

# LABORATORIO TESI

## **Modulo 4** **Scrittura e redazione della tesi**

28 gennaio 2021

# LA REDAZIONE DELLA TESI: CHE COSA VEDREMO

- Le convenzioni nel **formato**  
(carattere, corpo, interlinea, lunghezza dell'elaborato...)
- Funzione e stesura delle **note**
- L'inserimento di **immagini, tabelle, grafici**
- Le tipologie di **citazioni**
- La costruzione di **bibliografie, sitografie, filmografie**

## PRIMA DI COMINCIARE A SCRIVERE È BENE FARE :

- Un abbozzo dell'indice (anche non definitivo)...
- Un breve riassunto dell'argomento (10/20/30 righe)...
- Esaminare lo stato dell'arte (bibliografia sul tema)...
- *Chiarirsi gli obiettivi del lavoro e i risultati attesi.*

Si deve cercare di aver ben chiaro in mente ciò che si vuole dire.

# MODELLI E STILI DI SCRITTURA

- **L'obiettivo della tesi** è l'articolazione di un discorso critico: il linguaggio sarà veicolo di questo discorso.
- **Esigenze prioritarie:** chiarezza, correttezza formale, proprietà linguistica (ogni materia ha un proprio linguaggio).
- **Da evitare (il più possibile):** discorsi enfatici, retorici, dichiarazioni soggettive senza fondamento documentario.

Non è un romanzo, non è un esercizio di scrittura creativa...

# LINGUAGGIO GIORNALISTICO/ PRODUZIONE «SCIENTIFICA»

*Tra le due modalità cambia...*

- L'ampiezza del discorso
- Il livello di approfondimento
- Il rapporto con la produzione scientifica già prodotta sull'argomento
- L'articolazione argomentativa del discorso

e...

**L'importanza del trattamento dei dati e delle fonti**

## FACCIAMO UN ESEMPIO (DI ERRORE):

« Per quanto riguarda la grande rete commerciale, il settore è inevitabilmente ad appannaggio dei grandi gruppi, su di essi ricade la stragrande maggioranza di mercato e chiaramente possiedono la maggioranza di mezzi di produzione ma, dato che influenza ancora più il gap, è l'abissale differenza tra gli strumenti di promozione posseduti dall'una e dall'altra parte ».

# QUALI PROBLEMI RILEVIAMO?

- Mancanza di dati precisi
- Mancanza delle fonti da cui si sono attinti i concetti
- Mancanza di chiarezza nell'esposizione
- Errori sintattici ed incertezze

# A COSA DOVETE PUNTARE

- **Chiara perimetrazione dell'argomento**
- **Coerenza complessiva**
- **Proporzione tra le parti**
- **Interdipendenza tra le parti**
- **“Necessità” di ogni elemento**
- **Leggibilità della “trama”**
- **Chiarezza ed essenzialità (espositiva e grafica)**

...la tesi è il vostro (primo) libro, con cui vi presentate non solo alla commissione di laurea ma, idealmente, al mondo.

# LA REDAZIONE DELLA TESI

# IL FORMATO E LE DIMENSIONI

- **Lunghezza dell'elaborato:**

almeno 100 pagine di testo effettivo,

...escludendo Bibliografia, Appendici testuali, Apparati iconografici, Riproduzione di documenti, Interviste (a meno che non siano elemento essenziale del lavoro)

- **Testo:** corpo 12 per il testo corrente;  
corpo 10 per le note a piè di pagina;  
corpo 9 per le didascalie.

Il testo deve essere giustificato.

Interlinea: 1,5 nel testo, "Singola" in note e didascalie.

# IL FORMATO E LE DIMENSIONI

- **Margini:**  
devono essere larghi 3 cm (in basso, in alto, a destra, a sinistra).
- **Numerazioni progressive:**
  - Capitoli: vanno ordinati con numeri romani (I, II, III, IV...)
  - Paragrafi: numerati con numeri arabi (1,2,3...). I numeri devono essere preferibilmente centrati nella pagina.

## IL CARATTERE

- **Carattere (font):**  
non vi sono regole vincolanti;  
meglio scegliere un carattere  
classico, leggibile,  
preferibilmente graziato che  
possieda tutte le varianti della  
famiglia o almeno le seguenti:  
tondo chiaro, corsivo chiaro,  
tondo neretto, maiuscoletto  
(e i segni diacritici).

Il **Times New Roman** presenta  
tutte queste caratteristiche.

Times  
*Times*  
**Times**  
TIMES

IL CARATTERE: ALTRI «GRAZIATI»

Palatino

Baskerville

*Palatino*

*Baskerville*

**Palatino**

**Baskerville**

PALATINO

BASKERVILLE

# CARATTERI A CONFRONTO (C.12 INTERLINEA 1,5)

**[TIMES NEW ROMAN]** Vi sono momenti nella storia delle arti nei quali una modalità stilistica ed espressiva affermata e matura muta rapidamente verso una poetica completamente nuova; sono, questi, i momenti dell'innovazione, del cambio di paradigma di una disciplina artistica, quelli in cui si manifesta rapidamente lo scarto netto tra un passato all'acme e un rivoluzionario presente che segna con evidenza, per i contemporanei e per noi che guardiamo gli eventi del passato, l'inizio certo di una nuova era.

