

# Le dimensioni dello spazio *pictum* negli affreschi di Andrea Delitio

Caterina Palestini

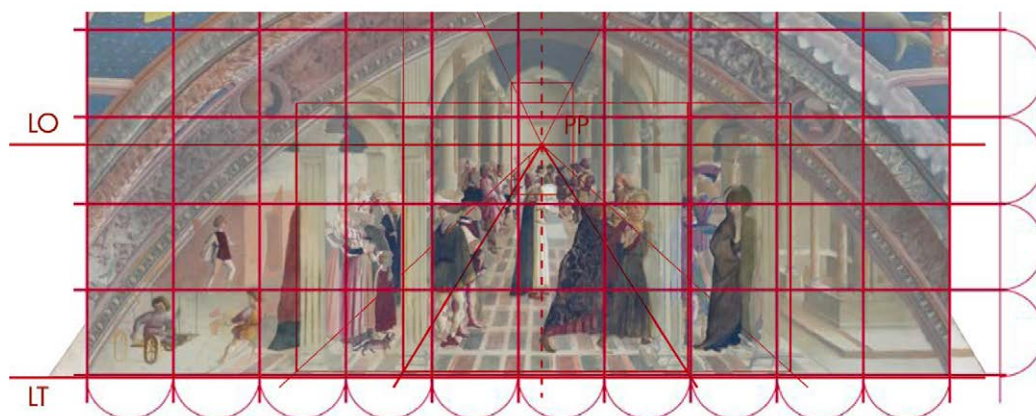
## Abstract

Il contributo si pone l'obiettivo di verificare le dimensioni congetturali, metriche e qualitative, degli affreschi rinascimentali realizzati da Andrea Delitio nella Cattedrale di Atri. La lettura dei dipinti da un punto di vista diverso rispetto a quello più consueto della critica d'arte, attraverso gli strumenti della rappresentazione grafica, hanno permesso di indagare lo spazio architettonico reale e dipinto, rivelando regole e incongruenze contenute nel disegno, nell'impianto prospettico degli affreschi.

Analizzare lo spazio scenico di un ciclo pittorico non è solo una questione di misura, di proporzioni, di rilevamento delle superfici che esso avvolge, benché questi dati siano importanti per comprendere l'organizzazione e il percorso visuale pensato dall'autore, entrano in gioco una serie di fattori da considerare per cogliere il superamento della dimensione fisica tracciata nel disegno, nella narrazione prospettica. Le sinopie celate nell'opera svelano i percorsi culturali, i tracciati visivi, gli espedienti prospettici che permettono di percepire la costruzione dell'immagine e i suoi significati, la trasposizione delle superfici dipinte in estensioni tridimensionali che oltrepassano lo spazio fisico delle pareti. Le illusioni dello spazio scenico, le tante dismisure riscontrate non compromettono le valenze del ciclo pittorico e del suo autore che è cosciente delle regole della prospettiva e della percezione, ma le adotta con un linguaggio fantasioso ibridato tra tradizione medioevale e nuovo gusto rinascimentale.

## Parole chiave

ciclo pittorico, prospettiva, rilevamento, atri, rinascimento



Proporzioni e impianto  
 prospettico della prima  
 lunetta di sinistra:  
 "Cacciata di Gioacchino  
 dal Tempio" Ciclo  
 pittorico di Andrea  
 Delitio Cattedrale di Atri.  
 Elaborazione dell'autrice.

## Introduzione

Il ciclo pittorico realizzato da Andrea Delitio nel coro della cattedrale di Atri, un piccolo comune situato nel comprensorio delle Terre del Cerrano in provincia di Teramo, rappresenta l'espressione autoctona del Rinascimento abruzzese e costituisce un punto di riferimento per la conoscenza e l'introduzione del metodo prospettico nella regione.

Delitio arriva ad Atri intorno al 1450, dopo aver raggiunto la notorietà artistica lavorando nella regione della Marsica, verosimilmente attratto dal mecenatismo e dalle attività di rinnovamento urbanistico del Ducato amministrato dagli Acquaviva che all'epoca costituiva uno dei centri urbani più fiorenti in Abruzzo. Il territorio atriano si collocava in un crocevia infrastrutturale che aveva come asse principale La Via degli Abruzzi fulcro di un sistema di traiettorie mercantili che, attraversando la Repubblica di Firenze, lo Stato della Chiesa e il Regno di Napoli, consentivano il collegamento tra l'Italia settentrionale e il meridione. La città di Atri e la zona costiera del Cerrano assumono pertanto un ruolo rilevante dal punto di vista commerciale e culturale, anche grazie al mecenatismo che potenzia lo sviluppo urbano. Le dinamiche della palingenesi rinascimentale comportarono un ridisegno completo del centro cittadino e delle mura con il coinvolgimento dei principali spazi pubblici e religiosi, in particolare i due poli posti sul tracciato dell'antico decumano, quello civile costituito dalla Piazza Acquaviva antistante all'omonimo Palazzo ducale e quello religioso di Piazza Duomo prospiciente la Cattedrale. La struttura dedicata a Santa Maria Assunta fu oggetto di diversi rifacimenti a partire dal 1260 con l'intervento dei due artisti abruzzesi Raimondo del Poggio e Rainaldo d'Atri [Trubiani 1969, pp. 62-65].

La precedente basilica, risalente al 1223 non era strutturalmente adeguata a consentire l'ampliamento desiderato, furono pertanto previsti i rinforzi ottagonali posti ad inglobare le colonne originarie che permisero il ri-proporzionamento della chiesa, prolungata ed elevata in altezza, anche per la sua investitura a sede vescovile.

Il consolidamento della parte più antica si palesa anche per la differente scansione modulare delle prime tre campate di forma quadrata, con copertura a crociera nella zona del coro, mentre le altre più ravvicinate sono di forma rettangolare con colonne quadrilobate senza rinforzo e coperture a travature lignee.

Nel 1284 l'impianto costruttivo era quasi completato, si procedeva nelle finiture delle fiancate laterali come confermano le datazioni dei tre portali sul lato meridionale costruiti in successione tra il 1288 e il 1305. La facciata dalla tipica forma a coronamento orizzontale conclude lo spazio architettonico ponendo nel mezzo il portale maggiore con rosone superiore inglobato da cornice cuspidata, il campanile fu invece ultimato nel XVI secolo.

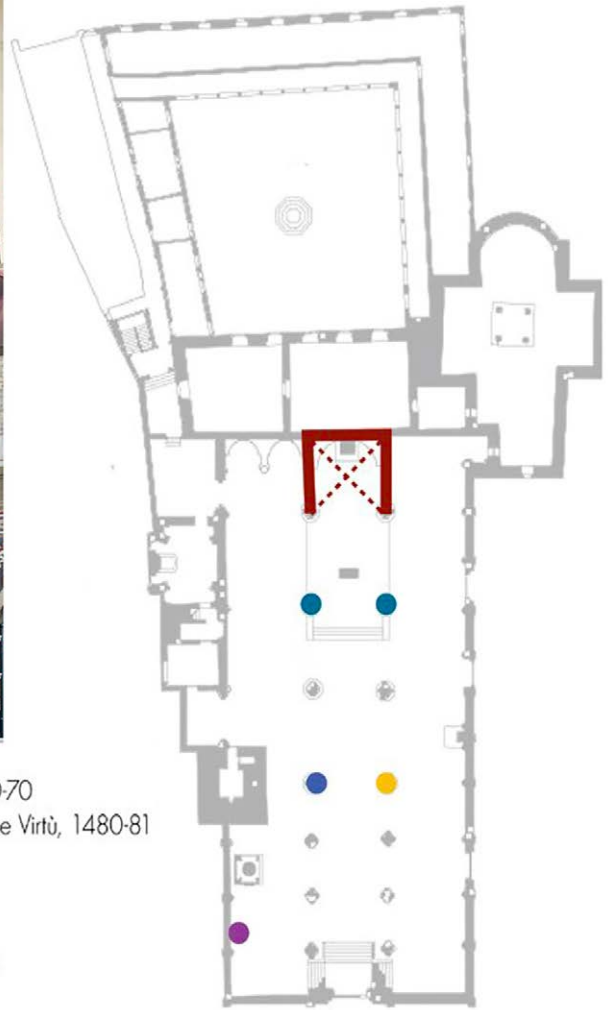
L'interno dalle linee essenziali fu impreziosito con l'apparato pittorico, in particolare con il prestigioso coro che dopo il terremoto del 1456 viene riconsolidato, predisposto per essere rinnovato e dipinto con i cambiamenti ispirati alle nuove tendenze rinascimentali.

Lo spazio absidale riferisce tali modifiche riscontrabili anche negli affreschi realizzati in alcune parti prima e in altre dopo tale data. Nel pulpito e negli ultimi quattro pilastri che lo delimitano interviene Andrea Delitio che si colloca accanto al più antico dipinto della scena dei "Tre vivi e dei tre morti" riconducibile al XIII sec.

La decorazione pittorica segue le fasi evolutive della cattedrale prolungandosi dall'età sveva fino all'epoca degli Acquaviva in cui raggiunge il culmine con l'intervento dell'artista che dipinge il coro con le storie della Vergine iniziando i lavori intorno al 1460 per ultimarli tra il 1470-75 (fig. 1).

## Composizione figurativa del ciclo pittorico

Il ciclo pittorico costituisce una tra le più vaste imprese pittoriche della seconda metà del Quattrocento in Abruzzo [Torlontano 1897, pp. 437-445] con Delitio si assiste a un cambiamento della concezione dello spazio prospettico che segue la lezione di Piero della Francesca e di Paolo Uccello. Tale influenza si riscontra anche nelle architetture commissionate dagli illuminati duchi Acquaviva [Torlontano 1991, pp. 417-438] in contatto con personalità di



- coro - Storie della vita di Maria, 1460-70
- volta - Evangelisti Dottori della Chiesa e Virtù, 1480-81
- colonne ottagonone - Santi, 1470-75
- Madonna d'Alto mare, 1460
- Madonna di Loreto, 1460
- Madonna adorante il Bambino, 1465

Fig. 1. Schema planimetrico con indicazione degli affreschi attribuiti ad Andrea Delitio nella Cattedrale di Atri. Elaborazione dell'autrice.

spicco dell'Umanesimo fiorentino e padano come, tra l'altro, testimonia la loro cappella nella cattedrale di ispirazione Albertiana.

L'ideazione della composizione figurativa degli affreschi è da attribuire alla colta committenza che indirizza l'artista nella elaborazione delle scene. La materia iconografica e il sottofondo didascalico-catechetico provengono invece dal collegio dei canonici dell'epoca con a capo il vescovo metropolita Antonio de Probis, ritratto come i duchi nell'affresco. Come di consueto la scelta delle tematiche inerenti all'interpretazione del sentimento religioso spettava agli ecclesiastici, non era delegabile all'artista che aveva il compito dell'esecuzione tecnica. "Pictoris sola ars est" solo l'arte è del pittore.

L'articolazione pittorica fondata su un disegno chiaro e incisivo, dotato di equilibrio spaziale, coerenza stilistica con raffinatezze cromatiche e percettive, venne affidata all'esperienza e alle capacità artistiche del magister Andrea Delitio che, in analogia con opere coeve, trae ispirazione da fonti canoniche e apocrife.

