

# Drink me. Eat me. La misura della figura umana nello spazio della rappresentazione tra Ottocento e Novecento

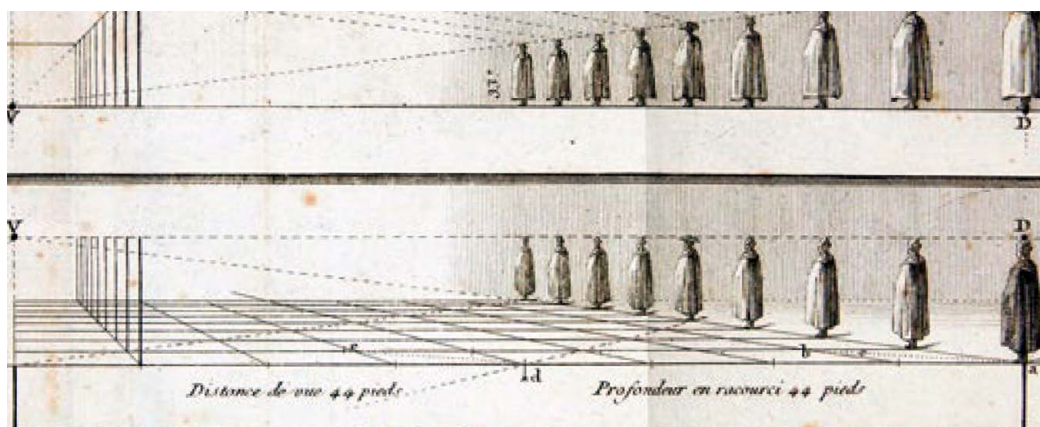
Edoardo Dotto

## Abstract

All'interno del più generale ambito che riguarda la congruità e la trasgressione nel dimensionamento delle forme rappresentate, in questa nota si propongono alcune brevi riflessioni sulla misura dei corpi umani nello spazio della rappresentazione tra l'Ottocento e il Novecento, assieme ad una succinta campionatura di esempi rilevanti. Se, come avveniva soprattutto dall'antichità al primo Rinascimento, generalmente i personaggi di rango elevato erano raffigurati amplificandone le dimensioni, dalla fine del XVIII secolo, l'aspirazione comune verso forme di figurazione maggiormente orientate al realismo nelle immagini, sulla scorta di una nuova sensibilità sostenuta dal diffondersi della tecnica fotografica, ha sollecitato la ricerca di metodi grafici più precisi, spesso descritti in manuali di prospettiva. Questo nuovo paradigma visivo sostiene negli stessi anni l'artificio grafico e letterario per cui a variazioni nella dimensione delle figure umane corrispondono stati di disorientamento e drastiche alterazioni nell'interazione con l'ambiente, come esplorato nella letteratura fantastica, da Swift sino a Carroll. Questa tecnica narrativa, utilizzata in modo estensivo dai surrealisti, ancora oggi mantiene intatta la sua efficacia e mostra come il legame con la presenza fisica e la dimensione del corpo sia una delle inestinguibili istanze che, anche in un periodo di virtualizzazione delle relazioni e delle rappresentazioni, sostenga e nutra la relazione di ciascuno col mondo circostante.

## Parole chiave

prospettiva, surrealismo, pittura storica, Lewis Carroll, scala umana



Pierre de Saint-Morien,  
*La perspective Arienne,*  
*soumise à des principes*  
*puisés dans la nature,*  
1788, fig. 3. Collezione  
dell'autore

## Introduzione

Come molti artisti coevi, il pittore fiammingo Jan Van Eyck annoverava tra i suoi strumenti espressivi la possibilità di alterare le proporzioni tra le varie parti delle figure che rappresentava, talvolta ingigantendo il volto, un cappello o alcuni specifici ornamenti per farne risaltare l'importanza – così come avviene nel suo ritratto di Baudouin de Lanoy del 1436 (fig. 1) – utilizzando le cosiddette 'proporzioni gerarchiche' molto comuni nel Medioevo. Contravvenendo alle regole del corretto proporzionamento del corpo – già esplorate in modo estensivo fin dall'antichità [Berra 1993; Avella, Pisacane 2021; Balzani, Raco 2020] – si poteva addensare ulteriormente il portato comunicativo della pittura. Un altro strumento cui si poteva ricorrere era quello di modificare la misura relativa delle figure rappresentate, pur raffigurandole nelle corrette proporzioni. Esattamente come avveniva nell'età antica – si vedano, ad esempio le rappresentazioni nell'antico Egitto – la maggiore dimensione di una figura era spesso una diretta espressione del suo rango. Nel piccolo quadro *La Madonna nella Chiesa*, realizzato attorno al 1425 (fig. 2), Van Eyck mostra la Vergine in piedi col Bambino in braccio, al centro della navata principale di una chiesa gotica. Sia la chiesa che le figure sono rappresentate con proporzioni perfette ma le dimensioni reciproche sono state visibilmente alterate tanto che la Madonna appare talmente alta da raggiungere la loggia che sormonta le navate laterali.

Col diffondersi capillare della cultura della prospettiva a partire dal XV secolo, le possibilità espressive fornite da questo registro risultarono fortemente limitate. Se si accetta il principio secondo cui la dimensione apparente delle figure è effetto della loro distanza dall'osservatore, di conseguenza le possibilità di sovvertirne la scala a fini espressivi si riducono drasticamente. Pur con le incertezze dettate dalle fragilità tecniche caratteristiche del periodo in cui la prospettiva prese a diffondersi, le dimensioni delle figure che affollano la piazza rappresentate, ad esempio, nel quadro di Francesco di Lorenzo Rosselli *Il supplizio di Savonarola* del 1498, sono elementi di una relazione tra le parti che definisce compiutamente sia lo spazio urbano che coloro che lo animano [1].

L'evoluzione della tecnica della prospettiva, assieme al mutare continuo della sensibilità visiva per la lettura degli spazi, rese sempre più convincente l'integrazione tra gli ambienti rappresentati e le figure umane che li popolano, fino a raggiungere risultati pienamente coerenti, come quelli diffusi nella seconda metà del Settecento.



Fig. 1. Jan Van Eyck, *Ritratto di Baudouin de Lanoy*, 1436 (Berlino, Gemäldegalerie). fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto\\_di\\_Baudouin\\_de\\_Lanoy#/media/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_Portrait\\_of\\_Baudouin\\_de\\_Lanoy\\_-\\_WGA7607.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_Baudouin_de_Lanoy#/media/File:Jan_van_Eyck_-_Portrait_of_Baudouin_de_Lanoy_-_WGA7607.jpg) (con giustificazione dello stato di pubblico dominio)

Fig. 2. Jan Van Eyck, *Madonna nella Chiesa*, ca. 1425 (Berlino, Gemäldegalerie). fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Madonna\\_in\\_a\\_Church\\_-\\_Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_Gemäldegalerie?uselang=it#/media/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_The\\_Madonna\\_in\\_the\\_Church\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg/2](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Madonna_in_a_Church_-_Jan_van_Eyck_-_Gemäldegalerie?uselang=it#/media/File:Jan_van_Eyck_-_The_Madonna_in_the_Church_-_Google_Art_Project.jpg/2) (con giustificazione dello stato di pubblico dominio)



### La prospettiva, i dispositivi ottici e i 'quadri di storia'

A partire dalla seconda metà del Settecento, anche grazie alle acquisizioni recenti ad opera di Brook Taylor (Kemp 1994; Kirby 1761), i trattati di prospettiva avevano raggiunto una straordinaria diffusione e proponevano soluzioni per la raffigurazione pittorica o la scenografia più efficaci e specializzate di quanto non fosse avvenuto fino a quel momento. In parecchi casi, questi volumi iniziarono ad includere anche testi e illustrazioni che mostravano come misurare con precisione l'altezza dei corpi umani nelle immagini prospettiche a seconda della loro distanza dal quadro. Nel volume di Pierre de Saint Morien, *La perspective Arienne* del 1788 (fig. 00), si vedono due file di figure umane allineate in direzione perpendicolare al quadro prospettico, rappresentate ponendo il punto di vista a differenti altezze. Benché quelle di Saint Morien non fossero le prime immagini di tale genere [2], da quegli anni sempre più spesso i trattati di prospettiva pratica, specie quelli destinati ai pittori, furono corredati da istruzioni su questo argomento. Nel 1800 fu pubblicato il volume *Elémens de perspective pratique* di Pierre Henri Valenciennes [Valenciennes 1799; Kemp 1994, pp. 252-253] in cui nella tavola XXXV (fig. 3) si trova un'immagine che istruisce al disegno delle corrette dimensioni dei corpi umani in prospettiva, disposti alle diverse altezze e profondità in un paesaggio con un alto orizzonte. La semplicità del disegno è sufficiente a spiegare le operazioni da compiere tanto che il testo – *Placement et proportion des Figures* (pp. 208 e sgg.) – rischia di apparire persino pleonastico.

La pubblicazione nel 1826 del manuale di Jean Pierre Thenot, *Essai de perspective pratique pour dessiner d'après nature*, venne accolta da un enorme successo tanto da raggiungere la decina di edizioni tradotte in diverse lingue, tra cui anche l'italiano. Il volume contiene tre figure (fig. 4) [Thenot 1826, figg. 58, 116 e 118, pp. 28, 75-77] in cui si dimostra come sia possibile attribuire le giuste dimensioni alle figure umane a prescindere dalla loro posizione nello spazio dell'immagine. La tecnica utilizzata, ovviamente, è la stessa proposta da Valenciennes e le applicazioni sono anche in questo caso di una estrema semplicità.