**[PALATINO]** Vi sono momenti nella storia delle arti nei quali una modalità stilistica ed espressiva affermata e matura muta rapidamente verso una poetica completamente nuova; sono, questi, i momenti dell'innovazione, del cambio di paradigma di una disciplina artistica, quelli in cui si manifesta rapidamente lo scarto netto tra un passato all'acme e un rivoluzionario presente che segna con evidenza, per i contemporanei e per noi che guardiamo gli eventi del passato, l'inizio certo di una nuova era.

**[BASKERVILLE]** Vi sono momenti nella storia delle arti nei quali una modalità stilistica ed espressiva affermata e matura muta rapidamente verso una poetica completamente nuova; sono, questi, i momenti dell'innovazione, del cambio di paradigma di una disciplina artistica, quelli in cui si manifesta rapidamente lo scarto netto tra un passato all'acme e un rivoluzionario presente che segna con evidenza, per i contemporanei e per noi che guardiamo gli eventi del passato, l'inizio certo di una nuova era.

## 2 - LE FESTE PER IL MATRIMONIO DEI DUCHI

Le relazioni di Monteverdi con Parma, città con la quale non aveva avuto fino al 1627 alcun rapporto professionale, si legano a uno specifico avvenimento storico, le feste celebrative per il matrimonio tra Odoardo Farnese, duca di Parma e Piacenza<sup>1</sup> con Margherita de' Medici,<sup>2</sup> che si tennero tra il 13 e il 21 dicembre del 1628.

Odoardo assunse il pieno governo a sedici anni, nel 1628, e nello stesso anno sposò Margherita de' Medici, figlia di Cosimo II, granduca di Toscana. Il matrimonio fu il compimento di un lungo percorso di alleanza tra i due casati, accuratamente preparato nel tempo. Il fidanzamento tra una Medici e un Farnese fu combinato nel 1620, quando Odoardo aveva otto anni, e il matrimonio venne celebrato a Firenze otto anni dopo, l'11 ottobre del 1628. Le nozze tra Margherita e Odoardo Farnese furono fortemente volute da Ranuccio I Farnese per rinsaldare, tramite un'alleanza con i signori di Firenze, la difficile posizione del suo Ducato sullo scacchiere politico dell'Italia dell'epoca.

Inizialmente Margherita era ambita anche da Gastone d'Orléans (1608-1660), fratello di Luigi XIII, re di Francia, ma Cosimo preferì acconsentire alle nozze della figlia con Odoardo, nel tentativo di sanare una nefasta tradizione di inimicizie tra Medici e Farnese. Margherita non doveva però essere, secondo i primi accordi, la sposa destinata a Odoardo, cui venne promessa inizialmente la primogenita di Cosimo, Maria Cristina, poi esclusa in ragione della sua cagionevole salute. Questo cambiamento di programma avrà, come vedremo in seguito, un impatto sulla drammaturgia degli spettacoli del 1628, i cui testi furono modificati in corso d'opera per adattare i

---

<sup>1</sup> Odoardo Farnese (1612-1646), V duca di Parma e Piacenza, regnò dal 1622 al 1646. Dal matrimonio tra Odoardo e Margherita de' Medici nacquero Ranuccio II (1630), Alessandro (1635), generale al servizio della Spagna, Orazio (1636) anch'esso condottiero, Caterina (1637) e Pietro (1639). Nella sequenza dei duchi farnesiani di Parma e Piacenza Odoardo Pier Luigi (1503-1547), Ottavio (1524-1586), Alessandro (1545-1592), Ranuccio I (1569-1622). A Odoardo succederanno Ranuccio II (1630-1694), Francesco (1678-1727) e Antonio (1679-1731) con il quale si estinse il casato, che passò dal 1731 ai Borbone.

<sup>2</sup> Margherita de' Medici (1612-1679), figlia di Cosimo II, Granduca di Toscana. Alla morte improvvisa del marito, nel 1646, le fu affidata la reggenza del ducato, in attesa che Ranuccio II, sedicenne, fosse in età da assumere il governo.

Accettabile, ma...

## 2 - LE FESTE PER IL MATRIMONIO DEI DUCHI

Le relazioni di Monteverdi con Parma, città con la quale non aveva avuto fino al 1627 alcun rapporto professionale, si legano a uno specifico avvenimento storico, le feste celebrative per il matrimonio tra Odoardo Farnese, duca di Parma e Piacenza<sup>1</sup> con Margherita de' Medici,<sup>2</sup> che si tennero tra il 13 e il 21 dicembre del 1628.

