro sotto la metà della sua altezza, suggerendo una visione da un livello intermedio, probabilmente il primo piano. In A, invece, essa tocca il capitello del pilastro, indicando una visione da una posizione sopraelevata.

Questo influisce anche sulla distanza percepita tra osservatore e scena. In M, l'edificio è ravvicinato, separato da solo due file di lastre. In A, invece, le file sono tre, aumentando così la distanza tra osservatore e architettura. Il cerchio di distanza conferma questa differenza: in M esso corrisponde a circa una volta e mezzo la larghezza della tavoletta, in A a due volte e mezzo. Da ciò derivano due approcci visuali differenti: in M una visione immersiva, quasi grandangolare, che coinvolge direttamente l'osservatore nella scena; in A una visione più analitica e distaccata, assimilabile a un teleobiettivo. Significativo è anche il rapporto tra pavimentazione e struttura architettonica. In M, si osserva un preciso allineamento tra le lastre del pavimento e i pilastri, indicando un impianto coerente e unitario. In A, invece, tale corrispondenza viene meno: una fila di lastre è interrotta dall'architettura, suggerendo una minore integrazione progettuale come già osservato in uno studio di M.T. Bartoli [Bartoli, 1978].

Entrambe le opere condividono però un impianto architettonico simile: edifici a tre livelli, punto di fuga centrato, proporzioni simili, paesaggi integrati nello spazio architettonico. Ciò suggerisce una regia comune, riconducibile a Perugino e alla sua bottega. Le differenze riscontrate nella distanza dell'osservatore, nella posizione dell'orizzonte e nella coerenza tra architettura e pavimentazione non devono essere interpretate come segni di mani diverse, ma come variazioni consapevoli e intenzionali nella regia prospettica. L'autore si comporta come un regista cinematografico, modulando l'inquadratura per generare effetti emotivi e narrativi differenti.

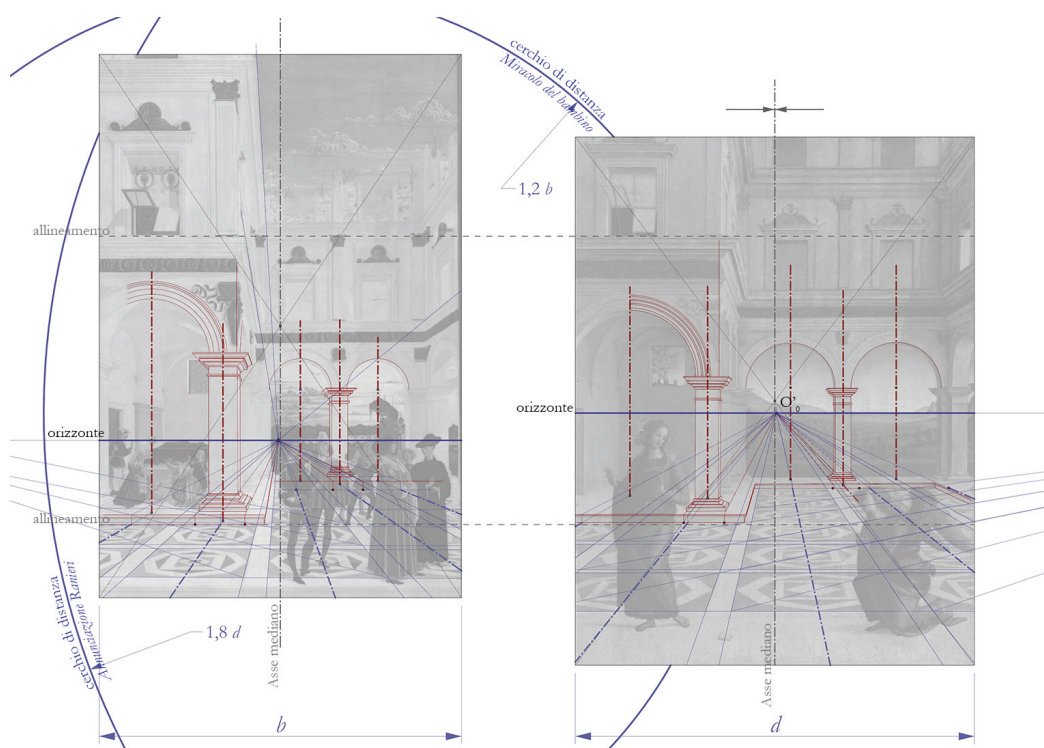


Fig. 6. Analisi comparativa degli elementi prospettici de *Il miracolo del bambino nato morto* (a sinistra) e dell'*Annunciazione Ranieri* (a destra, specchiata lungo l'asse mediano), con verifica delle corrispondenze tra pavimentazione e architettura (elaborazione a cura dell'autore).