Fig. 3. Pierre-Henry Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils: Sur La Peinture Et Particulièrement Sur Le Genre Du Paysage*, 1800, tav. XXXV. Collezione dell'autore

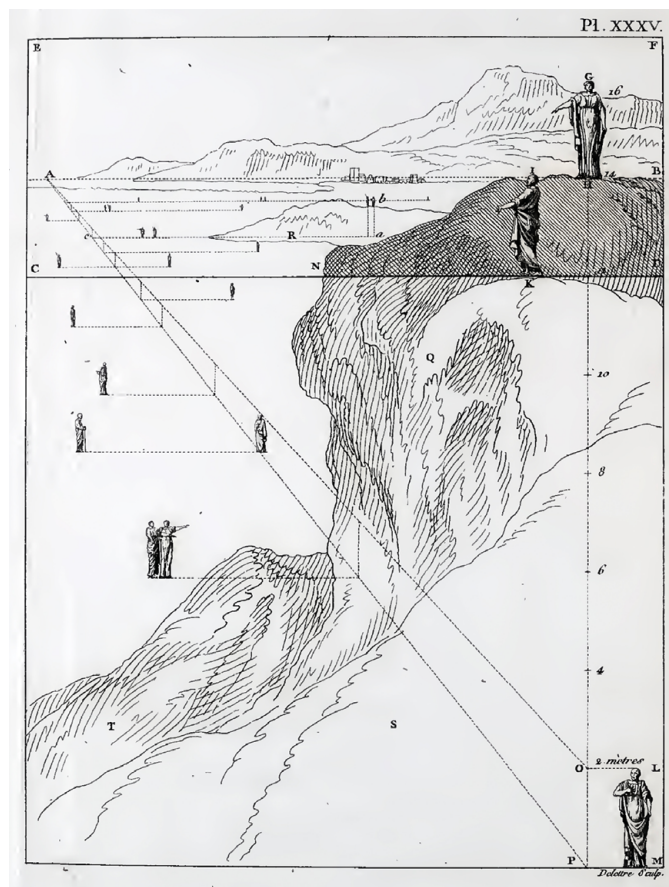
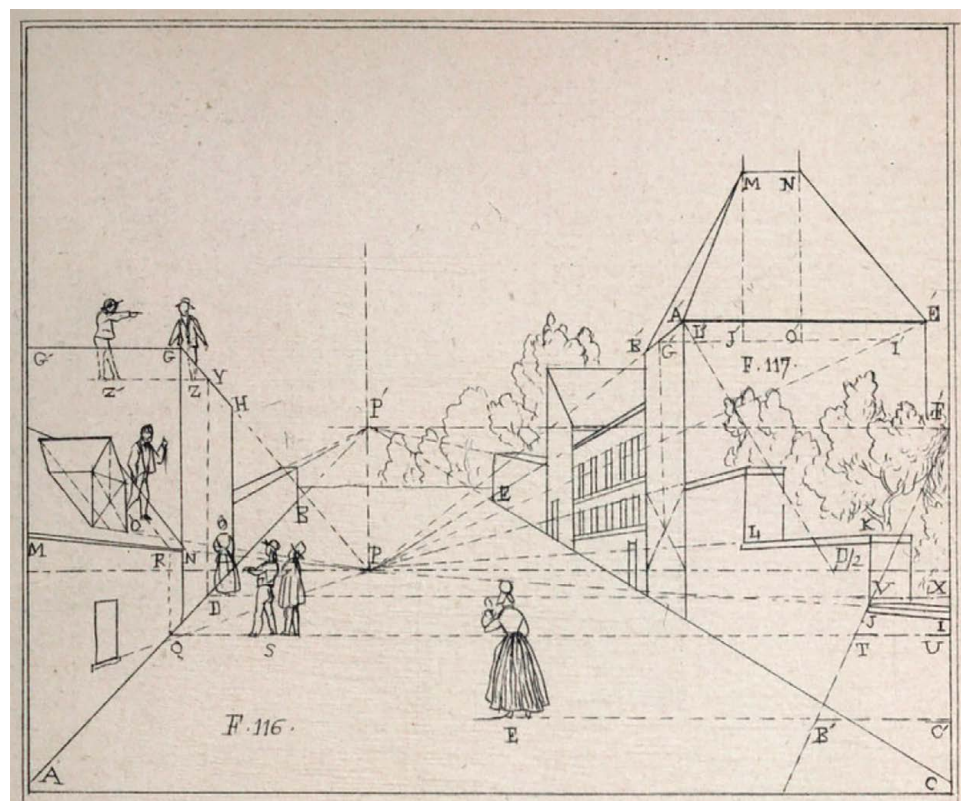


Fig. 4. Jean-Pierre Thenot, *Essai de perspective pratique pour dessiner d'après nature*, 1826, fig. 116. Collezione dell'autore



L'argomento viene preso in considerazione anche in alcuni trattati scritti da pittori italiani. Nel bel volume di Ippolito Caffi del 1841 si trova una tavola in cui – benché fugacemente – si affronta la questione (fig. 5) [Caffi 1841, tav. XVII], mostrando la corrispondenza tra le altezze di due personaggi all'interno di una complessa loggia con volte a crociera a sesto acuto.

Ben più organizzata appare la trattazione di Giacomo Fontana (fig. 6) [Fontana 1845, tav. 15] che dedica tre figure all'argomento per descrivere, pur se in modo schematico, la relazione tra le masse di scale e basamenti raffigurate in prospettiva e le dimensioni dei corpi.

La più attenta trattazione su questo argomento appare nel lavoro dello scenografo Francesco Cocchi che nel 1851 a Bologna pubblica le *Lezioni di Prospettiva Pratica*, nel cui sottotitolo si promette anche un "facile metodo per la prospettiva collocazione delle figure nei quadri di storia". Cocchi studia quattro diverse soluzioni [Cocchi 1851, tav. XXV, pp. 175-191], a seconda della posizione dell'orizzonte e della posizione delle diverse figure (fig. 7): il caso in cui gli occhi dell'osservatore e della figura sono posti alla stessa altezza, il caso in cui una figura è posta sopra un piedistallo, il caso in cui la figura è seduta e infine il caso in cui l'altezza degli occhi dell'osservatore non coincide con quella di alcun personaggio. La tavola di Cocchi, che contiene quattro belle figure al tratto, sembra affrontare le situazioni più disparate e, assieme ad un dettagliato testo esplicativo, prepara i pittori ad ogni evenienza. Anche nel monumentale trattato di Ippolito Angelini del 1861 [Angelini 1862, tav. XXXVI] si trova una tavola in cui, nel modo sintetico ed efficace che gli è proprio, l'autore dà conto del modo in cui si può attribuire la corretta misura alle figure umane poste su piani differenti e a diverse profondità (fig. 8).

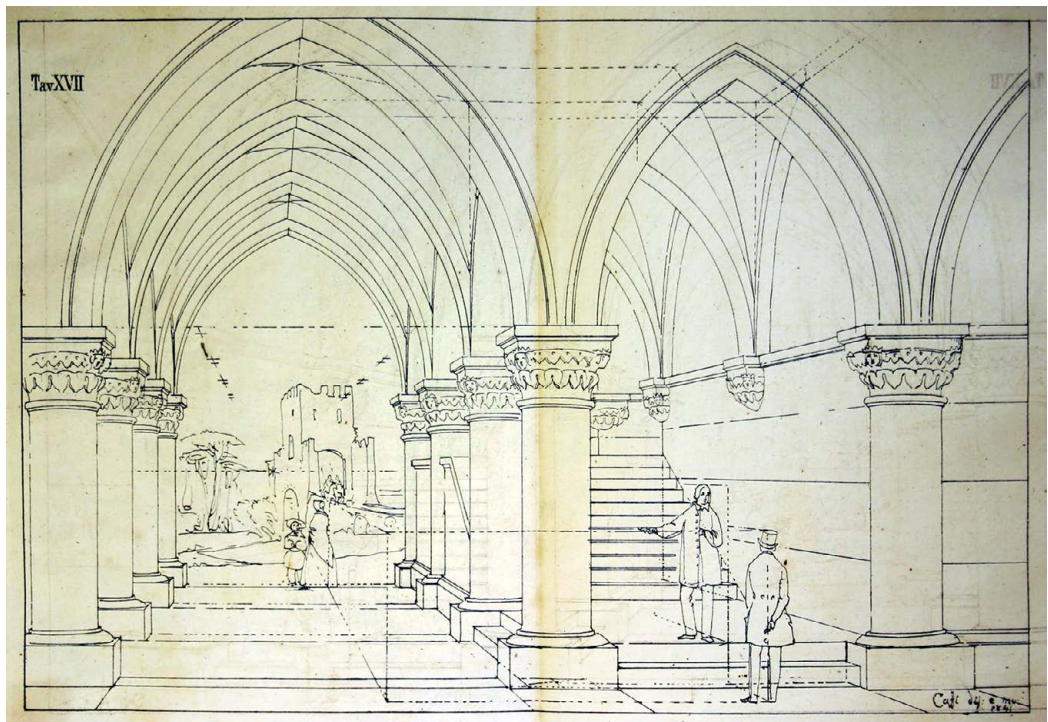


Fig. 5. Ippolito Caffi, *Lezioni di prospettiva pratica*, 1841, tav. XVII. Collezione dell'autore



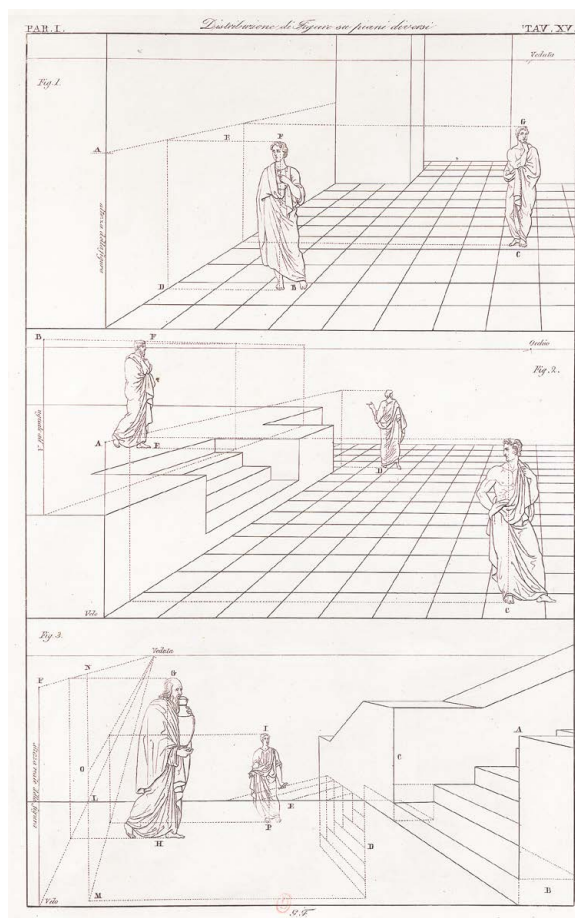


Fig. 6. Giacomo Fontana, Distribuzione di figure su piani diversi, in *La prospettiva dimostrata con regole pratiche*, 1845-51, tav. XV. Collezione dell'autore