Figlio di Ranuccio I, Odoardo aveva ereditato il ducato all'età di dieci anni, alla morte del padre, avvenuta nel marzo 1622. In attesa della sua maggiore età il governo venne affidato, come da consuetudine, a reggenti della famiglia (prima lo zio cardinale Odoardo e in seguito la madre, Margherita Aldobrandini). Odoardo assunse il pieno governo a sedici anni, nel 1628, e nello stesso anno sposò Margherita de' Medici, figlia di Cosimo II, granduca di Toscana. Il matrimonio fu il compimento di un lungo percorso di alleanza tra i due casati, accuratamente preparato nel tempo. Il fidanzamento tra una Medici e un Farnese fu combinato nel 1620, quando Odoardo aveva otto anni, e il matrimonio venne celebrato a Firenze otto anni dopo, l'11 ottobre del 1628. Le nozze tra Margherita e Odoardo Farnese furono fortemente volute da Ranuccio I Farnese per rinsaldare, tramite un'alleanza con i signori di Firenze, la difficile posizione del suo Ducato sullo scacchiere politico dell'Italia dell'epoca.

Inizialmente Margherita era ambita anche da Gastone d'Orléans (1608-1660), fratello di Luigi XIII, re di Francia, ma Cosimo preferì acconsentire alle nozze della figlia con Odoardo, nel tentativo di sanare una nefasta tradizione di inimicizie tra Medici e Farnese. Margherita non doveva però essere, secondo i primi accordi, la sposa destinata a Odoardo, cui venne promessa inizialmente la primogenita di Cosimo, Maria Cristina, poi esclusa in ragione della sua cagionevole salute. Questo cambiamento di programma avrà, come vedremo in seguito, un impatto sulla drammaturgia degli spettacoli del 1628, i cui testi furono modificati in corso d'opera per adattare i

<sup>1</sup> Odoardo Farnese (1612-1646), V duca di Parma e Piacenza, regnò dal 1622 al 1646. Dal matrimonio tra Odoardo e Margherita de' Medici nacquero Ranuccio II (1630), Alessandro (1635), generale al servizio della Spagna, Orazio (1636) anch'esso condottiero, Caterina (1637) e Pietro (1639). Nella sequenza dei duchi farnesiani di Parma e Piacenza Odoardo Pier Luigi (1503-1547), Ottavio (1524-1586), Alessandro (1545-1592), Ranuccio I (1569-1622). A Odoardo succederanno Ranuccio II (1630-1694), Francesco (1678-1727) e Antonio (1679-1731) con il quale si estinse il casato, che passò dal 1731 ai Borbone.

<sup>2</sup> Margherita de' Medici (1612-1679), figlia di Cosimo II, Granduca di Toscana. Alla morte improvvisa del marito, nel 1646, le fu affidata la reggenza del ducato, in attesa che Ranuccio II, sedicenne, fosse in età da assumere il governo.

## 2- LE FESTE PER IL MATRIMONIO DEI DUCHI

Le relazioni di Monteverdi con Parma, città con la quale non aveva avuto fino al 1627 alcun rapporto professionale, si legano a uno specifico avvenimento storico, le feste celebrative per il matrimonio tra Odoardo Farnese, duca di Parma e Piacenza<sup>1</sup> con Margherita de' Medici,<sup>2</sup> che si tennero tra il 13 e il 21 dicembre del 1628.

Figlio di Ranuccio I, Odoardo aveva ereditato il ducato all'età di dieci anni, alla morte del padre, avvenuta nel marzo 1622. In attesa della sua maggiore età il governo venne affidato, come da consuetudine, a reggenti della famiglia (prima lo zio cardinale Odoardo e in seguito la madre, Margherita Aldobrandini). Odoardo assunse il pieno governo a sedici anni, nel 1628, e nello stesso anno sposò Margherita de' Medici, figlia di Cosimo II, granduca di Toscana. Il matrimonio fu il compimento di un lungo percorso di alleanza tra i due casati, accuratamente preparato nel tempo. Il fidanzamento tra una Medici e un Farnese fu combinato nel 1620, quando Odoardo aveva otto anni, e il matrimonio venne celebrato a Firenze otto anni dopo, l'11 ottobre del 1628. Le nozze tra Margherita e Odoardo Farnese furono fortemente volute da Ranuccio I Farnese per rinsaldare, tramite un'alleanza con i signori di Firenze, la difficile posizione del suo Ducato sullo scacchiere politico dell'Italia dell'epoca.

Inizialmente Margherita era ambita anche da Gastone d'Orléans (1608-1660), fratello di Luigi XIII, re di Francia, ma Cosimo preferì acconsentire alle nozze della figlia con Odoardo, nel tentativo di sanare una nefasta tradizione di inimicizie tra Medici e Farnese. Margherita non doveva però essere, secondo i primi accordi, la sposa destinata a Odoardo, cui venne promessa inizialmente la primogenita di Cosimo, Maria Cristina, poi esclusa in ragione della sua cagionevole salute. Questo cambiamento di programma avrà, come vedremo in seguito, un impatto sulla drammaturgia degli spettacoli del 1628, i cui testi furono modificati in corso d'opera per adattare i

---

<sup>1</sup>Odoardo Farnese (1612-1646), V duca di Parma e Piacenza, regnò dal 1622 al 1646. Dal matrimonio tra Odoardo e Margherita de' Medici nacquero Ranuccio II (1630), Alessandro (1635), generale al servizio della Spagna, Orazio (1636) anch'esso condottiero, Caterina (1637) e Pietro (1639). Nella sequenza dei duchi farnesiani di Parma e Piacenza Odoardo Pier Luigi (1503-1547), Ottavio (1524-1586), Alessandro (1545-1592), Ranuccio I (1569-1622). A Odoardo succederanno Ranuccio II (1630-1694), Francesco (1678-1727) e Antonio (1679-1731) con il quale si estinse il casato, che passò dal 1731 ai Borbone.