La presenza della tradizione apocrifa [Vecchioni 2009 p. 237-243] nel ciclo pittorico del Duomo di Atri, e la relazione con l'arte figurativa medioevale, testimonia una religiosità emozionale e primitiva che permane nutrendosi delle legende trasmesse oralmente e raccolte negli stessi Vangeli. Una fonte iconografica di fondamentale importanza per l'interpretazione della simbologia è la *legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, una raccolta medievale di biografie agiografiche in latino composta nel 1260-98 che ebbe molta diffusione nelle edizioni tradotte

in volgare e stampate nel periodo rinascimentale. Molti artisti ne trassero suggerimento, tra questi Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova e Piero della Francesca nelle Storie della Vera Croce nella basilica di San Francesco ad Arezzo. Andrea Delitio si associa a questo filone iconico incrociando il rinnovamento rinascimentale con la sua personale visione artistica. Per Cesare Brandi Delitio è un artista "... così naturalmente arcaico, perché parla due lingue contemporaneamente... perché pensa in Gotico e parla in stile del Rinascimento ... ma nessuno pensi che si tratti di un semplice fenomeno di ibridazione provinciale; componendo il suo centerbe di Gotico e di Rinascimento, di umbri e di senesi, di marchigiani e di fiorentini... sa benissimo quello che fa..." [Brandi 2018, RaiCultura].

### Organizzazione scenica

Il pregevole ciclo pittorico costituisce il capolavoro di Andrea Delitio, l'unico preservato, è considerato tra le principali espressioni artistiche rinascimentali dell'Italia centro-meridionale. La riscoperta e l'attribuzione è inizialmente dovuta allo storico atriano Luigi Sorricchio [Sorricchio 1897] che li ricondusse all'interesse della critica. L'attribuzione fu confermata negli anni da diversi studiosi come Emile Bertaux [Bertaux 1898], Federico Zeri [Zeri 1983], Ferdinando Bologna [Bologna 1950, pp. 44-50] e molti critici d'arte cui nuovamente si aggiungono Giovanni Benedicenti, Lorenzo Lorenzi [Benedicenti, Lorenzi 2001, pp. 20-35] e Vittorio Sgarbi, che hanno definitivamente conclamato le valenze artistiche dell'opera.

Gli affreschi che ornano le pareti, le colonne e la volta del coro si suddividono in 34 scene: sulle tre mura che perimetrano il coro vi sono le storie della Vita di Maria, sulle colonne appaiono le raffigurazioni dei santi che si ripetono anche sull'arco trionfale e su quelli laterali, sulla volta sono invece effigiati gli Evangelisti, i Dottori della Chiesa e le Virtù Cardinali e Teologali (fig. 2).

Le rappresentazioni oltre al racconto sacro, restituiscono un quadro della società e della cultura atriana e abruzzese dell'epoca. Le scene mostrano scorci di vita quotidiana con riferimenti alle tradizioni locali come per il gioco del carretto, del salterello abruzzese e della filatura, emergono anche raffigurazioni che lasciano percepire i ruoli della società atriana con i nobili effigiati nel loro sfarzo, insieme ai popolani ritratti nelle loro faccende domestiche.

Al pari di uno scenografo l'artista allestisce le sue narrazioni visive all'interno di ambientazioni architettoniche e paesaggistiche che generano una spazialità ispirata ai saperi del Rinascimento, di cui presumibilmente aveva avuto conoscenza nei suoi viaggi nelle corti Toscane e padane.

La sua prospettiva si rivela tecnicamente più evoluta, rispetto a quella praticata da Giotto,

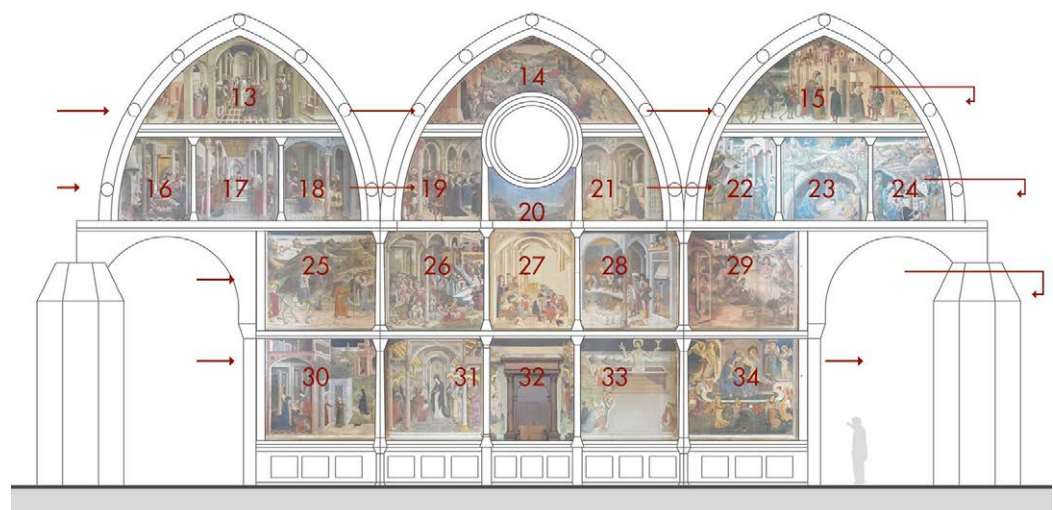


Fig. 2. Fotopiano degli affreschi inseriti in sequenza cronologica nella struttura architettonica dipinta. Elaborazione dell'autrice.

ma non priva di errori e imprecisioni che lo discostano dal rigoroso metodo di Piero Della Francesca [Camerota 2006, pp. 214-24]. Se da un lato la costruzione prospettica sembra avvicinarsi alle regole rinascimentali, dall'altro gli stilemi figurativi e le approssimazioni del disegno rimangono riferibili alle tradizioni tardo gotiche.

Le architetture mostrano un repertorio di tipologie che spazia da quelle fortificate, alle religiose e civili, rappresentate negli esterni in viste d'insieme in lontananza, e negli ambienti interni con dovizia di particolari. Significative le raffigurazioni delle cattedrali riccamente decorate con motivi geometrici e capiteli fantasiosi, caratterizzate sempre dalla inverosimile dicotomia di stili che uniscono forme romaniche, gotiche e rinascimentali. Si osservano spazi organizzati secondo campate regolari talvolta concluse con slanciate volte ogivali o a botte e, in alternativa compaiono coperture rettilinee cassettonate che ricordano le architetture teorizzate da Leon Battista Alberti.

Gli spazi domestici si connotano per il susseguirsi di stanze, che sottolineano la scansione modulare dello spazio, facendo percepire l'avvicinarsi narrativo (fig. 3).

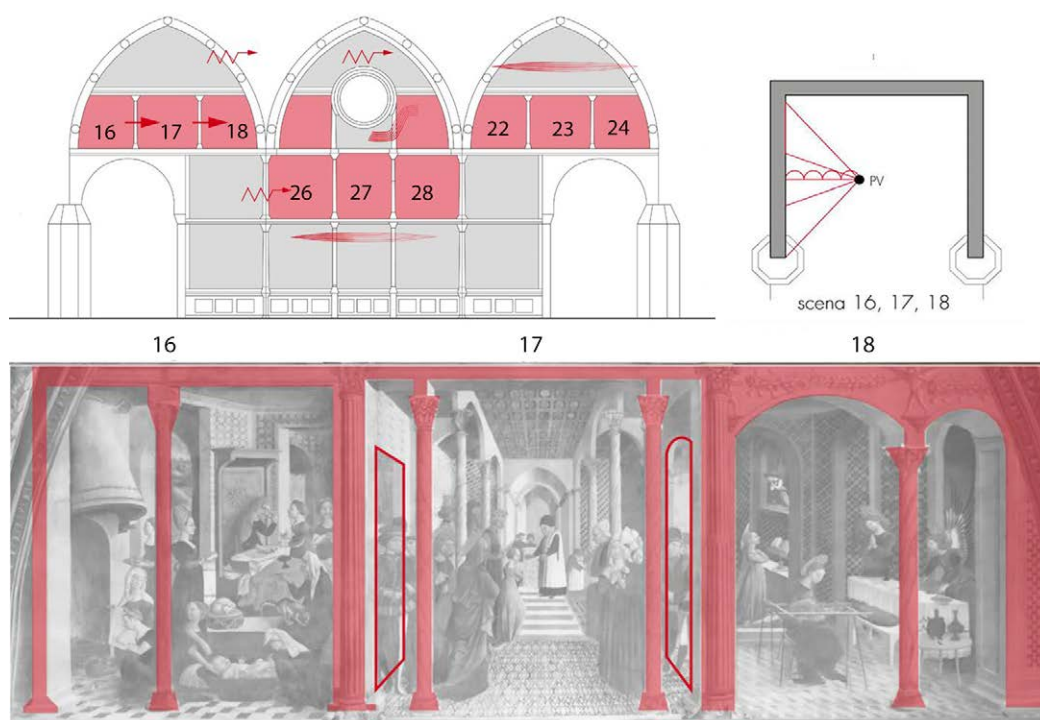


Fig. 3. Spazi comunicanti: esempio collegamento scene 16-17-18 con varchi illusori di accesso da una rappresentazione all'altra. Elaborazione dell'autrice.

Importante osservare come ci sia un ponderato equilibrio nella composizione degli spazi architettonici con il paesaggio spesso ispirato da panorami reali, appartenenti al territorio nei dintorni di Atri o della Marsica [Bologna 1987, pp. 1-12] sua probabile terra d'origine, anch'essi ibridati con scenari di fantasia (fig. 4).

L'interpretazione di Delitio del complesso iconografico risulta suggestiva, con tratti grotteschi o umoristici e toni bizzarri. Il suo personale linguaggio eclettico deriva da numerosi influssi: umbro-toscani, ferraresi, napoletani e fiamminghi. L'artista mostra, in special modo nella rappresentazione della volta, un forte interesse per il dettaglio e un'attenzione al realismo paragonabile all'approccio pittorico dell'arte fiamminga, da cui deriva una pittura estremamente analitica in cui ogni singolo dettaglio viene analizzato e rappresentato compiutamente con grande attenzione per la luce e i colori. Questi ultimi assumevano un preciso ruolo in relazione al carattere simbolico e funzionale che andavano ad interpretare, correlabile al significato e al valore specifico dei materiali con i quali veniva realizzato; per le figure religiose

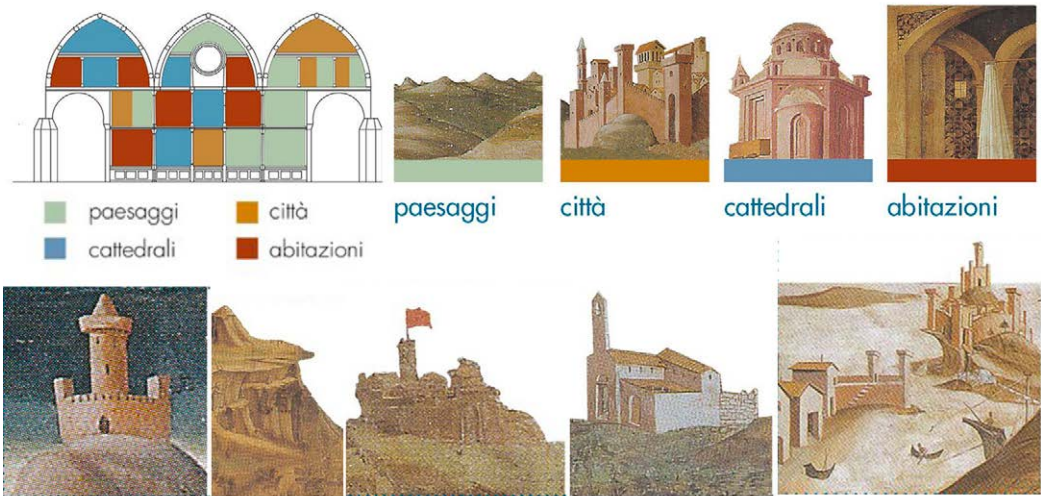


Fig. 4. Rapporti compositivi tra paesaggio e architetture. Elaborazione dell'autrice.

erano previste quantità di rosso, di oro o di blu lapislazzuli, materiali preziosi che indicavano le valenze e l'offerta devozione della committenza. Negli affreschi atriani le aureole dei santi erano realizzate con patina d'oro come il cielo stellato su cui spiccavano nel blu di fondo a simboleggiare l'idea dello spazio infinito (fig. 5).