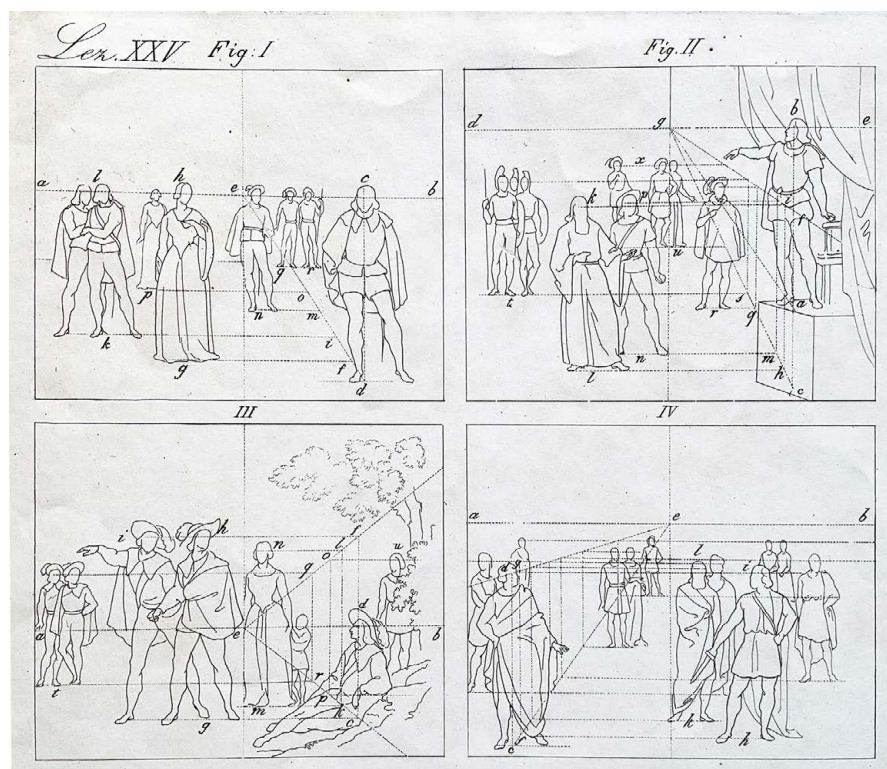


Fig. 7. Francesco Cocchi, *Lezioni di prospettiva pratica e regole abbreviatrici per disegnare le scene seguite da un facile metodo per la prospettiva collocazione delle figure ne' quadri di storia*, 1851, tav. XXV. Collezione dell'autore

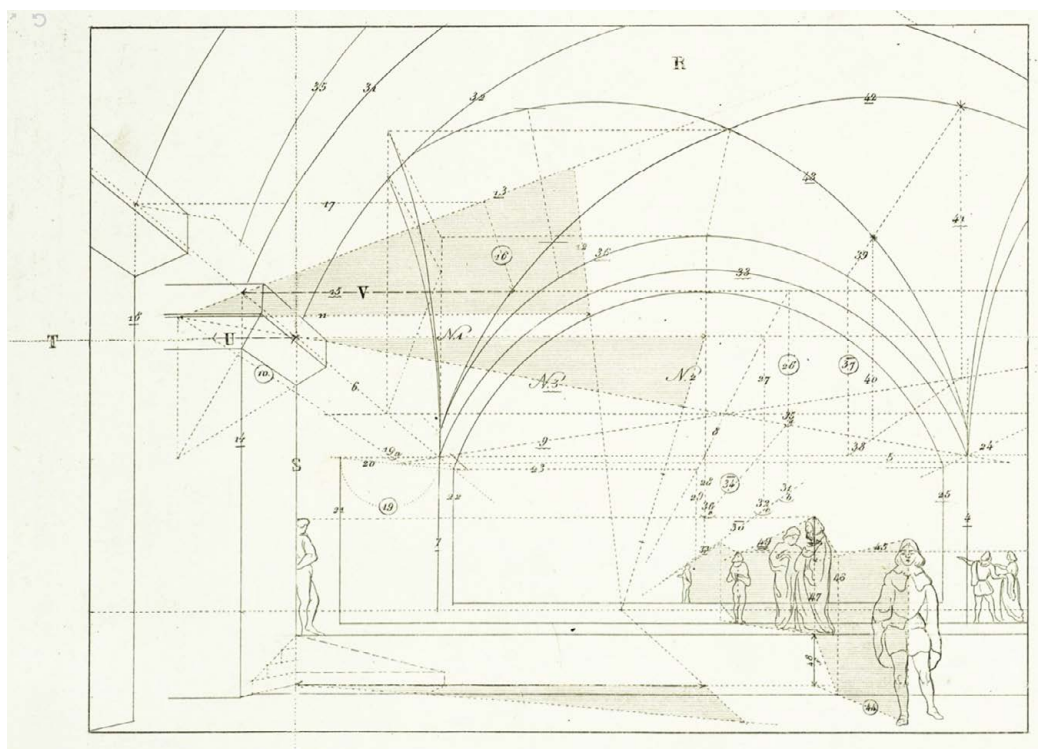


Fig. 8. Ippolito Angelini, *Trattato teorico pratico di prospettiva*, 1861-2, tav XXXVI, particolare. Collezione dell'autore

Come si vede dagli esempi elencati, cui potrebbero aggiungersi ancora molti altri casi [Fuortes 1880; Suini 1880], nel giro di alcuni decenni, sui trattati di prospettiva pratica si diffusero consigli, tecniche e prescrizioni sul modo migliore di misurare le figure umane nello spazio della rappresentazione.

Probabilmente questo interesse si deve anche al diffondersi della cosiddetta 'pittura storica' già richiamata da Francesco Cocchi, quindi al richiamo di quei quadri di soggetto narrativo che attraverso la rappresentazione di luoghi e situazioni emblematiche rievocano un preciso avvenimento storico, spesso ammantato da contorni mitici. I maestri di riferimento di questa tendenza – tra gli altri David, Géricault, Delacroix – avevano catalizzato l'interesse dei contemporanei, così che per buona parte del secolo XIX, nelle esposizioni accademiche i soggetti storici finirono per diffondersi sempre di più. In queste narrazioni visive, la disposizione dei personaggi spesso si infittiva – si vedano a titolo di esempio le opere di grandi dimensioni (fig. 9) del pittore catanese Giuseppe Sciuti (1843-1911) – ed era indispensabile, per mantenere il perfetto controllo dello spazio, che anche le figure fossero dimensionate con attenzione. Così, i consigli profusi nei manuali e nei trattati diventarono sempre più utili e ricercati. Certamente però, le necessità dei pittori saranno state rese più urgenti anche da un radicale mutamento nella percezione visiva del mondo che in quegli anni dilagava grazie alla diffusione di alcuni dispositivi ottici. Tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, una serie di strumenti di grande successo – la camera lucida di William Hyde Wollaston del 1807, lo stereoscopio di Charles Wheatstone del 1830, la fotografia, la cui invenzione viene fissata convenzionalmente al 1839 [Dotto, Vinci 2009, pp. 9-25] – mutarono definitivamente la sensibilità percettiva degli osservatori. Come rilevato anche da Jonathan Crary, in questi anni, inaugurando una rinnovata idea di modernità, si è imposta una nuova capacità di percezione, più saldamente legata all'immagine ottica la cui 'messa in forma' necessitava di un apporto scientifico che fosse da sostegno alla narrazione pittorica [Crary 2013, pp. 102-142]. Nella prima metà dell'Ottocento la stretta relazione tra le dimensioni delle figure e lo spazio della rappresentazione sembra diventare inscindibile e saldarsi in modo talmente solido e diretto da rendere ormai impraticabili le libertà linguistiche messe in campo – ad esempio – da Jan Van Eyck, a meno di non reconsiderarne radicalmente il valore espressivo.



Fig. 9. Giuseppe Sciuti, *Pindaro esalta un vincitore nei giochi olimpici*, 1872 (Milano, Pinacoteca di Brera). [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Pindaro\\_esalta\\_un\\_vincitore\\_nei\\_giochi\\_olimpici\\_-\\_Giuseppe\\_Sciuti.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Pindaro_esalta_un_vincitore_nei_giochi_olimpici_-_Giuseppe_Sciuti.jpg). Immagine di pubblico dominio come dichiarato negli allegati alla fonte



## La vertigine di Alice

Negli stessi anni in cui la fotografia prendeva campo, si diffondevano i quadri di storia e nei trattati di prospettiva per pittori si mostrava nel dettaglio come misurare correttamente le figure umane, nella letteratura fantastica emergevano esempi su come potesse essere declinato il tema della 'congrua' dimensione dei corpi. Nel 1865, infatti, viene pubblicato il romanzo di Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, che ben presto ottenne un enorme successo. Come è noto, nel corso delle straordinarie avventure vissute dalla protagonista in un luogo ammantato di meraviglia, più volte la piccola Alice cambia dimensioni [Carroll 1990, pp. 10, 14, 32-40], rimpicciolendosi dopo avere bevuto un liquido misterioso da una bottiglia, recuperando le sue misure immediatamente dopo avere mangiato un biscotto magico e, in un'altra occasione, crescendo il modo smisurato all'interno di una casa fino a distruggerla col proprio corpo (fig. 10). La variazione delle misure di Alice, ovviamente, non ha a che fare in alcun modo con l'oscillare del suo rango e della sua rilevanza all'interno dei luoghi che esplora ma piuttosto è legata al suo senso di smarrimento, alla sua possibilità di integrarsi con la situazione che vive, al suo desiderio – "Oh, come mi piacerebbe accorciarmi come un telescopio" [Carroll 1990, p. 9], dice Alice – di essere adatta allo spazio che percorre e con cui intende interagire.