Dal punto di vista della costruzione geometrica, l'*Annunciazione Ranieri* mostra una maggiore coerenza: le linee ortogonali convergono su un unico punto di fuga e le diagonali della pavimentazione puntano con maggiore precisione a un punto di distanza, suggerendo un controllo progettuale più saldo. Un dettaglio apparentemente secondario – la relazione tra la linea dell'orizzonte e il profilo del lago – offre un'ulteriore chiave interpretativa. Mentre nella tavoletta del *Miracolo* si osservano alcune irregolarità, con il lago che in alcuni tratti oltrepassa la linea dell'orizzonte, nella *Annunciazione* tale relazione è rigorosa: la superficie lacustre si arresta esattamente al livello dell'orizzonte (fig. 7). Questo rispetto della coerenza proiettiva indica una sensibilità prospettica notevole, in un periodo in cui le teorie della rappresentazione geometrica dello spazio erano ancora in fase di formalizzazione. Il fatto che il pittore comprenda e applichi implicitamente il principio per cui un piano orizzontale a quota inferiore (come un lago visto dall'alto) non possa estendersi al di sopra dell'orizzonte poiché immagine della giacitura orizzontale, denota una maturità visiva che trascende le convenzioni teoriche del tempo. Si evidenzia così un contrasto tra un impianto leggermente più irregolare ma narrativamente immersivo nella tavoletta del *Miracolo*, e una struttura più controllata e riflessiva nell'*Annunciazione*. Nonostante tali differenze, entrambe le scene rivelano un uso consapevole della prospettiva, finalizzato non solo alla verosimiglianza geometrica ma alla costruzione di un'esperienza visiva e simbolica complessa. La qualità dell'impianto prospettico e architettonico, insieme alla padronanza nella gestione dello spazio, confermano l'intervento di una mano esperta – verosimilmente quella di Perugino – e l'esistenza di una visione progettuale unitaria all'interno della sua bottega.



Fig. 7. Confronto tra le linee dell'orizzonte e le raffigurazioni lacustri ne *Il miracolo del bambino nato morto* (in alto) e nell'*Annunciazione Ranieri* (in basso) (elaborazione a cura dell'autore).

Conclusioni

Questo confronto rafforza l'urgenza di uno studio che vada oltre l'apparenza estetica, per indagare la struttura interna delle opere e le intenzioni che ne guidano la costruzione spaziale. L'*èkphrasis* applicata al disegno diventa così uno strumento capace di coniugare osservazione e analisi, restituendo profondità interpretativa attraverso una lettura visiva fondata

sulla geometria. Decifrare lo spazio significa entrare nel cuore della concezione artistica, nel momento in cui l'immaginazione visiva si traduce in organizzazione formale. In questo senso, il disegno si configura come un linguaggio di frontiera, in cui confluiscono storia dell'arte, geometria descrittiva e lettura critica. Nel contesto culturale dell'Umanesimo, la prospettiva non è semplicemente un espediente tecnico, ma riflesso di una più ampia visione del mondo, ordinata e razionale. Anche Perugino, pur senza affidarsi alla teoria scritta, partecipa a questa svolta: nella sua opera la costruzione prospettica diventa chiave di intelligibilità, una grammatica dello spazio che orienta la visione. Proprio per questo, il suo contributo richiede un'analisi che si fondi sul linguaggio stesso con cui egli ha scelto di esprimersi: la pittura. Lo studio della tavoletta del *Miracolo del bambino nato morto*, opera considerata minore nel corpus peruginesco, dimostra quanto le composizioni apparentemente marginali possano offrire spunti cruciali per comprendere l'evoluzione del linguaggio prospettico rinascimentale. In esse si intrecciano soluzioni formali e tensioni compositive che, se lette con strumenti adeguati, aprono a una comprensione più ampia del metodo di bottega, della trasmissione del sapere e della collaborazione tra maestro e allievi.

Crediti

Il presente contributo sviluppa e approfondisce una linea di ricerca inizialmente avviata nella tesi di laurea dal titolo "Architettura picta. La prospettiva nei lavori del Perugino", discussa dalla studentessa Elisabetta Cicerone il 23 ottobre 2024 nell'ambito del CdL in Scienze dell'Architettura di Sapienza Università di Roma, sotto la supervisione del Prof. Leonardo Baglioni. Si ringrazia la Galleria Nazionale dell'Umbria per aver reso possibile lo studio delle due opere e per aver messo a disposizione immagini in alta risoluzione, capaci di restituire con precisione segni, incisioni, fori e altre preziose informazioni utili all'analisi.