Fig. 5. Probabile autoritratto di Andrea Delitio nelle vesti di San Luca, volta del coro.

## Misure e proporzioni dello spazio architettonico

Lo spazio architettonico che accoglie il coro è di forma quadrata con una dimensione di 7,40 metri per lato, gli affreschi si sviluppano su tre lati per un'altezza di circa 11,50 metri articolandosi in quattro registri. Nella parete di fondo è inserito l'oculo centrale, posto sull'asse di simmetria nell'intersezione tra il primo e il secondo registro; i tramezzi laterali sono interrotti da archi a tutto sesto, sorretti dalle due colonne ottagonhe della prima campata che delimitano il piano d'imposta della volta a crociera, consentendo il passaggio nelle navate laterali (fig. 6). Da questo misurato ambiente si sviluppa il ciclo pittorico che ne ricalca le forme avviluppandole completamente, nei sottarchi, nelle facce delle colonne ottagonhe e nelle superfici della crociera ogivale suddivisa in quattro vele. Il quadrato definisce la matrice proporzionale rapportata al sistema mensorio antropometrico, imperniato principalmente su sottomultipli del braccio (fig. 7).

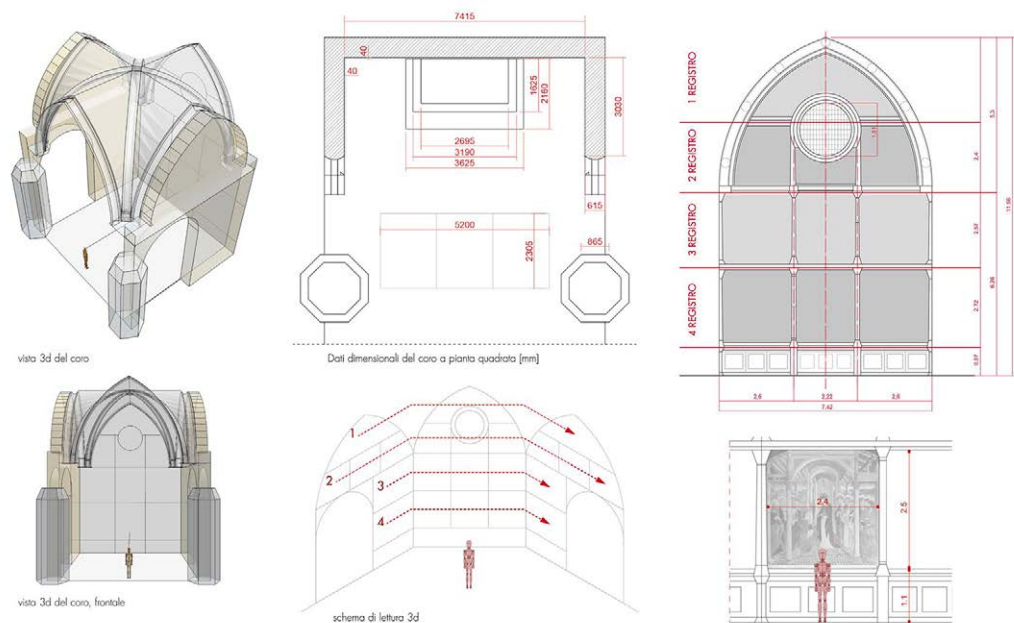


Fig. 6. Misure dello spazio architettonico del coro e organizzazione delle scene con schema cronologico di lettura. Elaborazione dell'autrice.

Queste sintetiche considerazioni dimensionali permettono di definire le misure dello spazio architettonico da cui il pittore parte per costruire il suo palinsesto compositivo, il suo impianto scenico fatto di quinte effimere che attraverso l'uso della prospettiva gli consentono di spaziare con lo sguardo oltre i confini fisici delle pareti.

Per analizzare nel dettaglio le superfici affrescate, avvicinandosi il più possibile ai particolari poco visibili dal basso e in lontananza, si è scelto di effettuare un rilevamento fotogrammetrico [Malagugini 2016, p.445-456], acquisendo i dati metrici e qualitativi con l'impiego di un drone.

L'intero ciclo è stato ripreso volando da angolazioni differenti, con prese perpendicolari e inclinate rispetto alle superfici dipinte, per riuscire riprendere anche le zone meno accessibili. La fase di restituzione dei dati ha permesso di visualizzare tramite nuvole di punti la configurazione geometrico formale dell'ambiente architettonico e dei dipinti (fig. 8).

L'elaborazione del modello virtuale che riproduce in vera forma il suo omologo reale, ha reso possibile l'indagine sugli affreschi, consentendo di analizzare minuziosamente l'insieme tridimensionale e le singole scene riportate in fotopiano. Quest'ultimo è stato particolarmente utile per l'osservazione degli affreschi sulla volta opportunamente dispiegati nelle singole porzioni di vela.

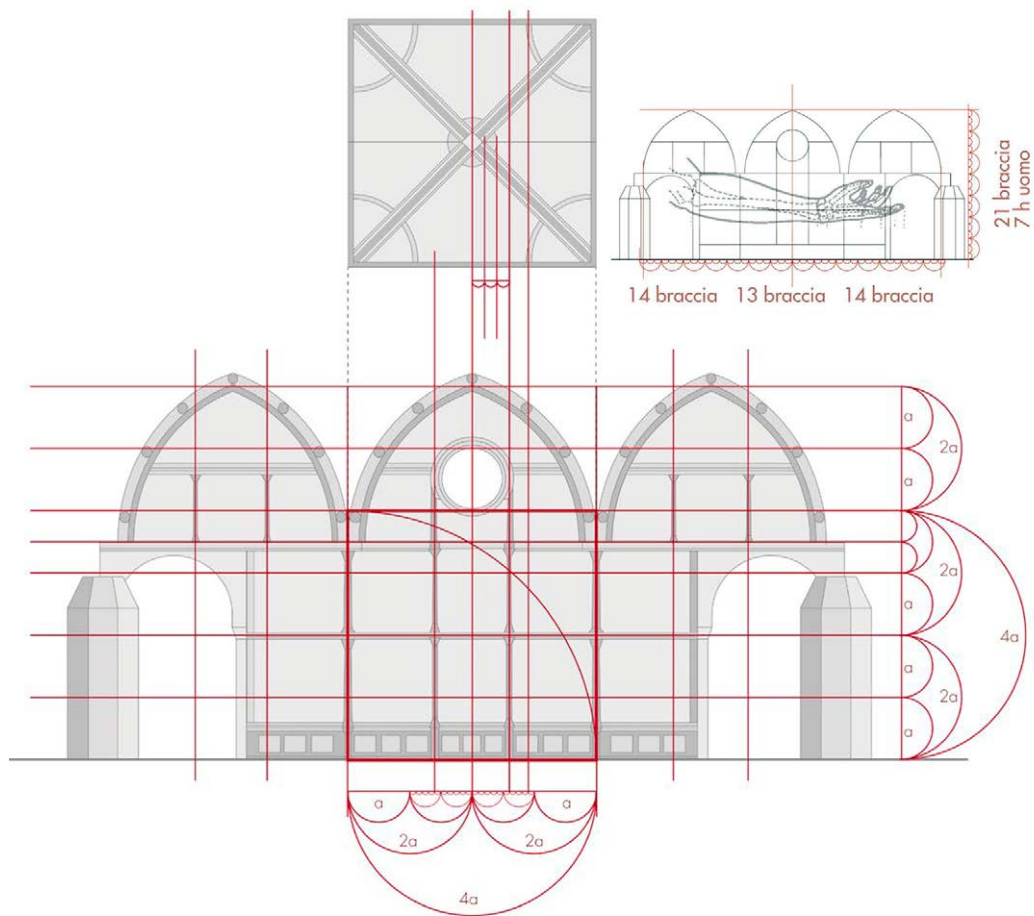


Fig. 7. Proporzioni dello spazio architettonico del coro con riferimento antropometrico. Elaborazione dell'autrice.

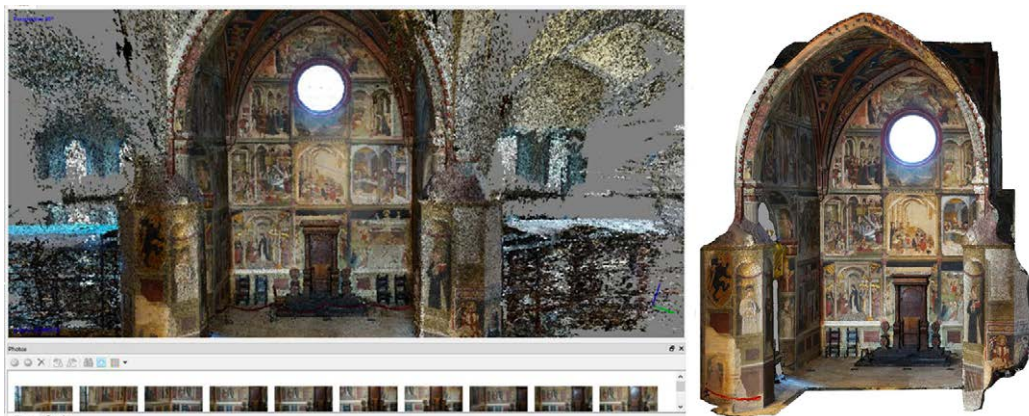


Fig. 8. Rilevamento del coro: nuvola di punti e modello tridimensionale. Elaborazione dell'autrice.

È stato così possibile interrogare, anche attraverso adeguati ingrandimenti, zone del dipinto poco chiare all'osservazione diretta perché deformate con asperità, lacune o scrostamenti che in alcuni casi hanno fortunatamente lasciato trasparire le sottostanti sinopie, i ripensamenti o le pennellate con correzioni del disegno e porzioni dell'affresco non concluse. Il modello texturizzato ha inoltre evidenziato le irregolarità delle pareti, le protuberanze della superficie che trovano corrispondenza con le sagome della struttura dipinta a riquadri, posta a delimitare gli intervalli delle singole scene.