Nel racconto fantastico e surreale di Carroll la misura del proprio corpo diventa uno degli elementi indispensabili per gestire la propria relazione col mondo. La connotazione massimalista per cui maggiore è la dimensione, maggiore è l'importanza, viene scalzata dalla consapevolezza che la 'grandezza' adeguata è quella che permette di intessere relazioni e che eventuali posizioni di dominio – da quando 'misurarsi' è un sinonimo di 'confrontarsi' – si connotano in seguito ad un'accurata misurazione dei contendenti.

Gli anni in cui Carroll scrive sono gli stessi in cui Verne raccontava con sgomento di pastori giganti che – col loro gregge – abitavano il sottosuolo terrestre, in cui sulla scorta dei racconti visionari di Swift del secolo precedente [Swift 2012] – *I Viaggi di Gulliver* è del 1726 e questo fa di Swift un autentico anticipatore – la letteratura riconosceva dignità letteraria ad antiche leggende, come quella di *Jack and the Beanstalk*, trascritta tra gli altri dai Fratelli Grimm all'inizio dell'Ottocento [3], che narra di un mondo vissuto da un gigante reso raggiungibile da una enorme pianta di fagioli.

I racconti di Verne e Carroll sono praticamente coevi ad alcuni dei trattati di prospettiva di cui si è detto in precedenza. Questo mutamento di paradigma nella rappresentazione



delle dimensioni del corpo umano sembra permanere pressoché inalterato per ben più di un secolo. Nella letteratura contemporanea – si pensi ad alcuni personaggi di Roald Dahl [4] [Dahl 1988] – la variazione della misura del corpo viene ancora usata per palesare una perdita di relazione con lo spazio e, come si può vedere ad esempio in alcune opere di Max Ernst, questo è uno degli strumenti che all'inizio del secolo scorso, alcuni pittori surrealisti hanno utilizzato nei loro dipinti. L'enorme mano che esce dalla finestra in *Oedipus Rex* del 1922 (fig. 11) si connota come un elemento estraneo all'equilibrio complessivo, continuamente minato da forme e accostamenti impossibili.

Nelle diverse edizioni cinematografiche dell'*Alice* di Carroll – da quella di Disney del 1951 (fig. 10) sino a quella recente di Tim Burton del 2010 – ancora il tema dello spiazzamento in seguito alla perdita delle proprie dimensioni fisiche viene trattato con grande attenzione.

Fig. 10. Walt Disney, *Alice in Wonderland*, 1951, stillframes. Immagini di pubblico dominio: [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Alice\\_in\\_wonderland\\_1951.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Alice_in_wonderland_1951.jpg) o in subordine Trailer screenshot licensing <https://web.archive.org/web/20080321033709/http://www.sabucat.com/?pg=copyright>



Fig. 11. Max Ernst, *Oedipus Rex*, 1922, collezione privata. fonte: <https://www.max-ernst.com/oedipus-rex.jsp>

Anche nell'opera cinematografica del regista surrealista Jan Svankmajer [5] – anch'egli autore nel 1988 di una straordinaria versione grottesca del testo di Carroll – il tema della dimensione di volti, corpi, oggetti e delle loro relazioni costituisce un affilato strumento del suo linguaggio espressivo (fig. 12).

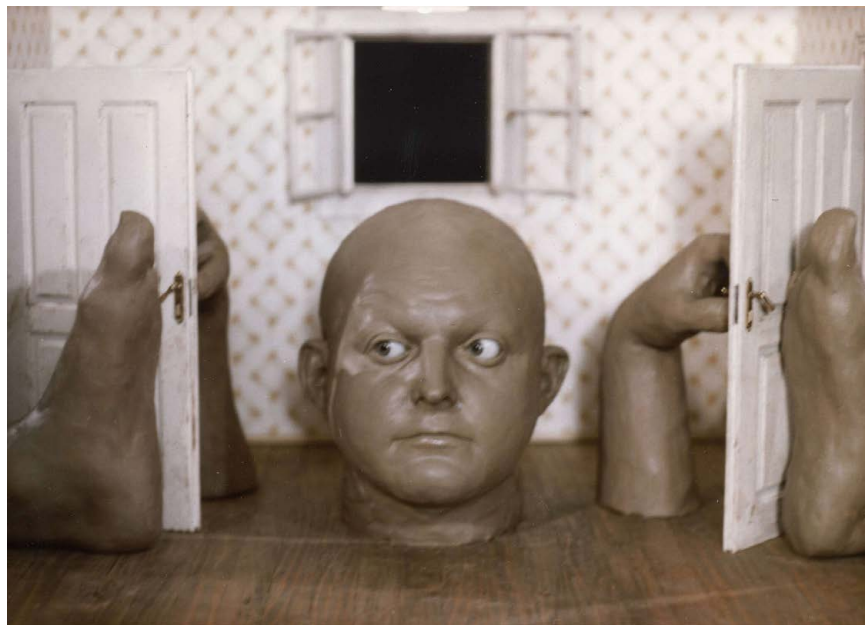


Fig. 11. Jan Svankmajer, *Darkness, Light, Darkness*, 1989, stillframe. fonte <https://www.imdb.com/title/tt0098481/> licenza: Trailer screen-shot licensing, come sopra

## Conclusioni

Anche in periodi molto recenti – nonostante il dilagare delle tecniche di visualizzazione virtuale – il 'gioco' visuale che ha per oggetto le dimensioni delle figure umane mantiene saldo il suo fascino. Nell'opera del giovane artista giapponese Tatsuya Tanaka [6] [Tanaka 2017], ad esempio, si affronta l'ambiguità dimensionale tra i personaggi e il loro ambiente, realizzando fotografie che ritraggono figure in plastica, delle dimensioni di un soldatino, che interagiscono con piccoli oggetti quotidiani come se fossero elementi dell'ambiente o del paesaggio naturale ed entropico.

Si potrebbero elencare recentissimi esempi tratti dall'arte o dalla pubblicità – come lo slogan di una banca che recita: "il mondo ti sembra fuori misura?" [7] – per mostrare come i legami tra corpo e ambiente siano ancora saldi e indissolubili, come anche in un periodo di profondo rinnovamento delle modalità di rappresentazione resti solida la relazione tra l'osservatore e lo spazio che occupa e come variazioni minime riescano a dipanare una gamma di significati differenti all'interno del tessuto narrativo delle immagini.

Nonostante il tentativo di 'virtualizzare' le relazioni tra i cittadini attraverso la promozione di piattaforme interattive come *Meta* o *Second life*, la resistenza collettiva all'effettivo dilagare di queste 'località' simulate appare sempre più solida e finisce per relegare il loro utilizzo ad aspetti prevalentemente ludici o didattici ma in ogni caso sostanzialmente occasionali.

La granitica persistenza della cultura prospettica anche ai giorni nostri è probabilmente un salutare retaggio degli effetti della conquista – fin dagli esordi dell'era moderna – di una visualità consapevole, tale da saldare in una relazione precisa ogni individuo col suo intorno. La sensibilità culturale per identificare la propria misura rispetto alle cose del mondo appare oggi quanto mai indispensabile per non spezzare quel filo di relazioni tra l'uomo e il suo ambiente di vita la cui incrinatura potrebbe danneggiare la specie umana nel suo insieme. Da questo punto di vista, il paradigma visuale di cui la prospettiva è portatrice mostra ancora oggi la sua attualità e la sua piena necessità di esistere.

## Note

[1] <https://www.festivaldelmedioevo.it/portal/la-fine-di-savonarola/> (consultato a Gennaio 2024).

[2] Si veda ad esempio la traduzione seicentesca ad opera di Giovanni Paolo Gallucci della *Margarita Filosofica* di Gregor Reisch. Si veda anche *Manière universelle de Monsieur Desargues*, fig. 100 [Bosse 1648].

[3] Il personaggio di Gulliver, immaginato da Jonathan Swift nel 1726, ha a che fare con i lillipuziani, alti un dodicesimo della sua statura, e con gli abitanti di Brobdingnag dove incontra esseri dall'aspetto umano ma alti dodici volte di più [Swift 2012]. Jules Verne colloca in un passaggio di *Viaggio al centro della Terra* la presenza di un gigante sotterraneo, la cui esistenza è talmente sconvolgente da essere considerata impossibile [Verne 1989, pp. 146-147]. Verne, nel descriverlo, parafrasa l'ecloga quinta di Virgilio: "immanis pecoris custos, immanior ipse!". Le versioni del testo di Jack and the Beanstalk sono innumerevoli. Si possono leggere diversi adattamenti sulla rete.

[4] Ne *La fabbrica di Cioccolato* di Roald Dahl del 1964, un personaggio, Violet Beauregarde, viene 'gonfiata' dopo avere mangiato un cibo sperimentale [Dahl 1988, pp. 123-130].

[5] Buona parte dell'opera del regista ceco Jan Svankmajer (1934) è raccolta nei DVD *Il mondo di Jan Svankmajer*, edito in Italia da Feltrinelli. Youtube conserva ad oggi (Gennaio 2024) molti film sperimentali.

[6] Per una panoramica sull'opera di Tatsuya Tanaka si veda <https://miniature-calendar.com> (consultato il 25 Gennaio 2024).

[7] Si veda il video pubblicitario della BNP Paribas <https://www.youtube.com/watch?v=Yf0-i0nmWUk> (consultato il 25 Gennaio 2024).

## Riferimenti bibliografici

Angelini I. (1861). *Trattato teorico pratico di prospettiva*. Roma: Enrico Sinimberghi.

Avella A., Pisacane N. (2021). Proporzioni e geometria del corpo umano nel disegno manuale prodromici alla rappresentazione digitale. In *XY Digitale*, n. 11-12, pp. 22-43. <https://doi.org/10.15168/xy.v6i11-12.2510>

Balzani M., Raco F. (2020). L'oggetto corporeo. Lo spazio del corpo tra rilievo e rappresentazione. In A. Arena, et al. (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Milano: FrancoAngeli, pp. 67-86.

Berra G. (1993). La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento. In *Raccolta vinciana*, n. 25, pp. 159-310.

Bosse A. (1648). *Manière universelle de Monsieur Desargues*. Parigi: Imprimerie de P. Des Hayes

Caffi I. (1841). *Lezioni di prospettiva pratica*. Venezia: Antonelli.