Riferimenti bibliografici

- Baglioni, L., Menconero, S. (in corso di stampa). AI and Landscape Painting: Perspective and Augmented Reality in Perugino's Annunciazione Ranieri. In D. Lengyel, A. Bienert, E. Emenlauer-Blömers (Eds). *Conference Proceedings EVA Berlin 2025*. Berlino, 12-14 marzo 2025. Berlin: ART-Books.
- Bartoli, M.T. (1978). Dalla coordinazione dimensionale alla coordinazione modulare. In L. Giannelli. *Ricerca Progettuale e Condizione Umana*, pp. 331-359. Firenze: Libreria Editrice.
- Bombe, W. (1912). *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*. Berlin: Bruno Cassirer.
- Caporali, A., Ferretti, E. (2023). Perugino e l'architettura dipinta: alcune riflessioni. In M. Pierini, V. Picchiarelli (a cura di). *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, pp. 93-105. Milano: Dario Cimorelli Editore.
- Ferino Pagden, S. (1994). Architettura dipinta. In H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Catalogo della mostra, Venezia, 31 marzo - 6 novembre 1994, pp. 446-448. Milano: Bompiani.
- Orsini, B. (1784). *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia: al quale si pongono in vista le più eccellenti pitture, sculture ed architetture, con alcune osservazioni*. Perugia: Costantini.
- Teza, L. (1994). Bottega del 1473. In C. Bon Valsassina, V. Garibaldi (a cura di). *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, pp. 209-220. Firenze: Arnaud.
- Teza, L. (2004). Pittori a Perugia tra il settimo e l'ottavo decennio del XV secolo. In V. Garibaldi, F.F. Mancini (a cura di). *Perugino, il divin pittore*, Catalogo della mostra, Perugia 28 febbraio-18 luglio 2004, pp. 55-71. Milano: Silvana Editoriale.

Autore

Leonardo Baglioni, Sapienza Università di Roma, leonardo.baglioni@uniroma1.it

Per citare questo capitolo: Leonardo Baglioni (2025). Perugino architetto dell'immagine: un'indagine tra disegno, spazio ed *ekphrasis*. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *ekphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/ekphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 171-186. DOI: 10.3280/oa-1430-c766.

Perugino Architect of the Image: an Investigation between Drawing, Space and *Èkphrasis*

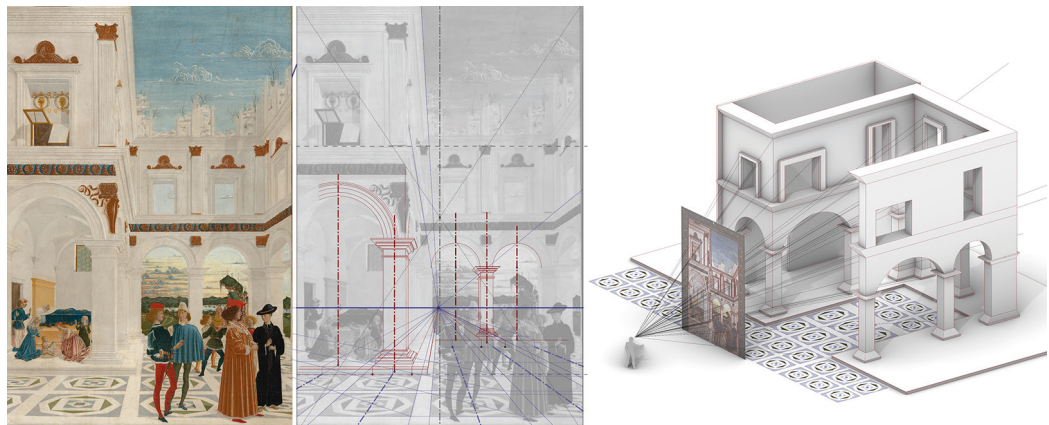
Leonardo Baglioni

Abstract

This study explores perspective as a cognitive tool in renaissance art, focusing on a graphic-ecphrastic analysis of two works attributed to Perugino: *The miracle of the stillborn child* and the *Ranieri Annunciation*. Through interpretive drawing, the research investigates the internal spatial organization of these scenes, highlighting how architecture functions not merely as a backdrop but as an active component in the construction of meaning. Comparative analysis reveals that, despite geometric irregularities in the former panel, perspective retains perceptual coherence, reflecting a shared workshop design strategy. These discrepancies suggest collaboration between master and pupils, underscoring the significance of drawing as a vehicle for attribution and critical interpretation. The comparison with the *Ranieri Annunciation*, characterized by more rigorous perspectival structure, confirms Perugino's optical sensitivity and his capacity to conceptually anticipate perspectival principles not yet formally codified. The study thus aims to reassess the role of drawing in interpreting pictorial space, offering an innovative perspective on the "ordered sacred space" within humanistic visual culture.

Parole chiave

Perspective, Perugino, painted architecture, spatial analysis.