<sup>2</sup>Margherita de' Medici (1612-1679), figlia di Cosimo II, Granduca di Toscana. Alla morte improvvisa del marito, nel 1646, le fu affidata la reggenza del ducato, in attesa che Ranuccio II, sedicenne, fosse in età da assumere il governo.

# LE CITAZIONI

- **Sono giuste se...**  
aggiungono informazioni,  
confermano una vostra ipotesi,  
confortano una posizione  
teorica espressa nel testo.
- **Sono sbagliate se...**  
Non sono essenziali, ripetono  
cose già dette nel testo, non  
aggiungono concetti nuovi  
all'argomentazione.
- **Se sono nel corpo del testo...**  
devono essere essenziali e  
completamente pertinenti.
- **Se in nota...**  
anche se non essenziali possono  
essere utili all'approfondimento,  
alla contestualizzazione.

# LE CITAZIONI

- **Se sono in lingua...**

Vi sono lingue che riteniamo “universalmente” note in ambito accademico (l’inglese, forse il francese, più raramente il tedesco)...

...citazioni in queste lingue, in particolare quelle in inglese, non si traducono.

...in particolare se la tesi è relativa a un tema strettamente legato a quella lingua

Se dobbiamo citare lingue meno note (per tutte: il russo) la traduzione è necessaria, poiché dobbiamo presumere che la gran parte dei nostri lettori non le conoscano.

Occorre sempre specificare se la traduzione è vostra o altrui (e in questo caso attribuirla correttamente a chi ha tradotto).

## COME VANNO TRATTATI E CITATI I SAGGI ALTRUI

- Se si riportano le parole precise di un saggio, vanno virgolettate e attribuite in nota.
- Se si riprende e si parafrasa un concetto ricavato da un testo altrui, è bene precisarlo in nota.
- la produzione scientifica è un discorso che si articola attraverso un confronto dialettico con le opinioni di altri/e studiosi/e (ricerche, studi, approfondimenti).

Occorre conoscere queste opinioni, citarle e attribuirle correttamente, e (eventualmente) aggiungere la propria visione al dibattito critico.

## LE NOTE

- **Sono utili se...** contestualizzano, precisano, approfondiscono, confermano.
- **Sono inutili se...** replicano concetti, non sono pertinenti, si perdono in aneddotica.
- **Se sono troppo lunghe...** rischiano di sbilanciare la pagina: miglior spostare in appendice.  
Meglio non superare 1/5 di lunghezza rispetto al testo.
- **Corpi e caratteri...** carattere come testo; dimensione: almeno due corpi in meno del testo.
- **Se bibliografiche...** come e dove.

Per entrambi, Pasolini e Testori, la centralità del rinnovamento del teatro passava dalla consapevolezza che occorresse agire sulla lingua, contaminandola con elementi fino a quel momento ritenuti impropri nella drammaturgia italiana. Da qui una massiccia irruzione di termini dialettali, di neologismi, deformazioni e forzature

Franca Angelini, *Pasolini. Affabulazione*, in: *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento II*, Einaudi, Torino, 1996, p. 871.

<sup>2</sup> Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

<sup>3</sup> « [...] il teatro di oggi sembra riscoprire il tragico, e con esso il mito. In questo servono da modello sia Testori che Pasolini, lontani nelle ideologie di superficie, vicini invece nella ricerca del prima, dell'origine: prima della parola, del personaggio, dell'azione, cardini di un teatro che si rifiuta. I due sono anche ugualmente influenzati da una cultura figurativa che dà forma alla visione; e corrono strade parallele nella lingua, Testori inventore di una base dialettale artificiale, su cui modula variazioni colte, citazioni e deformazioni che vanno alla distruzione del linguaggio comune, idonee invece alle situazioni tragiche ricorrenti dell'incesto, dell'omofilia, della morte o della non-nascita. Pasolini, in modo solo parzialmente ».

Franca Angelini, *Pasolini. Affabulazione*, in: *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento II*, Einaudi, Torino, 1996, p. 871.