Carroll L. (1990). *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Torino: Einaudi [Prima ed. Carroll 1865].

Cocchi F. (1851). *Lezioni di prospettiva pratica e regole abbreviatrici per disegnare le scene seguite da un facile metodo per la prospettiva collocazione delle figure ne' quadri di storia*. Bologna: Società Tipografica Bolognese.

Crary J. (2013). *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*. Torino: Einaudi.

Dahl R. (1988). *La fabbrica di Cioccolato*. Milano: Salani.

Dotto E., Vinci F. (2009). *Gli anaglifi geometrici. Storia e costruzione grafica*. Siracusa: Lombardi.

Fontana G. (1845-51). *La prospettiva dimostrata con regole pratiche*. Roma.

Fuortes T. (1880). *Elementi di prospettiva lineare per gli artisti*. Napoli: Pellerano.

Kemp M. (1994). *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Firenze: Giunti.

Kirby J. (1761). *Dr. Brook Taylor's method of perspective made easy; both in theory and practice: in two books*. London: John Joshua Kirby.

Saint-Morien P. de (1788). *La perspective Arienne, soumise à des principes puisés dans la nature*. Paris: Didot.

Swift J. (2012). *I Viaggi di Gulliver*. Milano: Piemme. [Prima ed. 1726].

Suini A. (1880). *Elementi di prospettiva lineare: con una critica del suo impiego nell'arte della pittura*. Milano: Tipografia degli Ingegneri.

Tanaka T. (2017). *Small Wonders. Life Portraits in Miniature*. Tokyo: Nippan IPS.

Thenot J.-P. (1826). *Essai de perspective pratique pour dessiner d'après nature*. Paris: Carilian-Goeury et V. Dalmont.

Valenciennes P.-H. de (1799). *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils: Sur La Peinture Et Particulièrement Sur Le Genre Du Paysage*. Paris: Duprat.

Verne J. (1989). *Viaggio al centro della Terra*. Torino: Einaudi. [Prima ed. 1864].



**Autore**

Edoardo Dotto, Università degli Studi di Catania, edoardo.dotto@unict.it

*Per citare questo capitolo:* Edoardo Dotto (2024). Drink me. Eat me. La misura della figura umana nello spazio della rappresentazione tra Ottocento e Novecento/Drink me. Eat me. The measure of the human figure in the space of representation between the nineteenth and twentieth centuries. 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. 2837-2860.

# Drink me. Eat me. The measure of the human figure in the space of representation between the nineteenth and twentieth centuries

Edoardo Dotto

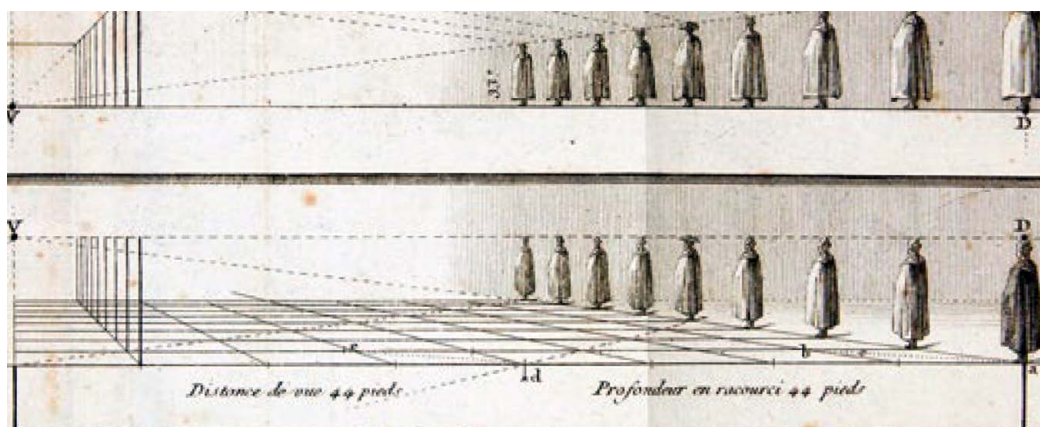
## Abstract

Within the more general topic concerning the congruity and transgression in the dimensioning of the represented forms, this note offers some brief reflections on the measurement of human bodies within the space of representation between the nineteenth and twentieth centuries. If, as happened above all from antiquity to the early Renaissance, high-ranking characters were generally depicted by amplifying their dimensions, from the end of the 18th century, the common aspiration towards forms of figuration more oriented towards realism in images, on the basis of a new sensitivity supported by the spread of the photographic technique, has prompted the search for more precise graphic methods, often described in perspective manuals. In the same years, this new visual paradigm supports the graphic and literary artifice whereby variations in the size of human figures correspond to states of disorientation and drastic alterations in interaction with the environment, as explored in fantasy literature, from Swift to Carroll.

This narrative technique, used extensively by the surrealists, still maintains its effectiveness intact today and shows how the link with the physical presence and dimension of the body is one of the inextinguishable instances which, even in a period of virtualization of relationships and representations, supports and nourishes everyone's relationship with the surrounding world.

## Keywords

perspective, surrealism, history painting, Lewis Carroll, human scale



Pierre de Saint-Morien,  
*La perspective Arienne*,  
soumise à des principes  
puisés dans la nature,  
1788, fig. 3. Author's  
collection

## Introduction

Like many contemporary artists, the Flemish painter Jan Van Eyck included among his expressive tools the possibility of altering the proportions between the various parts of the figures he represented, sometimes enlarging the face, a hat or some specific ornaments to highlight their importance - as happens in his portrait of Baudouin de Lanoy from 1436 (fig. 1) - using the so-called 'hierarchical proportions' very common in the Middle Ages. Contrary to the rules of correct proportioning of the body - already explored extensively since ancient times [Berra 1993; Avella, Pisacane 2021; Balzani, Raco 2020] - the communicative impact of painting could be further thickened. Another tool that could be used was to modify the relative size of the figures represented, while still depicting them in the correct proportions. Exactly as happened in ancient times - see, for example, the representations in ancient Egypt - the greater size of a figure was often a direct expression of its rank. In the small painting *The Madonna in the Church*, created around 1425 (fig. 2), Van Eyck shows the Virgin standing with the Child in her arms, in the center of the main nave of a Gothic church. Both the church and the figures are represented with perfect proportions, but the mutual dimensions have been visibly altered so much so that the Madonna appears so tall as to reach the loggia that surmounts the side naves.

With the widespread diffusion of the culture of perspective starting from the 15th century, the expressive possibilities provided by this register were severely limited. If we accept the principle according to which the apparent size of the figures is the effect of their distance from the observer, consequently the possibilities of subverting their scale for expressive purposes are drastically reduced. Even with the uncertainties dictated by the technical fragilities that are characteristic of the period in which perspective began to spread, the dimensions of the figures crowding the square represented, for example, in Francesco di Lorenzo Rosselli's painting *The Torment of Savonarola* of 1498, are elements of a relationship between the parts that fully defines both the urban space and those who animate it [1].

The evolution of the technique of perspective, together with the continuous change in visual sensitivity for reading spaces, made the integration between the environments represented and the human figures that populate them increasingly convincing, until fully coherent results were achieved, such as those widespread in the second half of the eighteenth century.



Fig. 1. Jan Van Eyck, *Portrait of Baudouin de Lanoy*, 1436 (Berlino, Gemäldegalerie). source: [https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto\\_di\\_Baudouin\\_de\\_Lannoy#/media/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_Portrait\\_of\\_Baudouin\\_de\\_Lannoy\\_-\\_VGA7607.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_Baudouin_de_Lannoy#/media/File:Jan_van_Eyck_-_Portrait_of_Baudouin_de_Lannoy_-_VGA7607.jpg) (with justification of public domain status)



Fig. 2. Jan Van Eyck,  
*Madonna in the Church*,  
ca. 1425 (Berlino,  
Gemäldegalerie). Author's  
collection



### Perspective, optical devices and 'history paintings'

Starting from the second half of the eighteenth century, also thanks to recent acquisitions by Brook Taylor [Kemp 1994; Kirby 1761], treatises on perspective had achieved an extraordinary diffusion and proposed more effective and specialized solutions for pictorial representation or scenography than what had not happened up to that point. In several cases, these volumes also began to include texts and illustrations that showed how to precisely measure the height of human bodies in perspective images depending on their distance from the painting. In Pierre de Saint Morien's volume, *La perspective Arienne* from 1788 (fig. 00), two rows of human figures can be seen aligned in a direction perpendicular to the perspective painting, represented by placing the point of view at different heights. Although those of Saint Morien were not the first images of this genre [2], from those years onwards, treatises on practical perspective, especially those intended for painters, were increasingly accompanied by instructions on this topic. In 1800 the volume *Elémens de perspective pratique* by Pierre Henri Valenciennes was published [Valenciennes 1800; Kemp 1994, pp. 252-253] where in plate XXXV (fig. 3) there is an image that teaches how to draw the correct dimensions of human bodies in perspective, arranged at different heights and depths in a landscape with a high horizon. The simplicity of the drawing is sufficient to explain the operations to be carried out, so much so that the text - *Placement et proportion des Figures* (pp. 208 and following) – risks appearing even pleonastic.

The publication in 1826 of Jean Pierre Thenot's manual, *Essai de perspective pratique pour dessiner d'après nature*, was met with enormous success so much so that it reached ten editions translated into different languages, including Italian. The volume contains three figures (fig. 4) [Thenot 1826, figs. 58, 116 and 118, pp. 28, 75-77] in which it is demonstrated how it is possible to attribute the right dimensions to human figures regardless of their position in the image space. The technique used, obviously, is the same one proposed by Valenciennes and the applications are also extremely simple in this case.