The panel of *The miracle of the stillborn child* and perspective analysis (elaboration by Leonardo Baglioni and Elisabetta Cicerone).

Introduction and objectives

Since its origins, art has functioned as a means of knowledge capable not only of conveying emotions and beliefs, but also of offering a structured interpretation of reality. Perspective, in particular, has for centuries represented a meeting point between artistic intuition and scientific rationality. Its codification in the fifteenth century enabled the translation of the world's three-dimensionality into geometric rules applicable to the two-dimensional surface of the image. Within this framework, the drawing of architectural space assumes a central role, not only as a design tool but also as a method of interpretation. When applied through an ekphrastic logic, drawing becomes an analytical key for interpreting the internal compositional structure, surpassing verbal description and fostering a critical understanding of the spatial dynamics within a work of art.

This methodological approach proves especially fruitful in the study of the works of Pietro Vannucci, better known as Perugino. This paper proposes a comparative analysis of two paintings that share significant affinities in their architectural spatial construction: *Saint Bernardino enables a sterile woman to give birth* known as *The miracle of the stillborn child* (ca. 1480), part of the San Bernardino cycle housed in the Galleria Nazionale dell'Umbria (fig. 1), and the *Ranieri Annunciation* (ca. 1495) (fig. 2). While the latter has already been the subject of specific scholarly inquiry [Baglioni, Menconero in press], the focus here is on the former, whose attribution remains uncertain but whose spatial organization can be traced back to Perugino's compositional direction.



Fig. 1. The cycle of the Stories of St. Bernardino of Siena with the attributions and the original arrangement of the scenes in the niche (elaboration by the author).

Both works, despite their narrative and devotional function, present an articulated and coherent architectural layout, overlooking a lake landscape and divided into three levels. The spatial construction, carefully calibrated, reveals a structured relationship between figures, architecture and environment, which can be decoded through ecphrastic drawing: a tool capable of identifying the underlying geometry, proportional relationships, perspective axes and internal symmetries, restoring the orderly logic of the image. The case of Perugino proves to be emblematic: although he was neither a perspective theorist nor an architect in the strict sense, the artist manifested a profound sensitivity to spatial ordering. As noted by Alessio Caporali and Emanuela Ferretti [Caporali, Ferretti 2023, p. 93], his harmonious and measured vision of the world translates into balanced compositions, in which the influence of Piero della Francesca is evident in the geometric coherence and modularism of the layout. However, this inheritance is filtered through a personal poetics that favours gentleness and composure without falling into mathematical rigidity. Architecture, in this conception, does not constitute a mere background, but actively participates in the semantic construction of the work, assuming a narrative and structural role. Drawing, therefore, makes it possible to analyse the artist's spatial intentionality, revealing coherences and discrepancies not always perceptible with an iconographic or stylistic reading. Finally, the graphic-ecphrastic approach allows a distinction to be made between conception and realisation, between spatial conception and pictorial translation, opening up a broader reflection on the organisation of the workshop and working methods in Umbrian figurative culture in the second half of the 15th century.

Fig. 2. On the left, *Miracles of Saint Bernardino: Saint Bernardino enables a sterile woman to give birth*, by Sante di Apollonio del Celandro (?), c. 1475, tempera on panel. On the right, *Ranieri Annunciation* by Pietro di Cristoforo Vannucci, known as Perugino, c. 1490–1500, tempera on panel, private collection, on temporary loan. Courtesy of the Ministry of Culture – National Museums of Perugia – Regional Directorate of National Museums of Umbria © Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.



The San Bernardino cycle and the tablet of the *Miracle of the Stillborn Child*

The San Bernardino painting cycle represents one of the most significant episodes of Perugino artistic production in the second half of the 15th century. Consisting of eight tempera panels depicting episodes from the life of the Sienese saint, the cycle was first documented in 1784 by Baldassarre Orsini, who described “eight small panels with the events of St. Bernardine of Siena, painted in tempera with *isquisita diligenza*” (translation by the author) [Orsini 1784, p. 313], then kept in the sacristy of San Francesco al Prato and erroneously attributed to Pisanello. The panels, destined for the oratory of San Bernardino, were inserted into the splayed openings of a niche also containing a banner with the image of the

saint [Bombe 1912, p. 130; Teza 1994, p. 212]. The unity of the design is generally accepted today. Critics attribute the compositional direction of the scenes to Perugino, while the pictorial execution would have been entrusted to several hands, including Pinturicchio, Pietro di Galeotto [Ferino Pagden 1994, p. 447] and Sante di Apollonio del Celandro [Teza 2004, pp. 55-71]. Restoration in the 1990s confirmed the homogeneity of the materials, panel preparation and colour mixtures, reinforcing the hypothesis of a common project developed from a drawing model. The fine-point engravings visible in the preparatory layer attest to a rigorous architectural design, the result of pictorial skills and a solid knowledge of Renaissance architecture. From an iconographic point of view, the scenes focus mainly on miracles of healing performed by Bernardino on victims of violence, reflecting the social and religious climate of Perugia at the time. Architecture takes on an active and decisive role: as Ferino Pagden observes, it “assumes the role of a scenario characterised as an instrument of composition and even as a general frame that determines the story” (translation by the author) [Ferino Pagden 1994, p. 446]. In at least five of the eight plates, architectural space is not merely a background, but an ordering element of the narrative.