<sup>4</sup> Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

<sup>5</sup> « [...] il teatro di oggi sembra riscoprire il tragico, e con esso il mito. In questo servono da modello sia Testori che Pasolini, lontani nelle ideologie di superficie, vicini invece nella ricerca del prima, dell'origine: prima della parola, del personaggio, dell'azione, cardini di un teatro che si rifiuta. I due sono anche ugualmente influenzati da una cultura figurativa che dà forma alla visione; e corrono strade parallele nella lingua, Testori inventore di una base dialettale artificiale, su cui modula variazioni colte, citazioni e deformazioni che vanno alla distruzione del linguaggio comune, idonee invece alle situazioni tragiche ricorrenti dell'incesto, dell'omofilia, della morte o della non-nascita. Pasolini, in modo solo parzialmente ».

Franca Angelini, *Pasolini. Affabulazione*, in: *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento II*, Einaudi, Torino, 1996, p. 871.

<sup>6</sup> Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

<sup>7</sup> « [...] il teatro di oggi sembra riscoprire il tragico, e con esso il mito. In questo servono da modello sia Testori che Pasolini, lontani nelle ideologie di superficie, vicini invece nella ricerca del prima, dell'origine: prima della parola, del personaggio, dell'azione, cardini di un teatro che si rifiuta. I due sono anche ugualmente influenzati da una cultura figurativa che dà forma alla visione; e corrono strade parallele nella lingua, Testori inventore di una base dialettale artificiale, su cui modula variazioni colte, citazioni e deformazioni che vanno alla distruzione del linguaggio comune, idonee invece alle situazioni tragiche ricorrenti dell'incesto, dell'omofilia, della morte o della non-nascita. Pasolini, in modo solo parzialmente ».

Franca Angelini, *Pasolini. Affabulazione*, in: *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento II*, Einaudi, Torino, 1996, p. 871.

<sup>8</sup> « [...] il teatro di oggi sembra riscoprire il tragico, e con esso il mito. In questo servono da modello sia Testori che Pasolini, lontani nelle ideologie di superficie, vicini invece nella ricerca del prima, dell'origine: prima della parola, del personaggio, dell'azione, cardini di un teatro che si rifiuta. I due sono anche ugualmente influenzati da una cultura figurativa che dà forma alla visione; e corrono strade parallele nella lingua, Testori inventore di una base dialettale artificiale, su cui modula variazioni colte, citazioni e deformazioni che vanno alla distruzione del linguaggio comune, idonee invece alle situazioni tragiche ricorrenti dell'incesto, dell'omofilia, della morte o della non-nascita. Pasolini, in modo solo parzialmente ».

Franca Angelini, *Pasolini. Affabulazione*, in: *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento II*, Einaudi, Torino, 1996, p. 871.

<sup>9</sup> Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

<sup>10</sup> Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

<sup>11</sup> « [...] il teatro di oggi sembra riscoprire il tragico, e con esso il mito. In questo servono da modello sia Testori che Pasolini, lontani nelle ideologie di superficie, vicini invece nella ricerca del prima, dell'origine: prima della parola, del personaggio, dell'azione, cardini di un teatro che si rifiuta. I due sono anche ugualmente influenzati da una cultura figurativa che dà forma alla visione; e corrono strade parallele nella lingua, Testori inventore di una base dialettale artificiale, su cui modula variazioni colte, citazioni e deformazioni che vanno alla distruzione del linguaggio comune, idonee invece alle situazioni tragiche ricorrenti dell'incesto, dell'omofilia, della morte o della non-nascita. Pasolini, in modo solo parzialmente ».

Franca Angelini, *Pasolini. Affabulazione*, in: *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento II*, Einaudi, Torino, 1996, p. 871.

<sup>12</sup> Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

A lungo, dunque, l'attore ritratto da Fetti è rimasto senza nome o meglio, è rimasto a raffigurare idealmente tutti gli attori, il mestiere stesso del commediante. Lo testimoniano anche le repliche del dipinto di Fetti, la più nota delle quali è conservata oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>6</sup>, e le incisioni che ne vennero tratte, ancora cento anni dopo la sua esecuzione, come quella realizzata dimensioni prima che la morte lo stroncasse, a soli trentacinque anni, per "febbri maligne", contratte forse a Venezia dove si era recato per il Gonzaga ad acquistare quadri o, secondo l'ipotesi di Baglione<sup>7</sup>, a causa "di disordini", non meglio precisati.

Nonostante non fosse specializzato nel ritratto, la fama odierna di Fetti è in gran parte affidata ai pochi ma straordinari ritratti, alcuni dei quali allegorici, come il più noto, la *Melanconia*, ora al Museo del Louvre o il *David*, alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Un posto di tutto rilievo dimensioni prima che la morte lo stroncasse, a soli trentacinque anni, per "febbri maligne", contratte forse a Venezia dove si era recato per il Gonzaga ad acquistare quadri o, secondo l'ipotesi di Baglione<sup>8</sup>, a causa "di disordini", non meglio precisati.

Nonostante non fosse specializzato nel ritratto, la fama odierna di Fetti è in gran parte affidata ai pochi ma straordinari ritratti, alcuni dei quali allegorici, come il più noto, la *Melanconia*, ora al Museo del Louvre o il *David*, alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Un posto di tutto rilievo nella sua ritrattistica è occupato, per l'appunto, dal dipinto dell'Ermitage qui esaminato.