Fig. 3. Pierre-Henry Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils: Sur La Peinture Et Particulièrement Sur Le Genre Du Paysage*, 1800, tav. XXXV. Author's collection

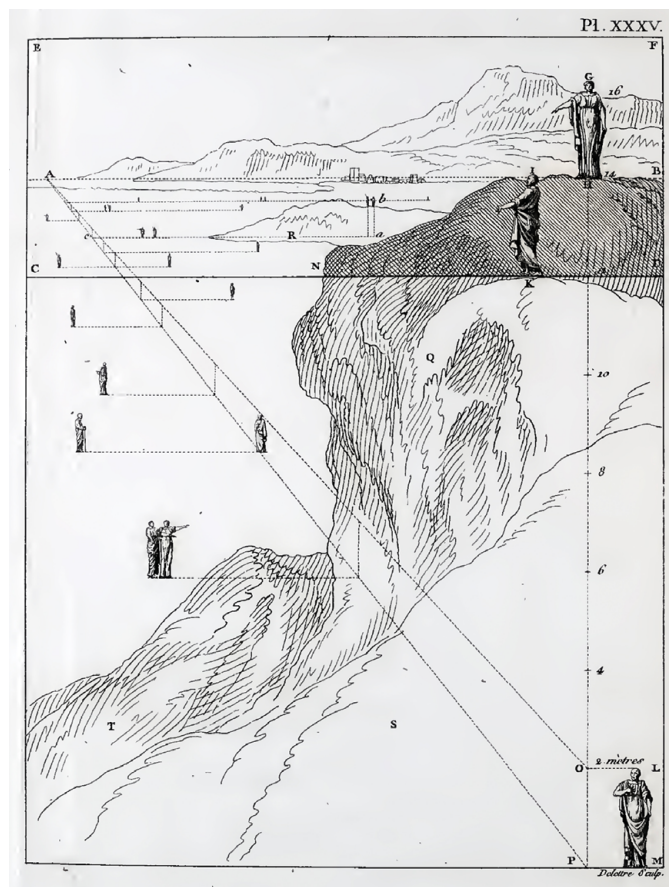
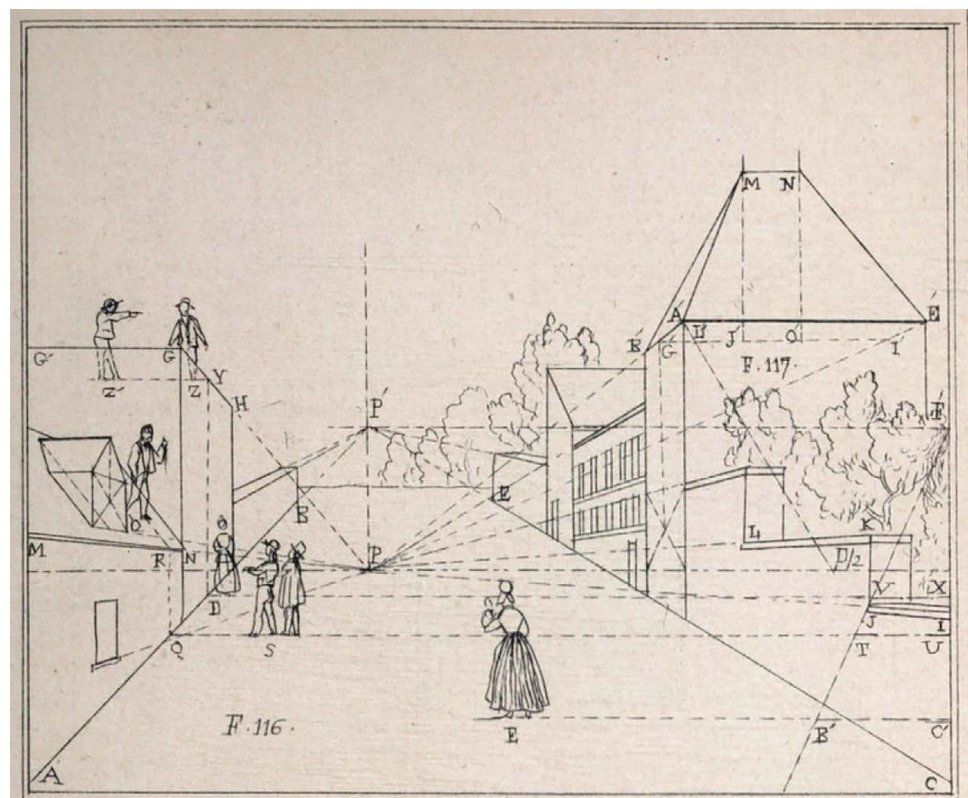


Fig. 4. Jean-Pierre Thenot, *Essai de perspective pratique pour dessiner d'après nature*, 1826, fig. 116. Author's collection



The topic is also taken into consideration in some treatises written by Italian painters. In Ippolito Caffi's beautiful volume from 1841 there is a table in which - albeit fleetingly - the question is addressed (fig. 5) [Caffi 1841, table XVII], showing the correspondence between the heights of two characters within a complex loggia with pointed cross vaults.

Giacomo Fontana's approach [Fontana 1845, pl. 15] (fig. 6) appears much more organized, dedicating three figures to the topic to describe, albeit schematically, the relationship between the masses of stairs and bases depicted in perspective and the size of the bodies.

The most careful treatment on this topic appears in the work of the set designer Francesco Cocchi who in 1851 in Bologna published the *Lezioni di Prospettiva Pratica*, whose subtitle also promises an "easy method for the perspective placement of figures in history paintings". Cocchi studies four different solutions [Cocchi 1851, tav. XXV, pp. 175-191], depending on the position of the horizon and the position of the different figures (fig. 7): the case in which the eyes of the observer and the figure are placed at the same height, the case in which a figure is placed on a pedestal, the case in which the figure is sitting and finally the case in which the height of the observer's eyes does not coincide with that of any character. Cocchi's plate, which contains four beautiful line drawing figures, seems to address the most disparate situations and, together with a detailed explanatory text, prepares painters for any eventuality. Even in the monumental treatise by Ippolito Angelini of 1861 [Angelini 1862, plate XXXVI] there is a table in which, in his own synthetic and effective way, the author gives an account of the way in which the correct measurement can be attributed to the human figures placed on different planes and at different depths (fig. 8).

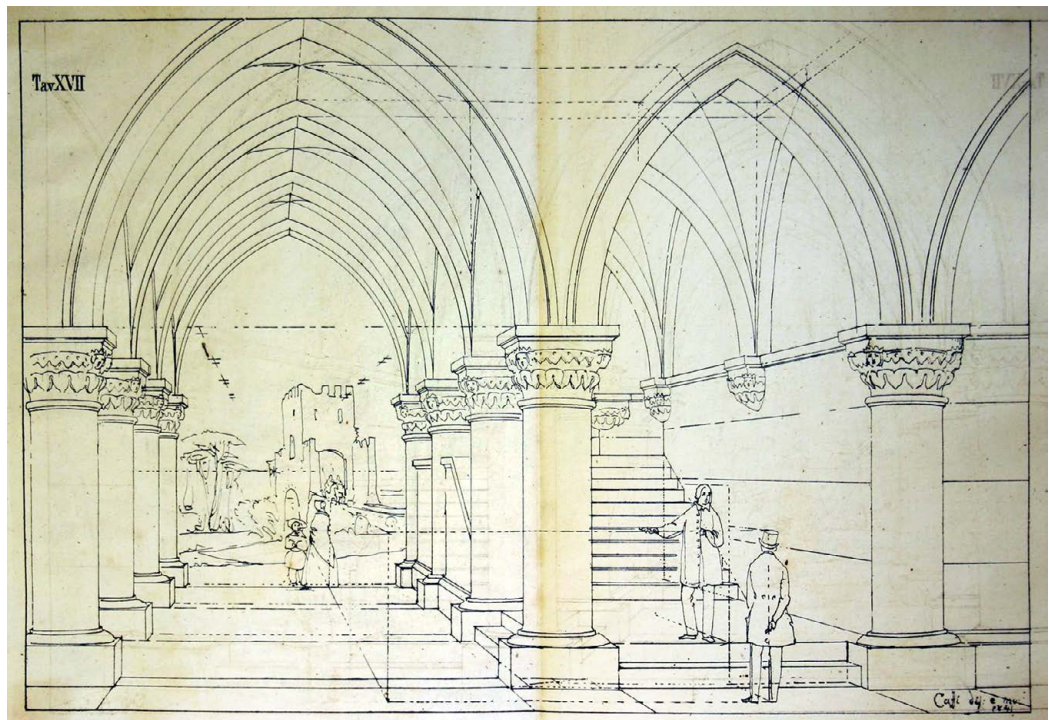


Fig. 5. Ippolito Caffi, *Lezioni di prospettiva pratica*, 1841, tav. XVII. Author's collection



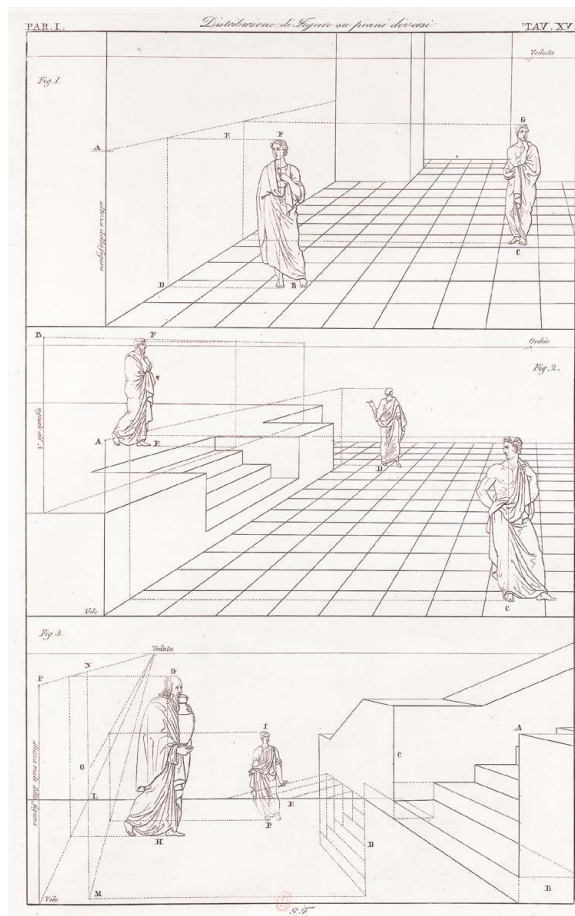


Fig. 6. Giacomo Fontana, *Distribuzione di figure su piani diversi*, in *La prospettiva dimostrata con regole pratiche*, 1845-51, tav. XV. Author's collection