The panel of *The miracle of the stillborn child* constitutes a paradigmatic example. Its composition, regular and built on proportions close to the Florentine arm, is dominated by an architecture that occupies approximately 70% of the total surface (fig. 3), becoming a conceptual bridge between the human figures and the landscape. The horizon is located in the lower third of the image, while the entire layout is organised around a median axis that does not, however, coincide with an architectural structural axis. The perspective construction is on the whole accurate. A construction hole indicates the principal point, located on the central vertical axis, from which the horizon line is determined (not visually marked but located just above the eye level of the figures). The first two bands of the panelled floor show a convincing perspective coherence, with clearly recognisable vanishing points. However, in the subsequent bands one observes a deviation of the lines towards different vanishing points, although located along the same horizon line, suggesting a progressive loss of geometric rigour (fig. 4). The perspective of the floor plays a crucial function, as demonstrated by studies on Piero della Francesca: its correct construction guaranteed the coherence of the entire scene. In this case, the inconsistency of the distance points made it necessary to check other oblique lines, such as the diagonals of the portico capitals, interpreted as elements with a square section. The effects of these irregularities manifest themselves in the restored architectural space, where the arches of the portico appear visibly deformed. However, from the constrained viewing position, these distortions are not discernible and the overall perceptual effect remains intact (fig. 5).

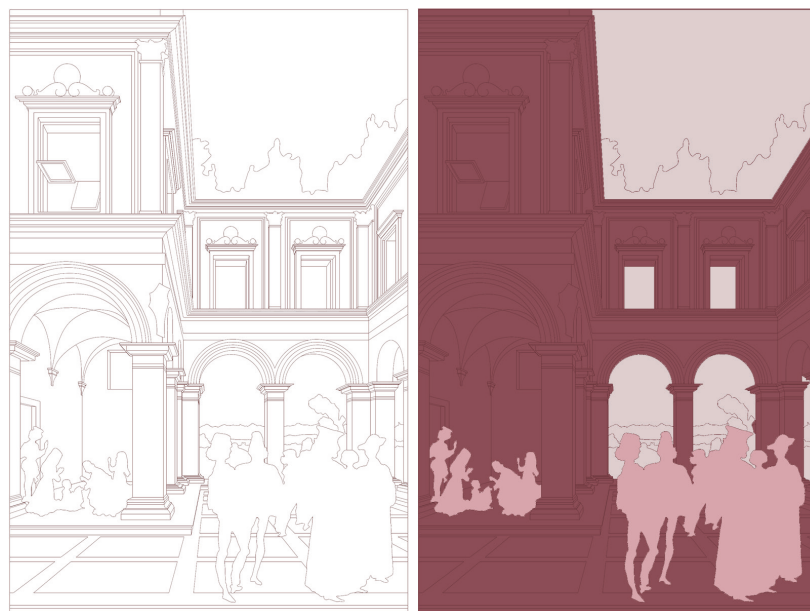


Fig. 3. Diplomatic edition (left) and decomposed analysis of the three main themes: figures, architecture and landscape (elaboration by Elisabetta Cicerone).

These inconsistencies should not be interpreted as simple execution errors, but as revealing clues to the complexity of the creative process. Perspective discontinuities suggest the possible presence of several hands, confirming the critical hypotheses that attribute the execution of the panels to assistants and workshop collaborators.