## Il disegno e la prospettiva

L'allestimento narrativo si fonda su un finto impianto architettonico che definisce lo spazio della struttura dipinta, predisposta per inquadrare le scene sulle pareti secondo una consuetudine comune alla tradizione narrativa del tempo [Frommel, Wolf 2016, pp. 155-180]. La griglia architettonica è costituita da un colonnato classicheggiante a tre ordini eretto sopra una zoccolatura con riquadri marmorei (fig. 9). L'intelaiatura costituisce a tutti gli effetti una parte dell'opera, non appare rigida e inerte, ma si integra con gli sfondi architettonici, in modo da garantire il susseguirsi del loro svolgimento nel passaggio di uno nell'altro con continuità. Particolarmente elaborate risultano le fasce decorate dei costoloni, dove si vanno ad incassare i medaglioni [Bindi 1889, pp. 135-214] e le cornici con i motivi geometrici e floreali che amplificano il risalto nella zona della volta, mentre rimangono semplici ed essenziali nella partitura delle scene parietali.

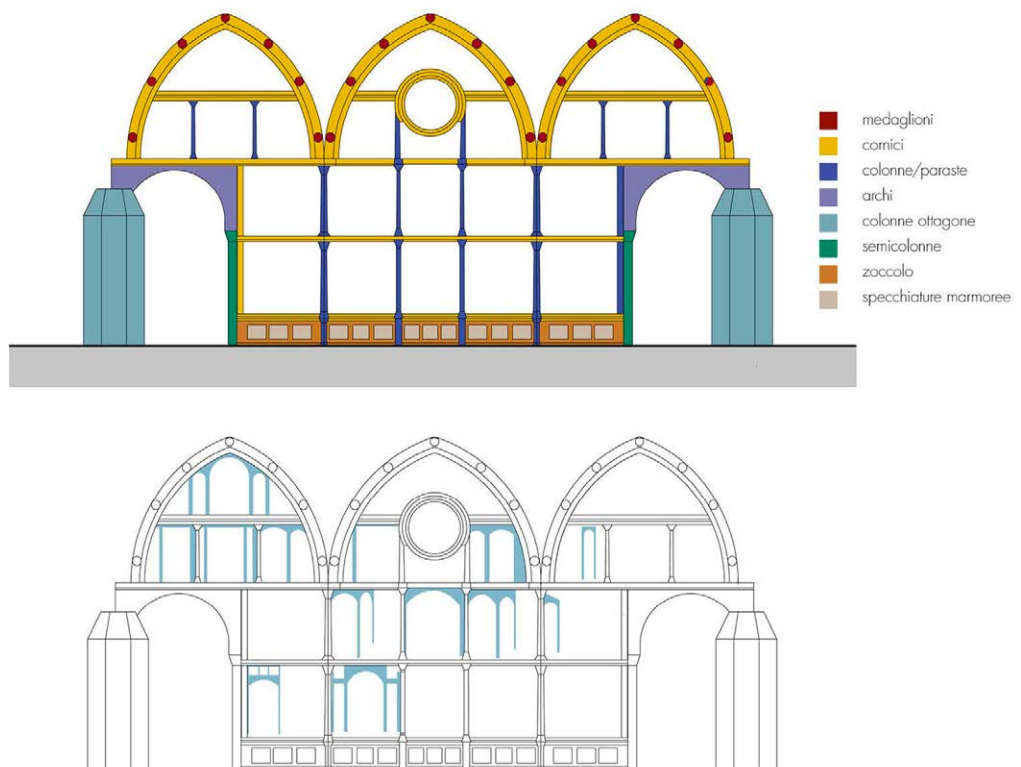


Fig. 9. Strutture architettoniche dipinte. Elaborazione dell'autrice.

Nelle modanature e composizioni delle cornici, trabeazioni, fregi, basi e capitelli trovano riscontro i temi dell'antico riferibili al gusto della cultura antiquaria che l'artista esibisce nella sua rassegna di elementi decorativi, sfoggiando diversificati capitelli composti posti su slanciate colonne.

La conchiglia costituisce un elemento ricorrente, viene ripetutamente impiegata per delimitare, a mo' di nicchia, la parte superiore del dipinto, la calotta che accoglie le immagini dei santi, posizionati nei sottarchi e nelle semicolonne. Il raffinato guscio è minuziosamente disegnato anche per la forma del catino absidale come chiaro riferimento alla cultura rinascimentale e a Piero Della Francesca.

Lo spazio architettonico dipinto da Delitio è rappresentato attraverso la prospettiva lineare, con la definizione delle proporzioni di muri, colonne, architravi, decorazioni parietali, di pavimenti e soffitti, appositamente disegnati per coadiuvare la percezione prospettica.

Ogni elemento che compone la scena è dipinto per scandire lo spazio, per ottenere un controllo dimensionale del quadro, per permettere il proporzionamento e la misurazione dell'ambiente: le architetture, la pavimentazione a scacchiera, le figure.

L'illusione della profondità viene rafforzata dalla collocazione delle figure, fissate nello spazio con la stessa immobilità degli altri elementi impiegati nella composizione scenica (fig. 10).

Non esistono testimonianze dei disegni preparatori del coro atriano ma le tracce di sinopia rinvenute in alcune parti degli affreschi, evidenziate attraverso rilevamento fotogrammetrico che come specificato ha permesso di analizzare in maniera ravvicinata le superfici dipinte, hanno consentito di ipotizzare la griglia dimensionale usata da Delitio nella preparazione dell'abbozzo. La quadrettatura applicata dall'artista era verosimilmente basata su sottomultipli del braccio, scandita in modo da creare una griglia piuttosto fitta, utile a riportare nella giusta posizione, tutti i particolari del modello (fig. 11).



Fig. 10. Sequenza elaborazione della scena dipinta, dalla costruzione prospettica alla disposizione dei personaggi. Elaborazione dell'autrice.



Fig. 11. Ipotesi di quadrettatura impiegata da Delitio dedotta sulla base di tracce di sinopia rinvenute nel rilevamento. Elaborazione dell'autrice.

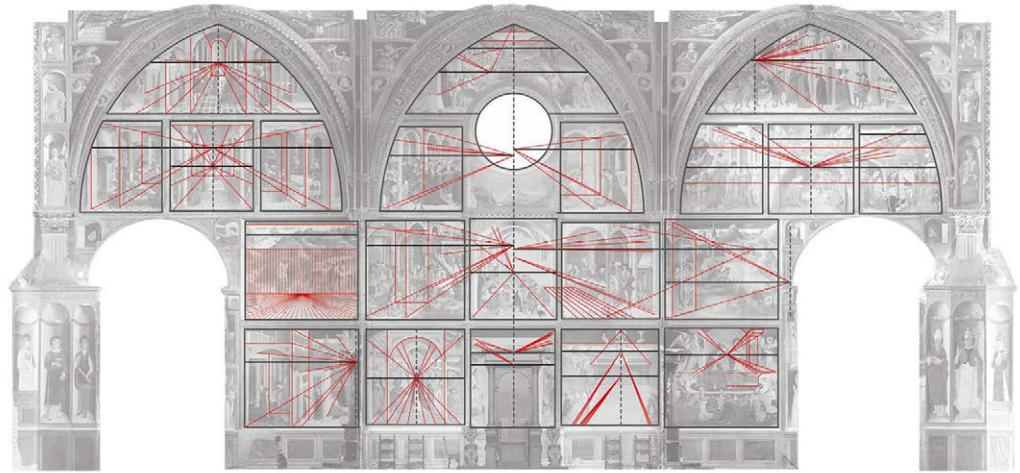


Fig. 12. Individuazione delle linee di orizzonte e dei punti di fuga delle scene. Elaborazione dell'autrice.

## Conclusioni

Il rilevamento e la foto modellazione hanno costituito una fase importante del processo conoscitivo [1] fornendo la possibilità di scandagliare il ciclo pittorico attraverso l'esplorazione digitale degli spazi e delle superfici affrescate, indagate nei dettagli materici e nei tracciati compositivi celati nell'opera. Le innumerevoli misure contenute nelle nuvole di punti formano però solo la base di ciò che introduce nella lettura del racconto iconografico di Andrea Delitio, le scene catturano l'osservatore trascinandolo in uno spazio illusorio in cui si susseguono paesaggi, stanze concatenate che fanno perdere la vera dimensione spaziale. Le molte incongruenze: errori di scala, di posizione e dimensione dei personaggi, le imprecisioni nella costruzione prospettica, le asimmetrie e le contraddizioni strutturali, forse volute, proiezioni parallele e tentativi di prospettiva accidentale che scompaiono nella visione d'insieme, non sembrano disturbare lo spettatore che resta affascinato in una dimensione sospesa. Anche se le prospettive di primo impatto sembrano impeccabili non tutte le rette concorrono precisamente nello stesso punto di fuga (fig. 12), l'autore crea situazioni paradossali, ma proprio il carattere sperimentale e di ricerca messo in atto dall'eccentrico artista rendono affascinante l'opera. La sua imperfezione e dismisura rende attivo il ruolo lasciato all'osservatore nell'immaginare il percorso visivo, creando uno dei tanti motivi di interesse per questo ciclo pittorico.

## Note

[1] La ricerca condotta sul ciclo pittorico e la sua riconfigurazione digitale è stata coordinata dall'autrice, hanno collaborato Matteo Spinozzi per i rilevamenti da Drone e Emanuela D'Andrea per le elaborazioni grafiche.

## Riferimenti bibliografici

Bindi, V. (1889). *Monumenti storico artistici*, pp. 135-214. Napoli: Tip. Giannini & figli.

Sorricchio, L. (1897). Notizie storiche e artistiche intorno alla Cattedrale di Atri, In *Rivista abruzzese*, fasc. I. Teramo: Tipografia del Corriere abruzzese.

Bertaux, E. (1898). L'autore degli affreschi del Duomo di Atri. Andrea da Lecce marsicana e le sue opere autentiche in Sulmona, Guardigliagrele, Atri, Mutignano e Isola del Gran Sasso. In *Rassegna Abruzzese di Storia e Arte*, 2 voll. Sulmona: Litografia Grafica Peligna.

Bologna, F. (1950) Andrea Delitio. In *Paragone Arte*, n. 5, pp. 44-50.

Bologna, F. (1987) La "Madonna" di Cese e il problema degli esordi di Andrea Delitio. In *Architettura e arte nella Marsica II, Arte*. pp. 1-12. L'Aquila: Japadre editore.

Argan, G. C. (1963). Andrea Delitio. In *Abruzzo Rivista dell'Istituto studi abruzzesi*, n. I, pp. 79-85.

Zeri, F. (1983). *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento in Storia dell'Arte italiana* Torino: Einaudi.

Torlontano, R. (1987). *La pittura in Abruzzo nel Quattrocento*. In *La pittura in Italia. Il Quattrocento II*. Venezia: Electa.

Torlontano, R. (1991). Andrea Delitio e la committenza degli Acquaviva ad Atri. In Lavarra C. (a cura di). *Territorio e feudalità Lavarra nel Mezzogiorno rinascimentale: il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo*. Atti del primo convegno Territorio e feudalità, pp. 417-438. Galatina: Congedo editore.