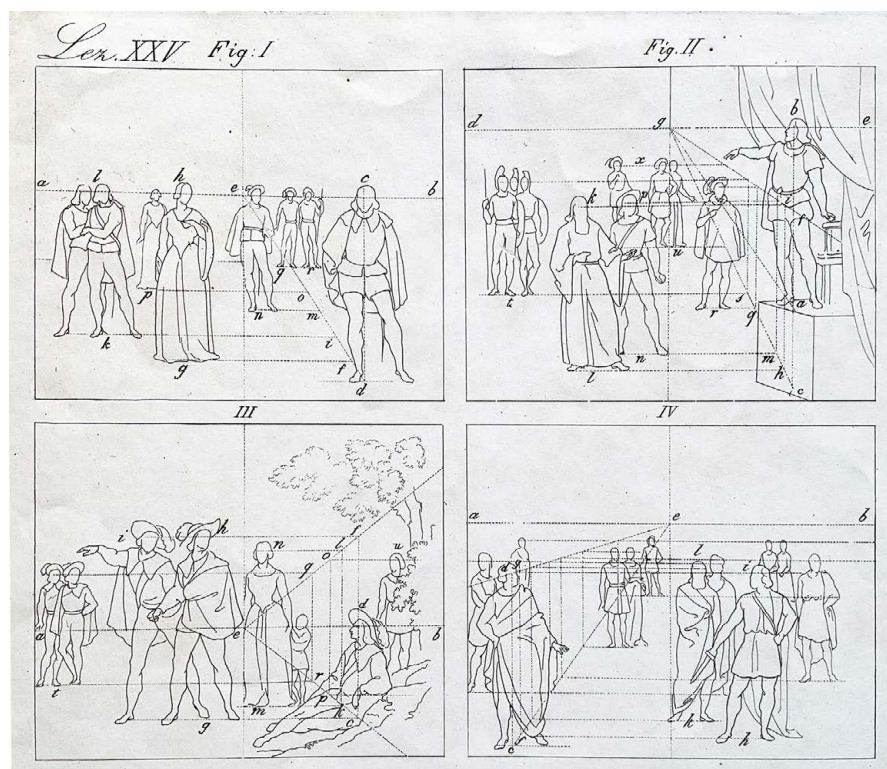


Fig. 7. Francesco Cocchi, *Lezioni di prospettiva pratica e regole abbreviatrici per disegnare le scene seguite da un facile metodo per la prospettiva collocazione delle figure ne' quadri di storia*, 1851, tav. XXV. Author's collection

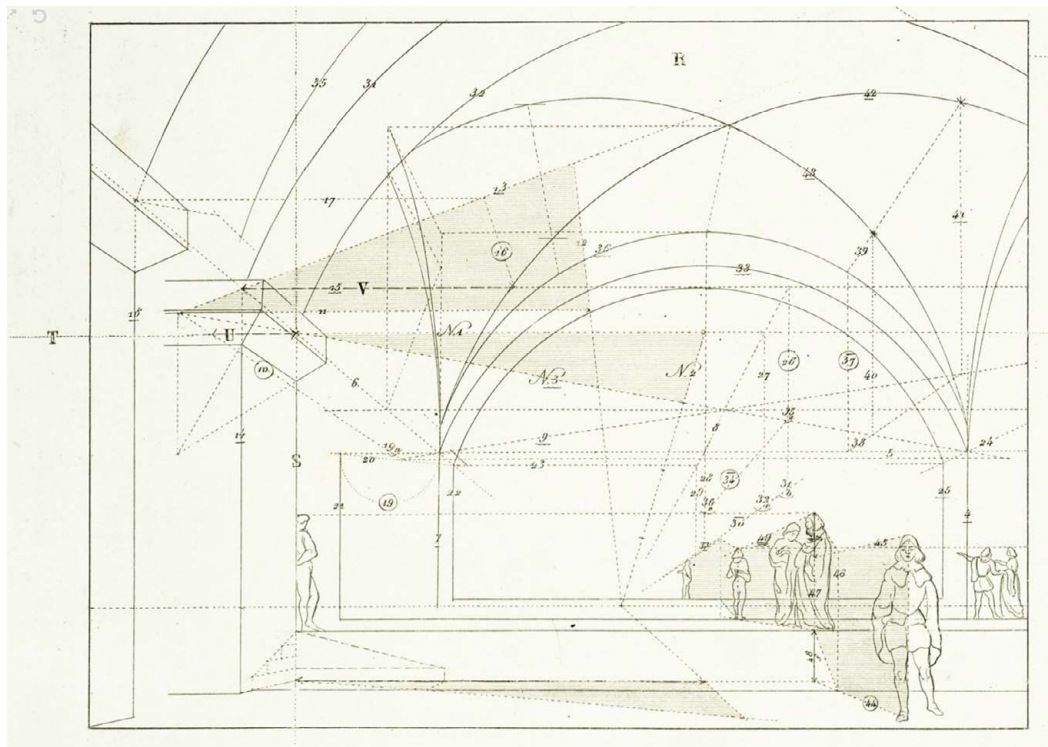


Fig. 8. Ippolito Angelini, *Trattato teorico pratico di prospettiva*, 1861-2, tav XXXVI, particolare. Author's collection

As can be seen from the examples listed, to which many other cases could be added [Fuortes 1880; Suini 1880], within a few decades, in treatises on practical perspective, were spread advice, techniques and prescriptions on the best way to measure human figures in space of the representation. This interest is probably also due to the spread of the so-called 'historical painting' already mentioned by Francesco Cocchi, therefore to the recall of those paintings with a narrative subject which, through the representation of emblematic places and situations, recall a precise historical event, often cloaked in mythical contours. The masters of reference for this trend – among others David, Géricault, Delacroix – had catalyzed the interest of contemporaries, so that for a good part of the 19th century, historical subjects ended up becoming increasingly widespread in academic exhibitions. In these visual narratives, the arrangement of the characters often became denser – see for example the large works (fig. 9) by the Catanian painter Giuseppe Sciuti (1843-1911) – and was essential to maintain perfect control of the space, that the figures were also carefully sized. Thus, the advice given in manuals and treatises became increasingly useful and sought after.

Certainly, however, the needs of painters will also have been made more urgent by a radical change in the visual perception of the world which was widespread in those years thanks to the diffusion of some optical devices. Between the end of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century, a series of highly successful instruments – William Hyde Wollaston's camera Lucida of 1807, Charles Wheatstone's stereoscope of 1830, photography, the invention of which is conventionally dated to 1839 (Dotto, Vinci 2009, pp. 9-25) – definitively changed the perceptive sensitivity of observers. As also noted by Jonathan Crary, in recent years, inaugurating a renewed idea of modernity, a new capacity for perception has emerged, more firmly linked to the optical image whose 'putting into form' required a scientific contribution to support to pictorial narration (Crary 2013, pp. 102-142).

In the first half of the nineteenth century the close relationship between the dimensions of the figures and the space of representation seems to become inseparable and weld together in such a solid and direct way as to make the linguistic freedoms implemented – for example – by Jan Van Eyck, a unless we radically reconsider its expressive value.



Fig. 9. Giuseppe Sciuti, *Pindaro esalta un vincitore nei giochi olimpici*, 1872 (Milano, Pinacoteca di Brera). [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Pindaro\\_esalta\\_un\\_vincitore\\_nei\\_giochi\\_olimpici\\_-\\_Giuseppe\\_Sciuti.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Pindaro_esalta_un_vincitore_nei_giochi_olimpici_-_Giuseppe_Sciuti.jpg). Public domain image as stated in the attachments to the source



### Alice's vertigo

In the same years in which photography took hold, history paintings spread and treatises on perspective for painters showed in detail how to correctly measure human figures, examples emerged in fantasy literature on how the theme of 'congruity' could be expressed size of the bodies. In fact, in 1865, Lewis Carroll's novel *Alice's Adventures in Wonderland* was published and soon achieved enormous success. As is known, during the extraordinary adventures experienced by the protagonist in a place cloaked in wonder, little Alice changes size several times [Carroll 1990, pp. 10, 14, 32-40], shrinking after drinking a mysterious liquid from a bottle, recovering his measurements immediately after eating a magic biscuit and, on another occasion, growing enormously inside a house until he destroyed it with his own body (fig. 10). The variation in Alice's measurements, obviously, has nothing to do with the oscillation of her rank and relevance within the places she explores but rather is linked to her sense of loss, to her possibility of integrating with the situation she experiences, with her desire – "Oh, how I would like to shorten myself like a telescope" [Carroll 1990, p. 9], says Alice – to be suitable for the space she travels and with which she intends to interact. In Carroll's fantastic and surreal story, the size of one's body becomes one of the indispensable elements for managing one's relationship with the world. The maximalist connotation according to which the greater the size, the greater the importance, is undermined by the awareness that the adequate 'size' is that which allows relationships to be established and that possible positions of domination – since 'measuring oneself' is a synonym of 'confront each other' – are characterized following an accurate measurement of the contenders.

The years in which Carroll writes are the same in which Verne spoke with dismay of giant shepherds who – with their flock – inhabited the earth's subsoil, in which on the basis of Swift's visionary tales of the previous century [Swift 2012] – *Gulliver's Travels* dates back to 1726 and this makes Swift an authentic forerunner – literature recognized the literary dignity of ancient legends, such as that of Jack and the Beanstalk, transcribed among others by the Brothers Grimm at the beginning of the nineteenth century [3], which tells of a world lived by a giant made accessible by an enormous beanstalk.