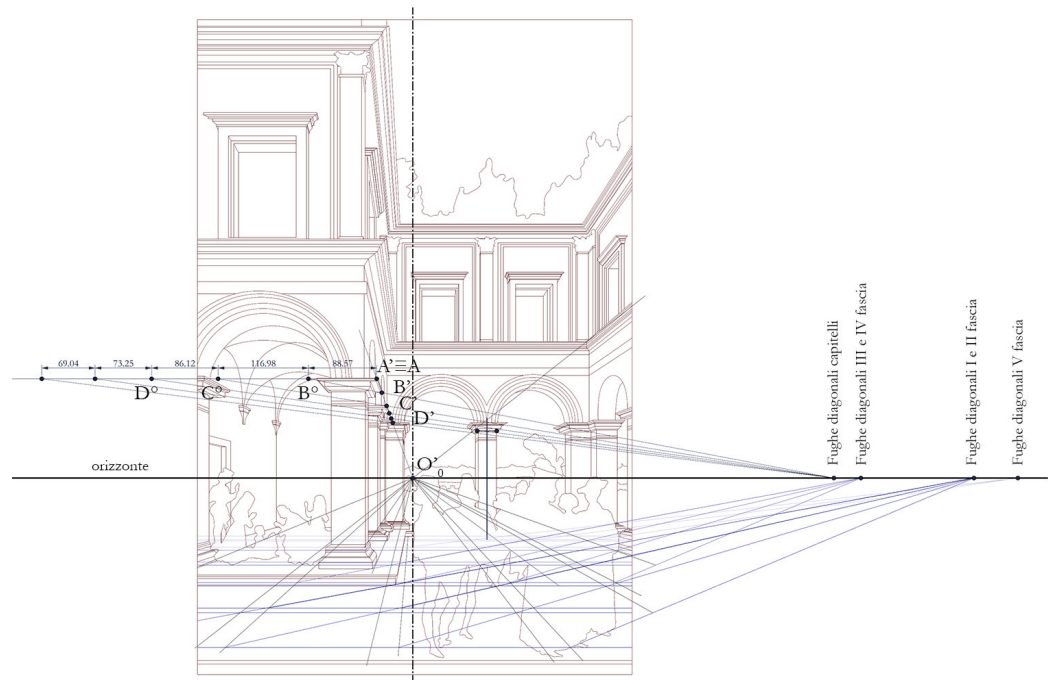


Fig. 4. Study of the perspective convergences of the diagonals of the pavement and measurement of the displacement in depth of the pillars (elaboration by the author).

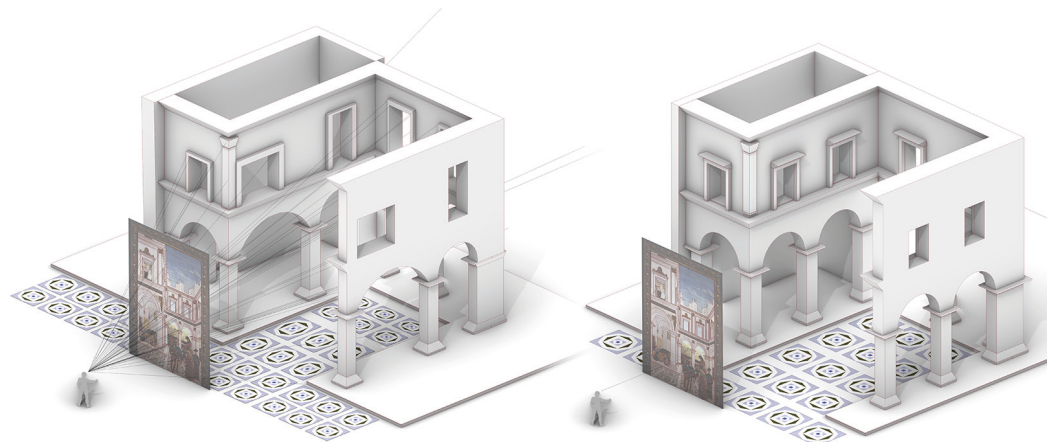


Fig. 5. Comparison between the objective model (left) and the ideal model (right) of the architecture depicted in the panel of *The Miracle of the Stillborn Child* (elaboration by Leonardo Baglioni and Elisabetta Cicerone).

Comparison with the *Ranieri Annunciation*

The perspective analysis conducted on the panel of *The miracle of the stillborn child* allows us to redefine the concept of pictorial attribution, shifting attention from the figurative rendering alone to the underlying spatial structure. The drawing, as mentioned above, takes on an interpretative function: it is in the line and stroke that the artist's design intentions emerge, and not only in the plastic modelling or use of colour. The comparison with the *Ranieri Annunciation*, a work that is definitely attributed to Perugino, reinforces this perspective. Both panels present a tripartite architectural structure facing an open courtyard and a lake

landscape in the background. To facilitate comparative analysis, the images have been resized and aligned along the projecting body of the building; the panel of the *Annunciation* (A) has been mirrored to obtain a symmetrical configuration with respect to the *Miracle* (M) (fig. 6). From a perspective point of view, in both works the principal point is located on the central axis, indicating compositional symmetry. However, the position of the horizon line differs considerably: in M it is located just below the upper third of the tablet, whereas in A it is in the middle position. This has important implications for the observer's point of view. In M, the line crosses the pillar below half its height, suggesting a view from an intermediate level, probably the first floor. In A, on the other hand, it touches the capital of the pillar, indicating a view from an elevated position.