Acquisito che si trattasse di un'opera autografa di Fetti e che l'ambito nel quale il dipinto nacque fu la corte mantovana restava da stabilire chi fosse il personaggio effigiato nel ritratto. Su quest<sup>2</sup>

??

<sup>6</sup> Il dipinto di Venezia è datato intorno al 1621, quindi pochi anni dopo l'originale. Giunse alle collezioni veneziane nel 1838. Vale la pena notare come anche nel catalogo generale delle Gallerie dell'Accademia si cita, nuovamente, come assai significativa la somiglianza tra il soggetto ritratto e Eduardo De Filippo "acquistando così un'ulteriore dimensione: quella di raffigurare non solo Francesco Andreini, ma ogni attore in sé, al di là di

la pena notare come anche nel catalogo generale delle Gallerie dell'Accademia si cita, nuovamente, come assai significativa la somiglianza tra il soggetto ritratto e Eduardo De Filippo "acquistando così un'ulteriore dimensione: quella di raffigurare non solo suo tempo. Il suo scritto principale, in cui compare anche il riferimento a Fetti è *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Andrea Fei, Roma, 1642, p.147.

<sup>7</sup> Stefano Zuffi, *Il ritratto*, Electa, Milano, p.134. ritratto e Eduardo De Filippo "acquistando così un'ulteriore dimensione: quella di raffigurare non solo Francesco Andreini, ma ogni attore in sé, al di là di

la pena notare come anche nel catalogo generale delle Gallerie dell'Accademia si cita, nuovamente, come assai significativa la somiglianza tra il soggetto ritratto e Eduardo De Filippo "acquistando così un'ulteriore dimensione: quella di raffigurare non solo Francesco Andreini, ma ogni attore in sé, al di là di

suo tempo. Il suo scritto principale, in cui compare anche il riferimento a Fetti è *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Andrea Fei, Roma, 1642, p.147.

<sup>8</sup> Stefano Zuffi, *Il ritratto*, Electa, Milano, p.134. Una sintetica ma documentata voce biografica su Fetti è rintracciabile in: *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di Michel Lacotte, vol.II, Einaudi, Torino, pp.293-294.

<sup>9</sup> Giovanni Baglione (Roma, 1573 ca.-1644), oltre che per la sua attività di pittore è ricordato per essere stato biografo dei pittori del suo tempo. Il suo scritto principale, in cui compare anche il riferimento a Fetti è *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Andrea Fei, Roma, 1642, p.147.

<sup>10</sup> Stefano Zuffi, *Il ritratto*, Electa, Milano, p.134. <sup>11</sup> Ibidem. La somiglianza con Eduardo de Filippo è sottolineata anche dal massimo studioso di Fetti, Safarik. Cfr: *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra di Mantova, Palazzo Te, a cura di Eduard A. Safarik, Electa Milano, 1996, p.181.

<sup>12</sup> Il dipinto di Venezia è datato intorno al 1621, quindi pochi anni dopo l'originale. Giunse alle collezioni veneziane nel 1838. Vale la pena notare come anche nel catalogo generale delle Gallerie dell'Accademia si cita, nuovamente, come assai significativa la somiglianza tra il soggetto ritratto e Eduardo De Filippo "acquistando così un'ulteriore dimensione: quella di raffigurare non solo Francesco Andreini, ma ogni attore in sé, al di là di ogni limite di tempo". Cfr: Giovanna Nepi Scirè: Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo Generale, Electa, Milano, 2009.

<sup>13</sup> Ibidem. La somiglianza con Eduardo de Filippo è sottolineata anche dal massimo studioso di Fetti, Safarik. Cfr: *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra di Mantova, Palazzo Te, a cura di Eduard A. Safarik, Electa Milano, 1996, p.181.

<sup>14</sup> Il dipinto di Venezia è datato intorno al 1621, quindi pochi anni dopo l'originale. Giunse alle collezioni veneziane nel 1838. Vale la pena notare come anche nel catalogo generale delle Gallerie dell'Accademia si cita, nuovamente, come assai significativa la somiglianza tra il soggetto ritratto e Eduardo De Filippo "acquistando così un'ulteriore dimensione: quella di raffigurare non solo Francesco Andreini, ma ogni attore in sé, al di là di ogni limite di tempo". Cfr: Giovanna Nepi Scirè: Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo Generale, Electa, Milano, 2009.

Proprio a Fetti e all'ambiente mantovano va riferita la creazione del ritratto d'attore qui discusso. Domenico Fetti<sup>1</sup> (Roma, 1588 ca.-Venezia, 1623) fu un pittore di vaglia. Protetto del cardinale Ferdinando Gonzaga, Fetti si trasferì a Mantova nel 1614. Nella sua breve vita, per gran parte spesa al servizio del ducato gonzaghesco, fu artefice di numerose imprese pittoriche anche di ambiziose dimensioni prima che la morte lo stroncasse, a soli trentacinque anni, per "febbri maligne", contratte forse a Venezia dove si era recato per il Gonzaga ad acquistare quadri o, secondo l'ipotesi di Baglione<sup>2</sup>, a causa "di disordini", non meglio precisati.