Trubiani, B. (1969). *La Basilica Cattedrale di Atri*. Roma: Arti grafiche Tipografia Pappagallo.

Trubiani, B. (1996). *Atri: città d'arte*. Ortona: Menabo (Atri: Tipografia F.lli Di Febo 2003)

Palestini, C. (1996). *Cattedrale di Santa Maria Assunta*. Viterbo: Betagama.

Brandi, C. (2013). *Scritti d'arte*. Milano: Bompiani.

Benedicenti, G., Lorenzi L. (2001). *Andrea Delitio: catalogo delle opere*. Firenze: Centro Di.

Camerota, F. (2006). *La prospettiva del Rinascimento: arte, architettura, scienza*. Milano: Electa.

Vecchioni, A. (2009). Delitio e gli apocrifi. In *Rivista Abruzzese: Rassegna trimestrale di cultura*, LXII n. 3, pp. 237-243. Chieti: Giancristofaro.

Frommel S., Wolf G. (2016). *Architectura Picta. Nell'Arte Italiana Da Giotto a Veronese*. Modena: Panini editore

Malagugini, M. (2016). Il rilievo fotogrammetrico dell'architettura dipinta: problemi e metodi. In G. M. Valenti (a cura di) *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, archiviazione e studio*, Vol. II, Tomo II, pp. 445-456. Roma: Sapienza Università Editrice.

<<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Cesare-Brandi-a-tu-per-tu-con-De-Litio-45fd9795-9c58-4782-bfe6-588b657b6e13.html>>

<[## Autore](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-delitio_%28Dizionario-Biografico%29/></a>></p></div><div data-bbox=)

Caterina Palestini, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, palestini@unich.it

*Per citare questo capitolo:* Caterina Palestini (2024). Le dimensioni dello spazio pictum negli affreschi di Andrea Delitio/The dimensions of pictum space in the frescoes of Andrea Delitio. In Bergamo F., Calandriello A., Ciammaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (a cura di). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1833-1856.

# The dimensions of pictum space in the frescoes of Andrea Delitio

Caterina Palestini

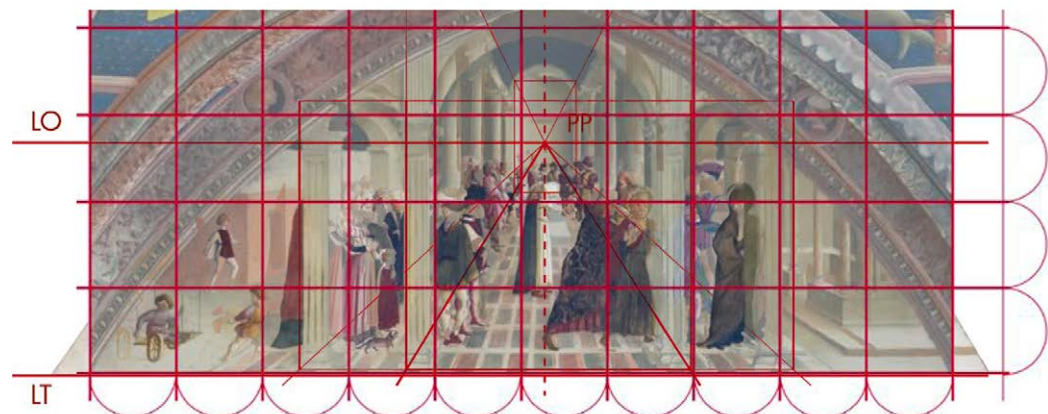
## Abstract

The contribution aims to verify the conjectural, metric and qualitative dimensions of the Renaissance frescoes painted by Andrea Delitio in the Cathedral of Atri. The reading of the paintings from a different point of view than the more usual one of art criticism, through the tools of graphic representation, allowed to investigate the real and painted architectural space, revealing rules and inconsistencies contained in the design, perspective layout of the frescoes.

Analyzing the scenic space of a pictorial cycle is not only a matter of measurement, proportions, surveying the surfaces it envelops, although these data are important to understand the organization and visual path conceived by the author; a number of factors come into play that must be considered in order to grasp the overcoming of the physical dimension traced in the drawing, in the perspective narrative. The sinopites concealed in the work reveal the cultural paths, the visual tracings, the perspectival devices that allow us to perceive the construction of the image and its meanings, the transposition of the painted surfaces into three-dimensional extensions that transcend the physical space of the walls. The illusions of the scenic space, the many disproportions found do not compromise the values of the pictorial cycle and its author who is aware of the rules of perspective and perception, but adopts them with an imaginative language hybridized between medieval tradition and new Renaissance taste.

## Keywords

pictorial cycle, perspective, survey, atri, renaissance.



Proportions and perspective layout of the first lunette on the left: "Expulsion of Joachim from the Temple" Painting cycle by Andrea Delitio Atri Cathedral.

## Introduction

The pictorial cycle created by Andrea Delitio in the choir of the cathedral of Atri, a small town located in the Terre del Cerrano district in the province of Teramo, represents the indigenous expression of the Abruzzo Renaissance and is a landmark for the knowledge and introduction of the perspective method in the region.

Delitio arrived in Atri around 1450, after having achieved artistic fame working in the Marsica region, likely attracted by the patronage and urban renewal activities of the Duchy administered by the Acquaviva family, which at the time constituted one of the most flourishing urban centers in Abruzzo. The Atri territory was located at an infrastructural crossroads that had as its main axis La Via degli Abruzzi fulcrum of a system of mercantile trajectories that, passing through the Republic of Florence, the State of the Church and the Kingdom of Naples, allowed the connection between northern Italy and the south. The city of Atri and the coastal area of Cerrano thus assumed a relevant role from a commercial and cultural point of view, thanks in part to patronage that boosted urban development.

The dynamics of the Renaissance palingenesis entailed a complete redesign of the city center and the walls with the involvement of the main public and religious spaces, particularly the two poles placed on the route of the ancient decumanus, the civil one consisting of the Acquaviva Square in front of the ducal palace of the same name and the religious one of the Duomo Square facing the Cathedral. The structure dedicated to St. Mary of the Assumption underwent several remakes starting in 1260 with the intervention of the two Abruzzo artists Raimondo del Poggio and Rainaldo d'Atri [Trubiani 1969, pp. 62-65].

The previous basilica, dating back to 1223 was structurally inadequate to allow for the desired expansion, so octagonal reinforcements placed to encompass the original columns were planned, which allowed for the re-proportioning of the church, extended and elevated in height, also for its investiture as an episcopal seat.

The consolidation of the older part is also evident in the different modular scanning of the first three bays that are square in shape, with cross-ribbed roofing in the chancel area, while the other closer bays are rectangular in shape with quadrilobed columns without reinforcement and wooden truss roofing.

By 1284 the building layout was almost complete, progress was being made in the finishing of the lateral sides as confirmed by the dates of the three portals on the southern side built in succession between 1288 and 1305. The facade with its typical horizontal crowning shape concludes the architectural space by placing in the middle the main portal with upper rose window encompassed by cusped cornice; the bell tower, on the other hand, was completed in the 16th century.

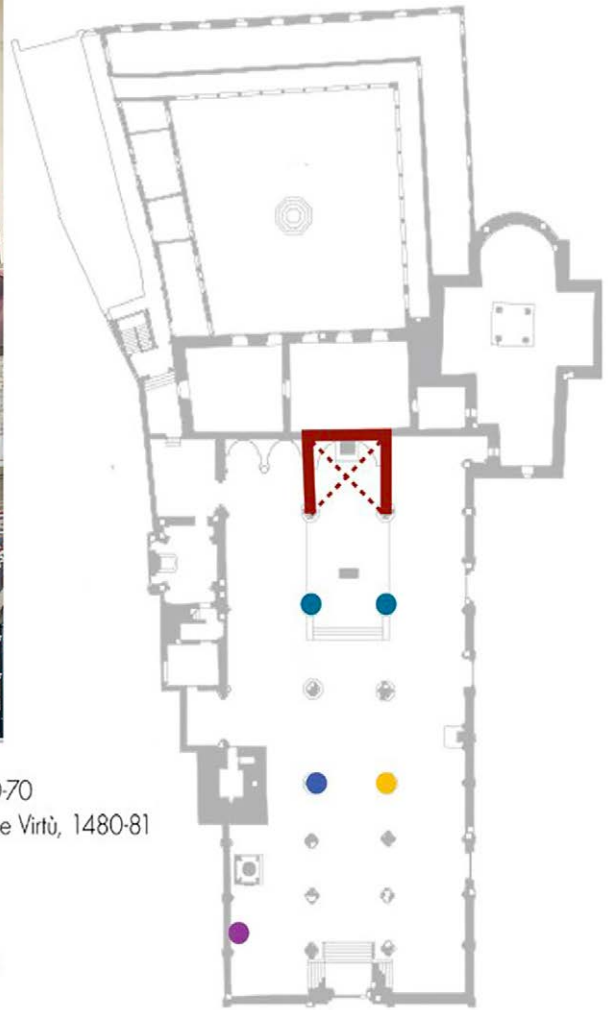
The interior with essential lines was embellished with the pictorial apparatus, especially the prestigious choir, which after the earthquake of 1456 was reconsolidated, prepared to be renovated and painted with the changes inspired by the new Renaissance trends.

The apse space reports such changes also found in the frescoes painted in some parts before and in others after that date. Andrea Delitio intervenes in the pulpit and in the last four pillars that delimit it, which is placed next to the oldest painting of the scene of the "Three Living and the Three Dead" that can be traced back to the 13th century.

The pictorial decoration follows the evolutionary phases of the cathedral, prolonging from the Swabian age to the Acquaviva era in which it reaches its climax with the intervention of the artist who paints the choir with the stories of the Virgin beginning work around 1460 and completing it between 1470-75 (fig. 1).

## Figurative composition of the pictorial cycle

The pictorial cycle constitutes one of the most extensive pictorial undertakings of the second half of the fifteenth century in Abruzzo [Torlontano 1897, pp. 437-445] with Delitio there is a change in the conception of perspective space that follows the lesson of Piero della Francesca and Paolo Uccello. This influence can also be seen in the architecture commis-



- coro - Storie della vita di Maria, 1460-70
- volta - Evangelisti Dottori della Chiesa e Virtù, 1480-81
- colonne ottagonone - Santi, 1470-75
- Madonna d'Alto mare, 1460
- Madonna di Loreto, 1460
- Madonna adorante il Bambino, 1465

Fig. 1. Planimetric diagram with indication of the frescoes attributed to Andrea Delitio in the Atri Cathedral.

sioned by the enlightened dukes Acquaviva [Torlontano 1991, pp. 417-438] in contact with leading figures of Florentine and Po Valley Humanism as, among other things, evidenced by their Albertian-inspired chapel in the cathedral.

The conception of the figurative composition of the frescoes can be attributed to the learned patrons who directed the artist in the elaboration of the scenes. The iconographic subject matter and didactic-catechetical background, on the other hand, come from the college of canons of the time headed by Metropolitan Bishop Antonio de Probis, portrayed like the dukes in the fresco. As usual, the choice of themes inherent in the interpretation of religious sentiment was the responsibility of the clergymen; it could not be delegated to the artist, who had the task of technical execution. "Pictoris sola ars est" only art is the painter's. The pictorial articulation based on a clear and incisive drawing, endowed with spatial balance, stylistic coherence with chromatic and perceptual refinements, was entrusted to the experience and artistic skills of the magister Andrea Delitio, who, in analogy with coeval works, draws inspiration from canonical and apocryphal sources.