This also affects the perceived distance between observer and scene. In M, the building is close, separated by only two rows of slabs. In A, on the other hand, there are three rows, thus increasing the distance between observer and architecture. The distance circle confirms this difference: in M it corresponds to approximately one and a half times the width of the slab, in A to two and a half times. This results in two different visual approaches: in M an immersive, almost wide-angle view, directly involving the observer in the scene; in A a more analytical and detached view, comparable to a telephoto lens. The relationship between the pavement and the architectural structure is also significant. In M, a precise alignment is observed between the floor slabs and the pillars, indicating a coherent and unified layout. In A, on the other hand, this correspondence is lacking: a row of slabs is interrupted by the architecture, suggesting less design integration as already observed in a study by Maria Teresa Bartoli [Bartoli 1978].

However, both works share a similar architectural layout: three-tiered buildings, centred vanishing point, similar proportions, landscapes integrated into the architectural space. This suggests a common direction, traceable to Perugino and his workshop. The differences found in the distance of the observer, the position of the horizon and the consistency between architecture and paving should not be interpreted as signs of different hands, but as conscious and intentional variations in perspective direction. The author acts like a film director, modulating the framing to generate different emotional and narrative effects.

From the point of view of geometric construction, the *Ranieri Annunciation* shows greater coherence: the orthogonal lines converge on a single vanishing point and the diagonals of

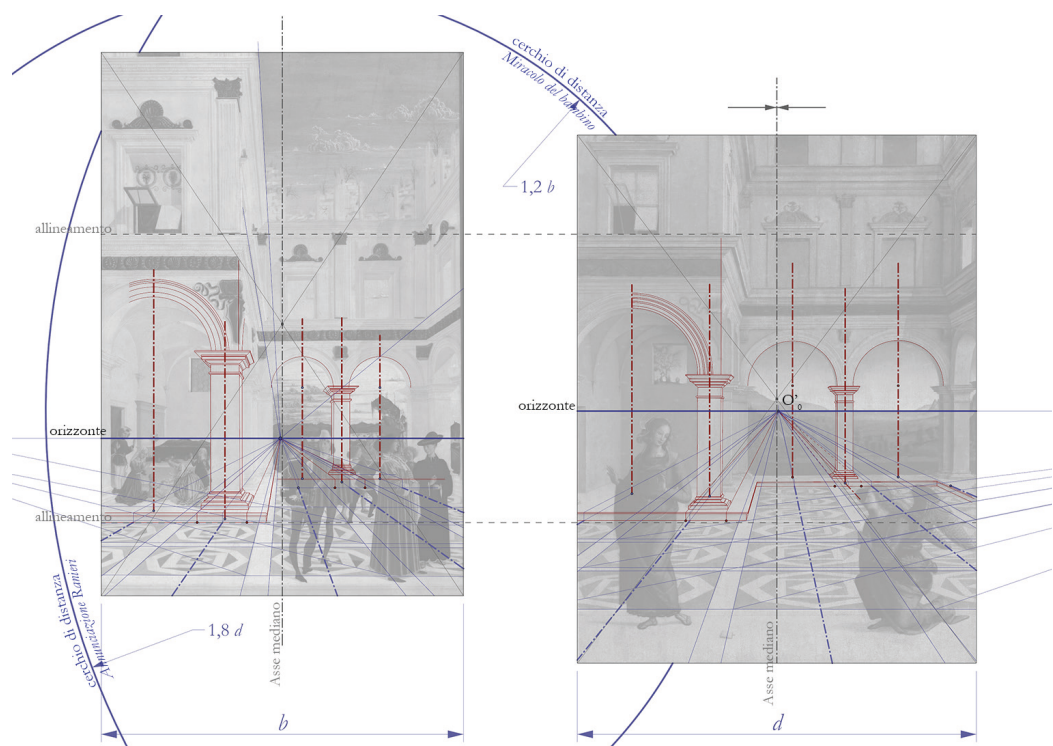


Fig. 6. Comparative analysis of the perspective elements of *The miracle of the stillborn child* (left) and the *Ranieri Annunciation* (right, mirrored along the median axis), with verification of the correspondences between the floor and architecture (elaboration by the author).

the pavement point more precisely to a distant point, suggesting a firmer design control. An apparently minor detail –the relationship between the horizon line and the profile of the lake– offers a further key to interpretation. Whereas in the *Miracle* panel, certain irregularities can be observed, with the lake in some places crossing the horizon line, in the *Annunciation* this relationship is rigorous: the lake surface stops exactly at the level of the horizon (fig. 7). This respect for projective coherence indicates a remarkable sensitivity to perspective at a time when theories of geometric representation of space were still being formalised. The fact that the painter implicitly understands and applies the principle that a horizontal plane at a lower elevation (such as a lake seen from above) cannot extend above the horizon because it is an image of the horizontal vanishing line, denotes a visual maturity that transcends the theoretical conventions of the time.