Nonostante non fosse specializzato nel ritratto, la fama odierna di Fetti è in gran parte affidata ai pochi ma straordinari ritratti, alcuni dei quali allegorici, come il più noto, la *Melanconia*, ora al Museo del Louvre o il *David*, alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Un posto di tutto rilievo nella sua ritrattistica è occupato, per l'appunto, dal dipinto dell'Ermitage qui esaminato.

Acquisito che si trattasse di un'opera autografa di Fetti e che l'ambito nel quale il dipinto nacque fu la corte mantovana restava da stabilire chi fosse il personaggio effigiato nel ritratto. Su questo esercizio di identificazione si cimentarono tanto storici dell'arte quanto musicologi (vedremo il perché di ciò) e solo in tempi recenti si è giunti a una convincente e motivata identificazione in Francesco Andreini; ma prima che ciò accadesse le ricerche andarono in altre direzioni.

### Le ipotesi identificative

Nelle collezioni di Caterina II, come già accennato, il dipinto venne etichettato come "Ritratto di attore". Non vi erano né sul fronte né sul retro del quadro indizi più precisi sull'identità del personaggio raffigurato. Lo si credette quindi, e a lungo, un ritratto generico, una "allegoria", come quelle che Fetti aveva dipinto in quegli stessi anni: l'immagine di un "attore tipo", il prototipo dell'uomo di spettacolo che stringe in mano lo strumento, la maschera, caratteristico del suo mestiere. Una lettura di questo tipo è perdurata anche in tempi recenti:

"[...] un vero gioiello del ritratto dell'età barocca è il ritratto di un attore dipinto da Domenico Fetti, pittore di corte dei declinanti Gonzaga, è un omaggio sensibile e profondo al mestiere di chi mette in scena sentimenti e personaggi, di chi sovrappone al proprio viso una maschera e le offre vita, calore, emozione."<sup>3</sup>

A confermare la lettura del ritratto di Fetti come un'allegoria senza tempo del mestiere attoriale è anche la chiusa dello stesso brano:

"Impressionante è la somiglianza, quasi l'identità questo antico commediante e il grande attore napoletano Eduardo de Filippo: una conferma dell'immutabilità, attraverso i secoli, del personaggio"<sup>4</sup>.

A lungo, dunque, l'attore ritratto da Fetti è rimasto senza nome o meglio, è rimasto a raffigurare idealmente tutti gli attori, il mestiere stesso del commediante. Lo testimoniano anche le repliche del dipinto di Fetti, la più nota delle quali è conservata oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>5</sup>, e le incisioni che ne vennero tratte, ancora cento anni dopo la sua esecuzione, come quella realizzata <sup>2</sup>

??

<sup>1</sup> Una sintetica ma documentata voce biografica su Fetti è rintracciabile in: *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di Michel Lacotte, vol.II, Einaudi, Torino, pp.293-294.

<sup>2</sup> Giovanni Baglione (Roma, 1573 ca.-1644), oltre che per la sua attività di pittore è ricordato per essere stato biografo dei pittori del suo tempo. Il suo scritto principale, in cui compare anche il riferimento a Fetti è *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Andrea Fei, Roma, 1642, p.147.

<sup>3</sup> Stefano Zuffi, *Il ritratto*, Electa, Milano, p.134. <sup>4</sup> Ibidem. La somiglianza con Eduardo de Filippo è sottolineata anche dal massimo studioso di Fetti, Safarik. Cfr: *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra di Mantova, Palazzo Te, a cura di Eduard A. Safarik, Electa Milano, 1996, p.181.

<sup>5</sup> Il dipinto di Venezia è datato intorno al 1621, quindi pochi anni dopo l'originale. Giunse alle collezioni veneziane nel 1838. Vale la pena notare come anche nel catalogo generale delle Gallerie dell'Accademia si cita, nuovamente, come assai significativa la somiglianza tra il soggetto ritratto e Eduardo De Filippo "acquistando così un'ulteriore dimensione: quella di raffigurare non solo Francesco Andreini, ma ogni attore in sé, al di là di ogni limite di tempo". Cfr: Giovanna Nepi Scirè: Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo Generale, Electa, Milano, 2009.

Ancora troppo lunghe...

Meglio...

# LE IMMAGINI

## **Sono utili se...**

Aggiungono, chiariscono...  
esemplificano.

## **Sono inutili se...**

Sono esornative, “decorano”,  
rubano spazio, oppure...

...se sono illeggibili  
(troppo piccole, troppo  
dettagliate, poco definite).

## **Dimensioni...**

Se troppo piccole rischiano  
di essere illeggibili

Se troppo grandi sono sproporzionate  
rispetto alla pagina.

## **Impaginazione...**

Evitare di inserire le immagini  
“sagomate” nel testo.

Centrare le immagini con spazio  
adeguato sopra e sotto.