The presence of the apocryphal tradition [Vecchioni 2009 p. 237-243] in the pictorial cycle of the Cathedral of Arti, and the relationship with medieval figurative art, testifies to an emotional and primitive religiosity that persists by feeding on legends transmitted orally and collected in the Gospels themselves. An iconographic source of fundamental importance for the interpretation of the symbolism is the *Legenda Aurea* of Jacopo da Varagine, a me-

dieval collection of hagiographic biographies in Latin composed in 1260-98 that had much circulation in editions translated into the vernacular and printed in the Renaissance period. Many artists drew suggestions from it, among them Giotto in the Scrovegni Chapel in Padua and Piero della Francesca in the Stories of the True Cross in the Basilica of San Francesco in Arezzo. Andrea Delitio associates himself with this iconic strand by crossing the Renaissance renewal with his personal artistic vision. For Cesare Brandi Delitio is an artist "...so naturally archaic, because he speaks two languages at once...because he thinks in Gothic and speaks in the style of the Renaissance...but let no one think that this is simply a phenomenon of provincial hybridization; composing his centerbe of Gothic and Renaissance, of Umbrian and Sienese, of Marche and Florentine...he knows very well what he is doing.." [Brandi 2018, RaiCultura].

### Stage organization

The valuable painting cycle constitutes Andrea Delitio's masterpiece, the only one preserved, and is considered among the main Renaissance artistic expressions of central-southern Italy. The rediscovery and attribution is initially due to Atrian historian Luigi Sorricchio [Sorricchio 1897], who brought them back to critical interest. The attribution was confirmed over the years by a number of scholars such as Emile Bertaux [Bertaux 1898], Federico Zeri [Zeri 1983], Ferdinando Bologna [Bologna 1950, pp. 44-50] and many art critics joined again by Giovanni Benedicenti, Lorenzo Lorenzi [Benedicenti, Lorenzi 2001, pp. 20-35] and Vittorio Sgarbi, who definitively concluded the work's artistic values.

The frescoes that adorn the walls, columns, and vault of the choir are divided into 34 scenes: on the three walls that perimeter the choir are stories from the Life of Mary, on the columns appear depictions of the saints that are also repeated on the triumphal arch and on the side arches, and on the vault are instead effigies of the Evangelists, the Doctors of the Church, and the Cardinal and Theological Virtues (fig. 2).

In addition to the sacred narrative, the depictions give a picture of Atrian and Abruzzese society and culture of the time. The scenes show glimpses of daily life with references to local traditions such as for the cart game, Abruzzese salterello, and spinning, depictions also emerge that let us perceive the roles of Atrian society with the nobles portrayed in their pageantry, along with commoners portrayed in their domestic chores.

Like a scenographer, the artist sets up his visual narratives within architectural and landscape settings that generate a spatiality inspired by the knowledge of the Renaissance, which he had presumably become acquainted with in his travels to the courts of Tuscany and the Po Valley.

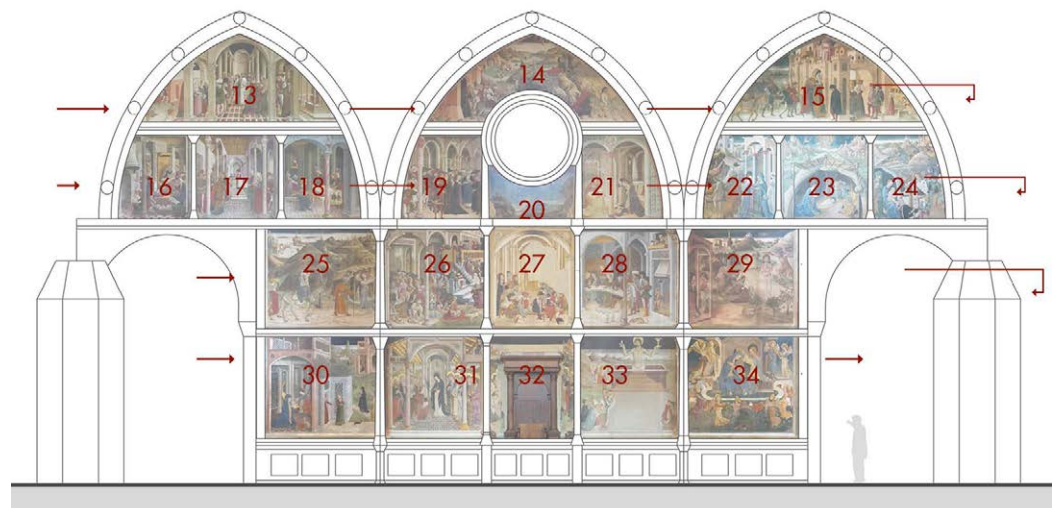


Fig. 2. Photoplan of the frescoes inserted in chronological sequence into the painted architectural structure.



His perspective turns out to be technically more evolved, compared to that practiced by Giotto, but not without errors and inaccuracies that depart him from the rigorous method of Piero Della Francesca. [Camerota 2006, p.214-24] While the perspective construction seems to approach Renaissance rules, the figurative stylistic features and drawing approximations remain referable to late Gothic traditions.

The architectures show a repertoire of types ranging from fortified, to religious and civil, depicted in the exteriors in distant overview views, and in the interiors with a wealth of detail. Significant are the depictions of cathedrals richly decorated with geometric motifs and fanciful capitals, always characterized by the unlikely dichotomy of styles combining Romanesque, Gothic and Renaissance forms. One observes spaces organized according to regular bays sometimes concluded with soaring ogival or barrel vaults, and alternatively rectilinear coffered roofs appear, reminiscent of the architecture theorized by Leon Battista Alberti. Domestic spaces are connoted by the succession of rooms, which emphasize the modular scanning of space, giving a sense of narrative succession (fig. 3).

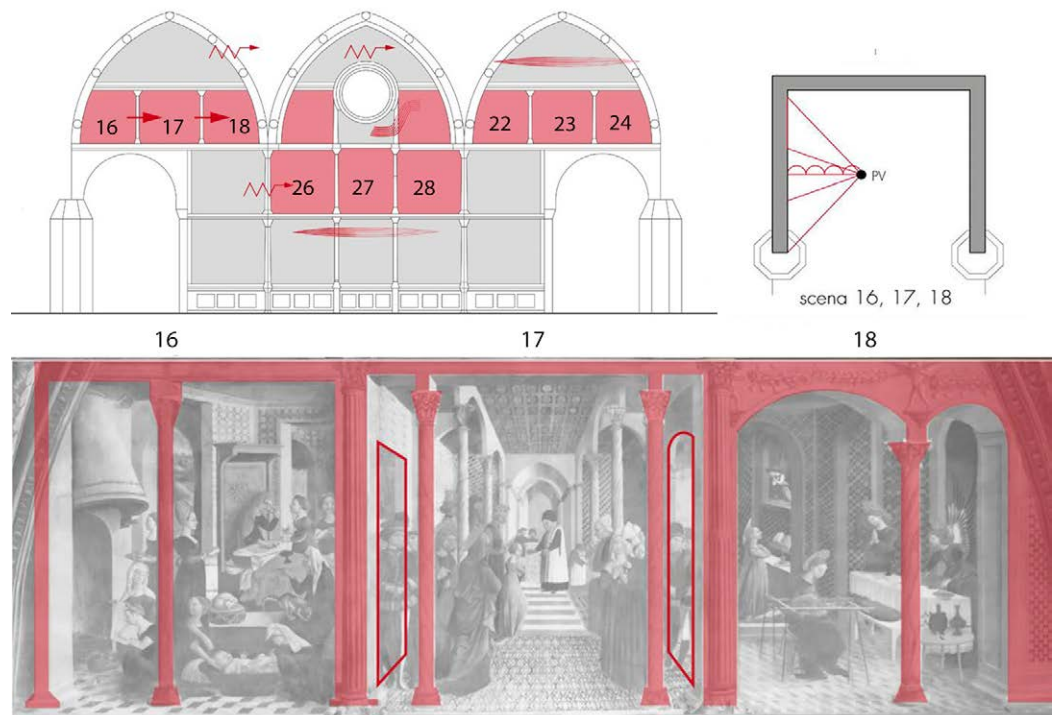


Fig. 3. Communicating spaces: example of connection of scenes 16-17-18 with illusory access gates from one representation to another.

Important to note how there is a thoughtful balance in the composition of architectural spaces with the landscape often inspired by real panoramas, belonging to the territory around Atri or Marsica [Bologna 1987, pp. 1-12] his probable land of origin, also hybridized with fantasy scenarios (fig. 4).

Delitio's interpretation of the iconographic complex is suggestive, with grotesque or humorous features and bizarre tones. His personal eclectic language derives from numerous influences: Umbrian-Tuscan, Ferrara, Neapolitan, and Flemish. The artist shows, especially in the depiction of the vault, a strong interest in detail and an attention to realism comparable to the pictorial approach of Flemish art, from which he derives an extremely analytical painting in which every single detail is analyzed and represented fully with great attention to light and colors. The latter took on a precise role in relation to the symbolic and functional character they were going to interpret, which correlated with the specific meaning and value of the materials with which it was made; for religious figures there were quantities of red, gold

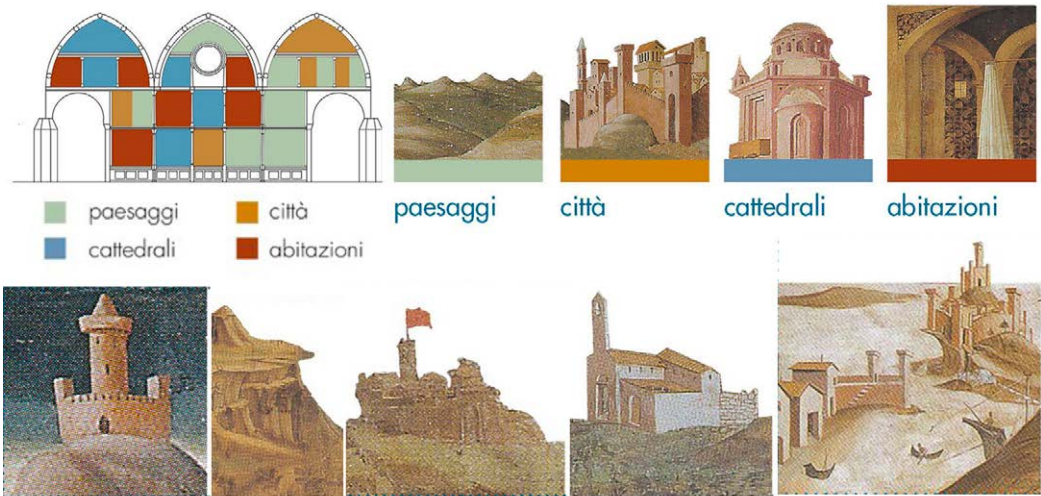


Fig. 4. Compositional relationships between landscape and architecture.

or lapis lazuli blue, precious materials that indicated the valences and devotional offerings of the patrons. In Atrian frescoes, the haloes of the saints were made with gold patina, like the starry sky on which they stood out in the blue background to symbolize the idea of infinite space (fig. 5).