Thus, a contrast emerges between a slightly more irregular but narratively immersive layout in the *Miracle* panel, and a more controlled and reflective structure in the *Annunciation*. Despite these differences, both scenes reveal a conscious use of perspective, aimed not only at geometric verisimilitude but at the construction of a complex visual and symbolic experience. The quality of the perspective and architectural layout, together with the mastery in the management of space, confirm the intervention of an expert hand –most likely Perugino's– and the existence of a unified design vision within his workshop.



Fig. 7. Comparison of the horizon lines and lake depictions in *The miracle of the stillborn child* (top) and the *Ranieri Annunciation* (bottom) (elaboration by the author).

Conclusion

This comparison reinforces the urgency of a study that goes beyond aesthetic appearance to investigate the internal structure of the works and the intentions that guide their spatial construction. The *èkphrasis* applied to drawing thus becomes a tool capable of combining observation and analysis, restoring interpretative depth through a visual reading based on geometry. Deciphering space means entering the heart of artistic conception, at the moment when visual imagination is translated into formal organisation. In this sense, drawing is configured as a frontier language, in which art history, descriptive geometry and critical

reading converge. In the cultural context of Humanism, perspective is not simply a technical expedient, but a reflection of a broader, ordered and rational vision of the world. Even Perugino, although not relying on written theory, participates in this turning point: in his work, perspective construction becomes a key to intelligibility, a grammar of space that orients vision. Precisely for this reason, his contribution requires an analysis based on the very language with which he chose to express himself: painting. The study of the panel of *The miracle of the stillborn child*, a work considered minor in the Perugino's corpus, shows how apparently marginal compositions can offer crucial insights into the evolution of Renaissance perspective language. They interweave formal solutions and compositional tensions that, if read with appropriate tools, open up a broader understanding of workshop methods, the transmission of knowledge and collaboration between master and disciples.

Credits

This contribution develops and deepens a line of research initially started in the degree thesis entitled "Architettura picta. La prospettiva nei lavori del Perugino", discussed by Elisabetta Cicerone on 23 October 2024 as part of the CdL in *Science of Architecture* at Sapienza University of Rome, under the supervision of Prof. Leonardo Baglioni. We would like to thank the National Gallery of Umbria for making the study of the two works possible and for making available high-resolution images, capable of accurately rendering marks, engravings, holes and other valuable information useful for analysis.

Reference List

- Baglioni, L., Menconero, S. (in corso di stampa). AI and Landscape Painting: Perspective and Augmented Reality in Perugino's Annunciazione Ranieri. In D. Lengyel, A. Bienert, E. Emenlauer-Blömers (Eds.). *Conference Proceedings EVA Berlin 2025*. Berlino, 12-14 marzo 2025. Berlin: ART-Books.
- Bartoli, M.T. (1978). Dalla coordinazione dimensionale alla coordinazione modulare. In L. Giannelli. *Ricerca Progettuale e Condizione Umana*, pp. 331-359. Firenze: Libreria Editrice.
- Bombe, W. (1912). *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*. Berlin: Bruno Cassirer.
- Caporali, A., Ferretti, E. (2023). Perugino e l'architettura dipinta: alcune riflessioni. In M. Pierini, V. Picchiarelli (a cura di). *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, pp. 93-105. Milano: Dario Cimorelli Editore.
- Ferino Pagden, S. (1994). Architettura dipinta. In H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Catalogo della mostra, Venezia, 31 marzo - 6 novembre 1994, pp. 446-448. Milano: Bompiani.
- Orsini, B. (1784). *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia: al quale si pongono in vista le piu eccellenti pitture, sculture ed architetture, con alcune osservazioni*. Perugia: Costantini.
- Teza, L. (1994). Bottega del 1473. In C. Bon Valsassina, V. Garibaldi (a cura di). *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, pp. 209-220. Firenze: Arnaud.
- Teza, L. (2004). Pittori a Perugia tra il settimo e l'ottavo decennio del XV secolo. In V. Garibaldi, F.F. Mancini (a cura di). *Perugino, il divin pittore*, Catalogo della mostra, Perugia 28 febbraio - 18 luglio 2004, pp. 55-71. Milano: Silvana Editoriale.

Author

Leonardo Baglioni, Sapienza Università di Roma, leonardo.baglioni@uniroma1.it

To cite this chapter: Leonardo Baglioni (2025). Perugino architect of the image: an investigation between drawing, space and *èkphrasis*. In L. Carlevaris et al. (Eds.). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 171-186. DOI: 10.3280/oa-1430-c766.