The stories of Verne and Carroll are practically contemporary with some of the treatises on perspective mentioned previously. This paradigm shift in the representation of the dimensions of the human body seems to have remained almost unchanged for well over a century. In contemporary literature – think of some of Roald Dahl's characters [4] [Dahl



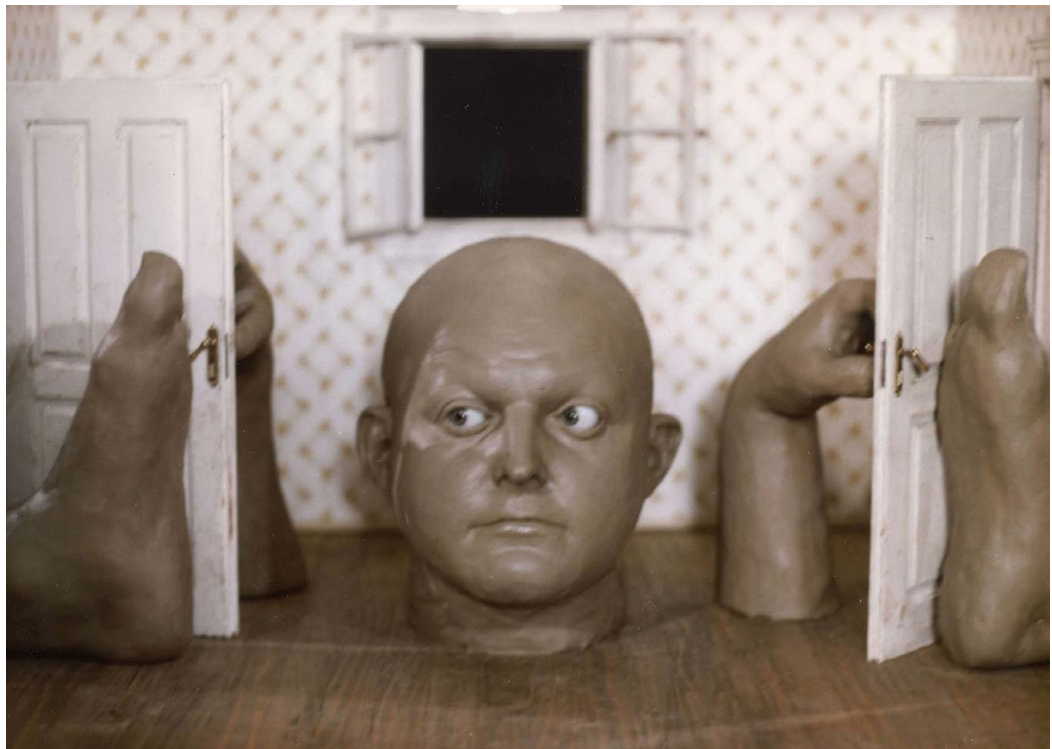
1988] - the variation in body size is still used to reveal a loss of relationship with space and, as can be seen for example in some works by Max Ernst, this is one of the tools that at the beginning of the last century, some surrealist painters used in their paintings. The enormous hand coming out of the window in *Oedipus Rex* from 1922 (fig. 11) is characterized as an element foreign to the overall balance, continually undermined by impossible shapes and combinations. In the various film editions of Carroll's Alice – from Disney's 1951 (fig. 10) to Tim Burton's recent 2010 – the theme of displacement following the loss of one's physical dimensions is still treated with great attention. Even in the cinematographic work of the surrealist director Ian Svankmajer [5] – also the author in 1988 of an extraordinary grotesque version of Carroll's text – the theme of the dimension of faces, bodies, objects and their relationships constitutes a sharp instrument of his expressive language (fig. 12).

Fig. 10. Walt Disney, *Alice in Wonderland*, 1951, stillframes. Public domain images [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Alice\\_in\\_wonderland\\_1951.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Alice_in_wonderland_1951.jpg) or alternatively Trailer screenshot licensing <https://web.archive.org/web/20080321033709/http://www.sabucat.com/?pg=copyright>



Fig. 11. Max Ernst, *Oedipus Rex*, 1922, private collection. source: <https://www.max-ernst.com/oedipus-rex.jsp>

Fig. 11. Ian Svankmajer, *Darkness, Light, Darkness*, 1989, stillframe. source: <https://www.imdb.com/title/tt0098481/> license: Trailer screenshot licensing, as above



## Conclusions

Even in very recent periods - despite the spread of virtual visualization techniques - the visual 'game' which has as its object the dimensions of human figures maintains its charm. In the work of the young Japanese artist Tatsuya Tanaka [6] [Tanaka 2017], for example, the dimensional ambiguity between the characters and their environment is addressed, creating photographs that portray plastic figures, the size of a toy soldier, interacting with small everyday objects as if they were elements of the environment or of the natural and entropic landscape.

We could list very recent examples taken from art or advertising - such as the slogan of a bank that reads: "does the world seem out of size to you?" [7] - to show how the links between body and environment are still solid and indissoluble, how even in a period of profound renewal of the methods of representation the relationship between the observer and the space he occupies remains solid and how minimal variations manage to unravel a range of different meanings within the narrative fabric of the images.

Despite the attempt to 'virtualize' relationships between citizens through the promotion of interactive platforms such as Meta or Second Life, the collective resistance to the actual spread of these simulated 'localities' appears increasingly solid and ends up relegating their use to aspects mainly recreational or educational but in any case, substantially occasional.

The granitic persistence of the culture of perspective even today is probably a healthy legacy of the effects of the conquest - since the beginning of the modern era - of a conscious visuality, such as to weld everyone into a precise relationship with his surroundings. The cultural sensitivity to identify one's own measure with respect to the things of the world appears today more indispensable than ever in order not to break that thread of relationships between man and his living environment, the cracking of which could damage the human species as a whole. From this point of view, the visual paradigm of which perspective is the bearer still shows its relevance today and its full need to exist.

## Notes

[1] <https://www.festivaldelmedioevo.it/portal/la-fine-di-savonarola/> (consulted in January 2024).

[2] See for example the seventeenth-century translation by Giovanni Paolo Gallucci of Gregor Reisch's *Margarita Philosophica*. See also *Manière universelle de Monsieur Desargues* fig. 100 in: [Bosse 1648].

[3] The character of Gulliver, imagined by Jonathan Swift in 1726, has to do with the Lilliputians, one twelfth of his height, and with the inhabitants of Brobdingnag where he meets beings with a human appearance but twelve times more [Swift 2012]. Jules Verne places in a passage of *Journey to the Center of the Earth* the presence of an underground giant, whose existence is so shocking as to be considered impossible [Verne 1989, pp. 146-147]. Verne, in describing it, paraphrases Virgil's fifth eclogue: "immanis pecoris custos, immanior ipse!". The versions of the lyrics of Jack and the Beanstalk are countless. You can read different adaptations on the web.

[4] In Roald Dahl's *The Chocolate Factory* from 1964, a character, Violet Beauregarde, becomes 'inflated' after eating an experimental food [Dahl 1988, pp. 123-130].

[5] Much of the work of the Czech director Jan Svankmajer (1934) is collected in the DVDs *Il mondo di Jan Svankmajer*, published in Italy by Feltrinelli. Youtube preserves to date (January 2024) many experimental films.

[6] For an overview of Tatsuya Tanaka's work see <https://miniature-calendar.com> (accessed 25 January 2024).

[7] See the BNP Paribas advertising video <https://www.youtube.com/watch?v=Yf0-i0nmWUk> (accessed 25 gennaio 2024).

## References

Angelini I. (1861). *Trattato teorico pratico di prospettiva*. Roma: Enrico Sinimberghi.

Avella A., Pisacane N. (2021). Proporzioni e geometria del corpo umano nel disegno manuale prodromici alla rappresentazione digitale. In *XY Digitale*, n. 11-12, pp. 22-43. <https://doi.org/10.15168/xy.v6i11-12.2510>

Balzani M., Raco F. (2020). L'oggetto corporeo. Lo spazio del corpo tra rilievo e rappresentazione. In A. Arena, et al. (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Milano: FrancoAngeli, pp. 67-86.

Berra G. (1993). La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento. In *Raccolta vinciana*, n. 25, pp. 159-310.

Bosse A. (1648). *Manière universelle de Monsieur Desargues*. Parigi: Imprimerie de P. Des Hayes

Caffi I. (1841). *Lezioni di prospettiva pratica*. Venezia: Antonelli.

Carroll L. (1990). *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Torino: Einaudi [First ed. Carroll 1865].

Cocchi F. (1851). *Lezioni di prospettiva pratica e regole abbreviatrici per disegnare le scene seguite da un facile metodo per la prospettiva collocazione delle figure ne' quadri di storia*. Bologna: Società Tipografica Bolognese.

Crary J. (2013). *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*. Torino: Einaudi.

Dahl R. (1988). *La fabbrica di Cioccolato*. Milano: Salani.

Dotto E., Vinci F. (2009). *Gli anaglifi geometrici. Storia e costruzione grafica*. Siracusa: Lombardi.

Fontana G. (1845-51). *La prospettiva dimostrata con regole pratiche*. Roma.

Fuortes T. (1880). *Elementi di prospettiva lineare per gli artisti*. Napoli: Pellerano.

Kemp M. (1994). *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Firenze: Giunti.

Kirby J. (1761). *Dr. Brook Taylor's method of perspective made easy; both in theory and practice: in two books*. London: John Joshua Kirby.

Saint-Morien P. de (1788). *La perspective Arienne, soumise à des principes puisés dans la nature*. Paris: Didot.

Swift J. (2012). *I Viaggi di Gulliver*. Milano: Piemme. [First ed. 1726].

Suini A. (1880). *Elementi di prospettiva lineare: con una critica del suo impiego nell'arte della pittura*. Milano: Tipografia degli Ingegneri.

Tanaka T. (2017). *Small Wonders. Life Portraits in Miniature*. Tokyo: Nippan IPS.

Thenot J.-P. (1826). *Essai de perspective pratique pour dessiner d'après nature*. Paris: Carilian-Goeury et V. Dalmont.

Valenciennes P.-H. de (1799). *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils: Sur La Peinture Et Particulièrement Sur Le Genre Du Paysage*. Paris: Duprat.

Verne J. (1989). *Viaggio al centro della Terra*. Torino: Einaudi. [First ed. 1864].



**Author**

Edoardo Dotto, Università degli Studi di Catania, edoardo.dotto@unict.it

*To cite this chapter:* Edoardo Dotto (2024). Drink me. Eat me. La misura della figura umana nello spazio della rappresentazione tra Ottocento e Novecento/Drink me. Eat me. The measure of the human figure in the space of representation between the nineteenth and twentieth centuries. 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. 2837-2860.