Fig. 5. Probable self-portrait of Andrea Delitio in the guise of Sal Luca, choir vault.

## Measurements and proportions of architectural space

The architectural space that houses the choir is square in shape with a dimension of 7.40 meters per side; the frescoes are developed on three sides for a height of about 11.50 meters articulating in four registers. Inserted in the back wall is the central oculus, placed on the axis of symmetry at the intersection of the first and second registers; the side partitions are interrupted by round arches, supported by the two octagonal columns of the first bay that delimit the impost plane of the cross vault, allowing passage into the side aisles (fig. 6). From this measured environment develops the pictorial cycle that traces its forms by enveloping them completely, in the sub-arches, in the faces of the octagonal columns and in the surfaces of the ogival cross divided into four sails. The square defines the proportional matrix related to the anthropometric mensural system, hinging mainly on submultiples of the arm (fig. 7).

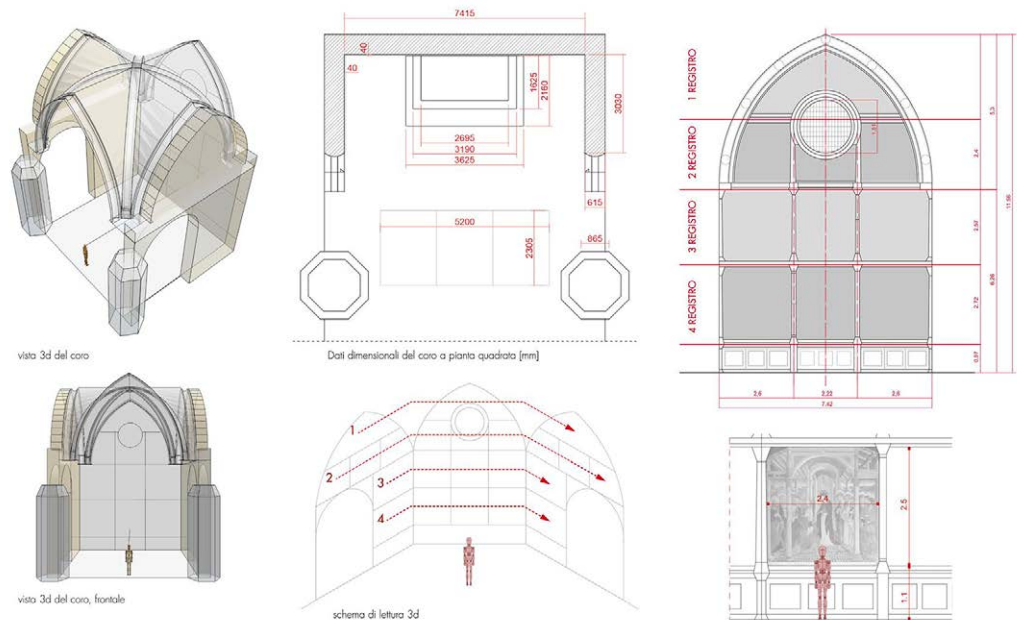


Fig. 6. Measurements of the architectural space of the choir and organization of the scenes with chronological reading scheme.

These concise dimensional considerations make it possible to define the measurements of the architectural space from which the painter starts to construct his compositional palimpsest, his scenic layout made up of ephemeral wings that through the use of perspective allow him to sweep his gaze beyond the physical boundaries of the walls.

In order to analyze the frescoed surfaces in detail, getting as close as possible to the details that are barely visible from below and in the distance, a photogrammetric survey was chosen [Malagugini 2016, p.445-456], acquiring metric and qualitative data with the use of a drone. The entire cycle was filmed by flying from different angles, with sockets perpendicular and inclined to the painted surfaces, in order to be able to capture even the least accessible areas. The data restitution phase made it possible to visualize through point clouds the formal geometric configuration of the architectural environment and paintings (fig. 8).

The elaboration of the virtual model, which reproduces its real-life counterpart in true form, made it possible to investigate the frescoes, allowing for meticulous analysis of the three-dimensional whole and the individual scenes shown in the photoplane. The latter was particularly useful for observing the frescoes on the vault properly unfolded in the individual portions of the sail.

It was thus possible to interrogate, including through appropriate enlargements, areas of

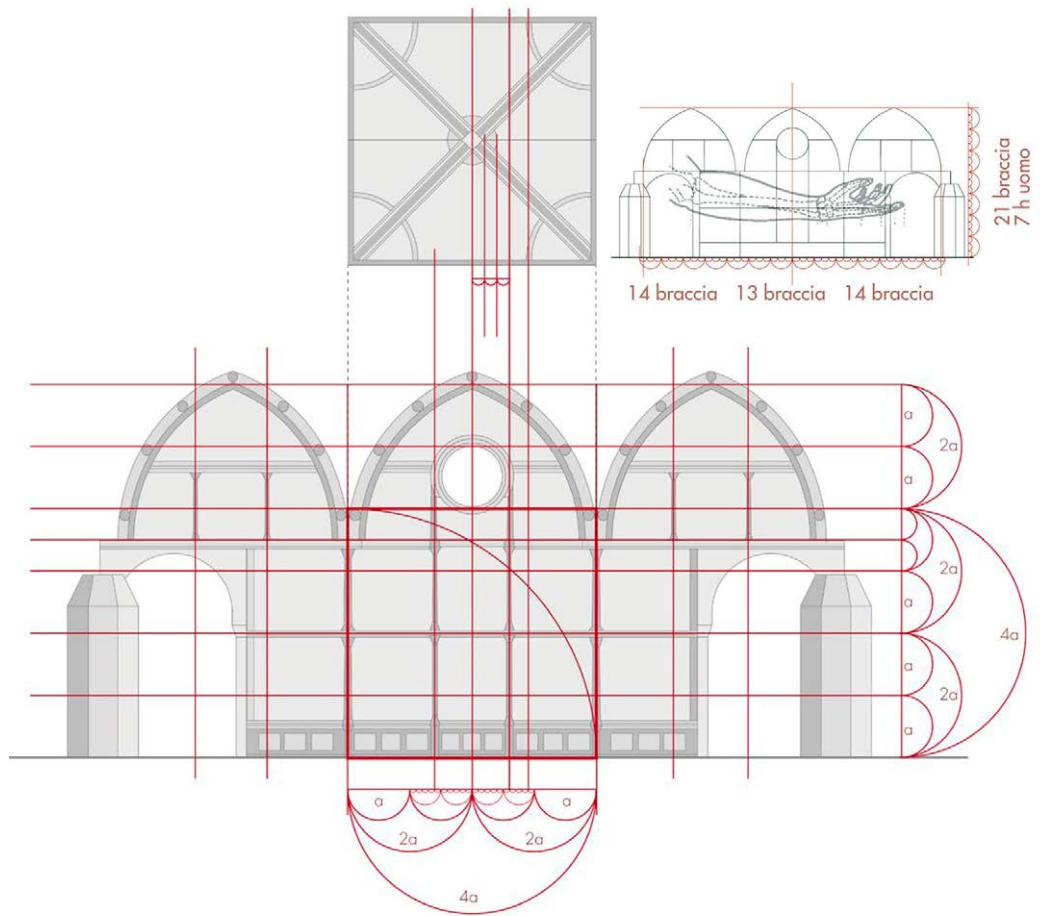


Fig. 7. Proportions of the architectural space of the choir with anthropometric reference.

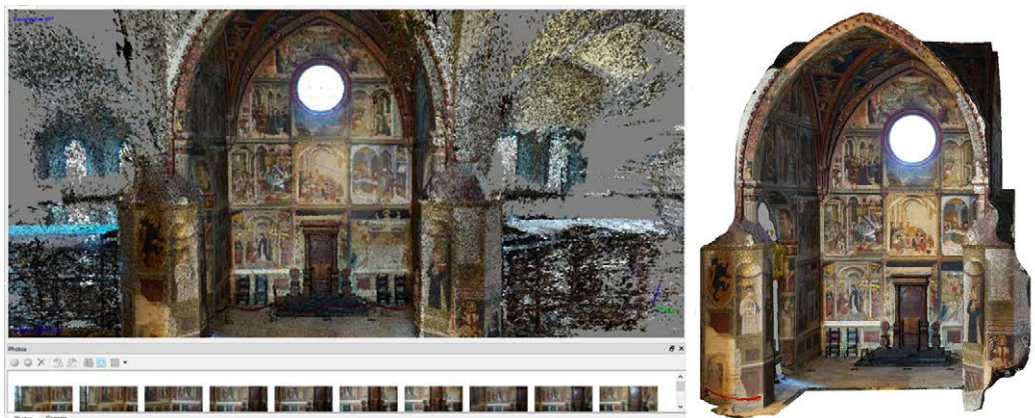


Fig. 8. Chorus detection: point cloud and three-dimensional model.

the painting that were unclear to direct observation because they were deformed with roughness, gaps or peeling, which in some cases fortunately allowed the underlying sinopites, afterthoughts or brushstrokes with design corrections and unfinished portions of the fresco to shine through. The textured model also revealed the irregularities of the walls, the protuberances of the surface that corresponded with the outlines of the painted boxed structure placed to delimit the intervals of the individual scenes.

## Drawing and perspective

The narrative setting is based on a mock architectural layout that defines the space of the painted structure, arranged to frame the scenes on the walls according to a custom common to the narrative tradition of the time [Frommel, Wolf 2016, pp. 155-180].

The architectural grid consists of a classical three-order colonnade erected above a plinth with marble bosses (fig. 9). The framework constitutes to all intents and purposes a part of the work; it does not appear rigid and inert, but integrates with the architectural backgrounds, so as to ensure their succession in the passage of one into the other with continuity. Particularly elaborate are the decorated bands of the ribs, where the medallions are to be embedded [Bindi 1889, pp. 135-214] and the cornices with the geometric and floral motifs that amplify the prominence in the vault area, while they remain simple and essential in the score of the wall scenes.

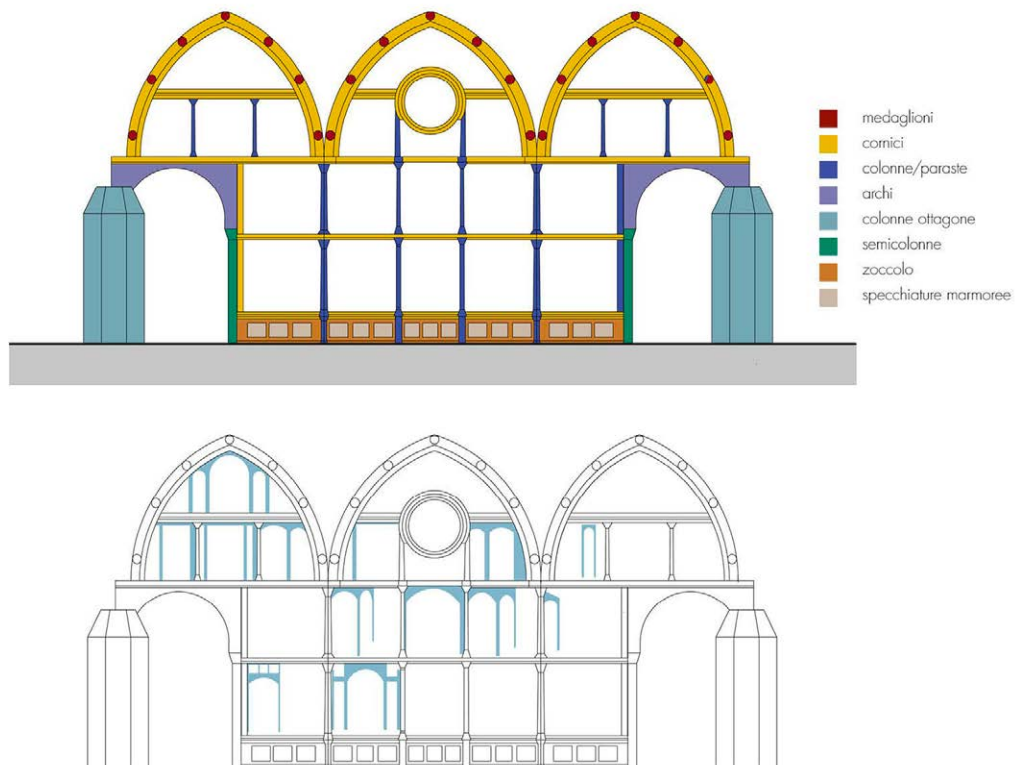


Fig. 9. Painted architectural structures.

In the moldings and compositions of the cornices, entablatures, friezes, bases, and capitals are reflected the themes of antiquity referable to the taste of antiquarian culture that the artist exhibits in his review of decorative elements, sporting diverse composite capitals placed on slender columns.

The shell constitutes a recurring element; it is repeatedly employed to delimit, by way of a niche, the upper part of the painting, the canopy that houses the images of the saints, positioned in the sub-arches and half-columns. The refined shell is also meticulously designed for the shape of the apsidal basin as a clear reference to Renaissance culture and Piero Della Francesca.

The architectural space painted by Delitio is represented through linear perspective, with the definition of the proportions of walls, columns, lintels, wall decorations, floors and ceilings specially designed to assist perspective perception.

Each element that makes up the scene is painted to scan the space, to achieve dimensional control of the picture, to allow for the proportioning and measuring of the environment: the architecture, the checkerboard flooring, the figures.

The illusion of depth is reinforced by the placement of the figures, fixed in space with the same immobility as the other elements employed in the stage composition (fig 10).

There are no records of the preparatory drawings of the Atrian choir, but the traces of sinopia found in some parts of the frescoes, highlighted through photogrammetric survey, which as specified allowed close analysis of the painted surfaces, allowed us to hypothesize the dimensional grid used by Delitio in the preparation of the sketch. The squaring applied by the artist was likely based on submultiples of the arm, scanned in such a way as to create a rather dense grid, useful to report in the right position, all the details of the model (fig. 11).



Fig. 10. Processing sequence of the painted scene, from the perspective construction to the arrangement of the characters.

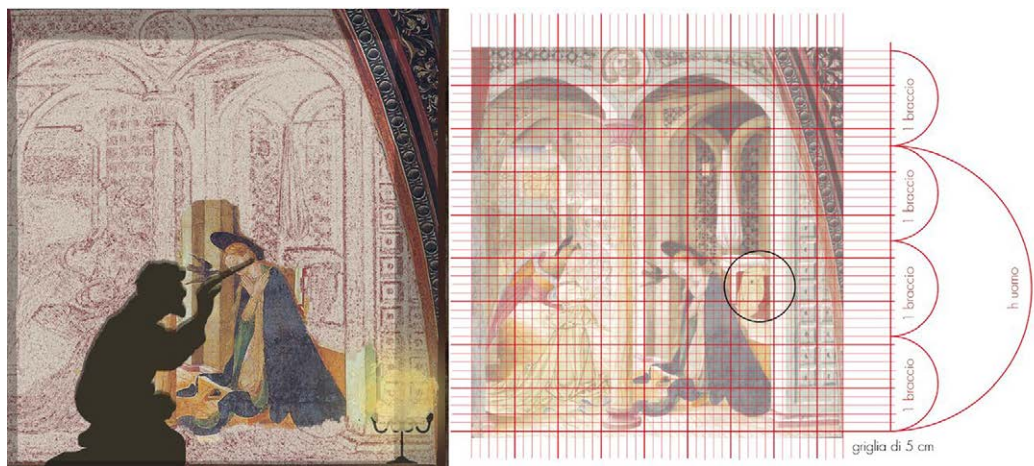


Fig. 11. Hypothesis of squaring used by Delitio deduced based on traces of sinopia found in the survey.

## Conclusions

Surveying and photo modeling constituted an important phase of the cognitive process providing the possibility to plumb the pictorial cycle through the digital exploration of the frescoed spaces and surfaces, investigated in the textural details and compositional traces concealed in the work. The countless measures contained in the clouds of dots, however, form only the basis of what introduces in the reading of Andrea Delitio's iconographic narrative, the scenes capturing the viewer, dragging him or her into an illusory space in which landscapes follow one another, concatenated rooms that make one lose the true spatial dimension. The many inconsistencies: errors in scale, position and size of the characters, inaccuracies in perspective construction, asymmetries and structural contradictions, perhaps intentional, parallel projections and attempts at accidental perspective that disappear in the overall view, do not seem to disturb the viewer who remains captivated in a suspended dimension. Although the perspectives at first glance seem flawless not all the straight lines concur at precisely the same vanishing point (fig. 12), the author creates paradoxical situations, but it is precisely the experimental and searching character enacted by the eclectic artist that makes the work fascinating. Its imperfection and disproportion makes active the role left to the viewer in imagining the visual path, creating one of the many reasons for interest in this pictorial cycle.

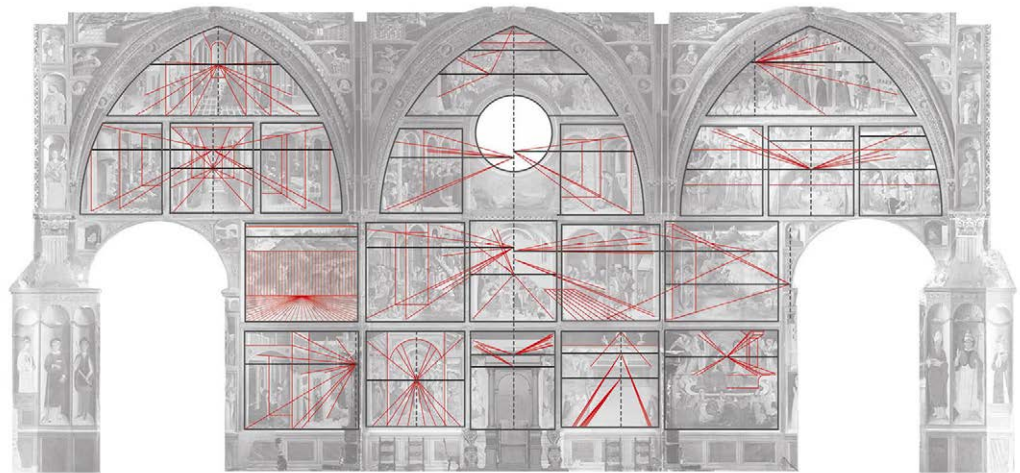


Fig. 12. Identification of the horizon lines and vanishing points of the scenes.

## Notes

[1] The research conducted on the pictorial cycle and its digital reconfiguration was coordinated by the author; Matteo Spinozzi collaborated for the drone surveys and Emanuela D'Andrea for the graphic processing.

## References

- Bindi, V. (1889). *Monumenti storico artistici*, pp. 135-214. Napoli: Tip. Giannini & figli.
- Soricchio, L. (1897). Notizie storiche e artistiche intorno alla Cattedrale di Atri, In *Rivista abruzzese*, fasc. I. Teramo: Tipografia del Corriere abruzzese.
- Bertaux, E. (1898). L'autore degli affreschi del Duomo di Atri. Andrea da Lecce marsicana e le sue opere autentiche in Sulmona, Guardiagrele, Atri, Mutignano e Isola del Gran Sasso. In *Rassegna Abruzzese di Storia e Arte*, 2 voll. Sulmona: Litografia Grafica Peligna.
- Bologna, F. (1950) Andrea Delitio. In *Paragone Arte*, n. 5, pp. 44-50.
- Bologna, F. (1987) La "Madonna" di Cese e il problema degli esordi di Andrea Delitio. In *Architettura e arte nella Marsica II, Arte*. pp. 1-12. L'Aquila: Japadre editore.
- Argan, G. C. (1963). Andrea Delitio. In *Abruzzo Rivista dell'Istituto studi abruzzesi*, n. I, pp. 79-85.
- Zeri, F. (1983). *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento in Storia dell'Arte italiana* Torino: Einaudi.
- Torlontano, R. (1987). *La pittura in Abruzzo nel Quattrocento*. In *La pittura in Italia. Il Quattrocento II*. Venezia: Electa.
- Torlontano, R. (1991). Andrea Delitio e la committenza degli Acquaviva ad Atri. In Lavarra C. (a cura di). *Territorio e feudalità Lavarra nel Mezzogiorno rinascimentale: il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo*. Atti del primo convegno Territorio e feudalità, pp. 417-438. Galatina: Congedo editore.
- Trubiani, B. (1969). *La Basilica Cattedrale di Atri*. Roma: Arti grafiche Tipografia Pappagallo.
- Trubiani, B. (1996). *Atri: città d'arte*. Ortona: Menabo (Atri: Tipografia F.lli Di Febo 2003)
- Palestini, C. (1996). *Cattedrale di Santa Maria Assunta*. Viterbo: Betagamma.
- Brandi, C. (2013). *Scritti d'arte*. Milano: Bompiani.
- Benedicenti, G., Lorenzi L. (2001). *Andrea Delitio: catalogo delle opere*. Firenze: Centro Di.
- Camerota, F. (2006). *La prospettiva del Rinascimento: arte, architettura, scienza*. Milano: Electa.
- Vecchioni, A. (2009). Delitio e gli apocrifi. In *Rivista Abruzzese: Rassegna trimestrale di cultura*, LXII n. 3, pp. 237-243. Chieti: Giancristofaro.
- Frommel S., Wolf G. (2016). *Architectura Picta. Nell'Arte Italiana Da Giotto a Veronese*. Modena: Panini editore
- Malagugini, M. (2016). Il rilievo fotogrammetrico dell'architettura dipinta: problemi e metodi. In G. M. Valenti (a cura di) *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, archiviazione e studio*, Vol. II, Tomo II, pp. 445-456. Roma: Sapienza Università Editrice.
- <<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Cesare-Brandi-a-tu-per-tu-con-De-Litio-45fd9795-9c58-4782-bfe6-588b657b6e13.html>>
- <[https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-delitio\\_%28Dizionario-Biografico%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-delitio_%28Dizionario-Biografico%29/>)>

## Author

Caterina Palestini, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, palestini@unich.it

To cite this chapter: Caterina Palestini (2024). Le dimensioni dello spazio pictum negli affreschi di Andrea Delitio/The dimensions of pictum space in the frescoes of Andrea Delitio. In Bergamo F., Calandriello A., Ciammaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (Eds.). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1833-1856.