### Un ritratto d'attore del primo Seicento

Il museo dell'Ermitage di San Pietroburgo conserva uno splendido ritratto seicentesco, opera autografa del pittore Domenico Fetti. Si tratta di un dipinto di pregevolissima fattura, un capolavoro della ritrattistica dei primi decenni del XVII secolo. Nelle collezioni russe giunse nel 1772, acquistato da Caterina II. In precedenza l'opera era documentata a Parigi, nel 1653, nella collezione del cardinal Mazzarino, nella quale era catalogata sotto il titolo di Harlequin<sup>1</sup>.

Nel dipinto il protagonista appare ritratto a mezza figura, posto leggermente di sbieco e rivolto verso lo spettatore; lo sfondo neutro del quadro contribuisce a sottolineare la splendida intensità della testa, accentuata da una netta illuminazione diagonale. Il personaggio



Domenico Fetti, *Ritratto di un attore*, olio su tela, ca.1615/19  
San Pietroburgo, Museo statale dell'Ermitage

<sup>1</sup> Per le vicende collezionistiche del ritratto cfr. *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra di Mantova, Palazzo Te a cura di Eduard A. Safarik, Electa, Milano, 1996.

Troppo grande...

### Un ritratto d'attore del primo Seicento

Il museo dell'Ermitage di San Pietroburgo conserva uno splendido ritratto seicentesco, opera autografa del pittore Domenico Fetti. Si tratta di un dipinto di pregevolissima fattura, un capolavoro della ritrattistica dei primi decenni del XVII secolo. Nelle collezioni russe giunse nel 1772, acquistato da Caterina II. In precedenza l'opera era documentata a Parigi, nel 1653, nella collezione del cardinal Mazzarino, nella quale era catalogata sotto il titolo di Harlequin<sup>2</sup>.

Nel dipinto il protagonista appare ritratto a mezza figura, posto leggermente di sbieco e rivolto verso lo spettatore; lo sfondo neutro del quadro contribuisce a sottolineare la splendida intensità della testa, accentuata da una netta illuminazione diagonale. Il personaggio



Domenico Fetti, *Ritratto di un attore*, olio su tela, ca.1615/19  
San Pietroburgo, Museo statale dell'Ermitage

raffigurato appare di età matura (se non già molto avanzata), come testimoniano l'ampia stempiatura, il colore grigio dei capelli e la barba, tagliata nella foggia tipica dell'epoca, largamente imbiancata.

La melanconica intensità dello sguardo, la qualità eccellente nella resa degli abiti, la sicura padronanza delle proporzioni, testimoniano la mano di un pittore esperto, aggiornato alle conquiste della pittura di ritratto che, già nel secolo precedente e primi anni dello stesso Seicento, aveva indagato la psicologia dei personaggi effigiati, producendo straordinari e intensi ritratti, soprattutto nell'ambito delle corti dell'Italia del nord<sup>3</sup>. Il ritratto di San Pietroburgo è l'opera di un pittore di valore.

Osservando il ritratto due attributi si propongono al nostro sguardo con particolare evidenza: da una parte la ricchezza degli abiti indossati dal modello, i quali ci indicano che ci troviamo di fronte a un 

<sup>2</sup> Per le vicende collezionistiche del ritratto cfr. *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra di Mantova, Palazzo Te a cura di Eduard A. Safarik, Electa, Milano, 1996.

<sup>3</sup> Un'ampia rassegna del ritratto "psicologico" e del suo sviluppo a partire dal primo Cinquecento la si trova in Flavio Caroli, *L'anima e il volto*, catalogo della mostra a Palazzo Reale di Milano, Electa, Milano, 1999.

Meglio...

ECCEZIONI...



la Repubblica



Anno I, Numero 1, L. 150

Martedì 14 gennaio 1978

È vuoto il palazzo del potere

NON C'È MOLTO IN...

L'incarico a Moro ma la sfida è sull'economia

ROMA. — Pochi ore prima che Moro rinunciasse da...

di FABRIZIO DI LUCA

LA DICHIARAZIONE del Psi...

La crisi che negli ultimi...

Le indagini preannunciate...

DELEA E PAGINA 2

rimane isolata una mensola che più si muove diventa...

Il disappunto reale di una...

Il Psi riaggancia i sindacati e va al confronto con la De...

di FABRIZIO DI LUCA

La DICHIARAZIONE del Psi...

La crisi che negli ultimi...

Le indagini preannunciate...

DELEA E PAGINA 2

Intervista con De Martino Carte in tavola, compagno Berlinguer

La nuova Spagna scende in piazza contro il regime

MADRID. — Pochi settimane dopo il fallimento del...

di EDGARDO BARTOLI

Innocenti: come si uccide una fabbrica di GIORGIO BOCCA

Antimafia: un documento segreto di BRUNO CORBI e ROBERTO CHIODI

Se l'oggetto dell'analisi richiede una lettura puntuale dell'immagine possiamo, anzi dobbiamo, riprodurla in un formato tale che i suoi elementi siano leggibili.

Il costo complessivo di 15 giorni di proprietà vacanza nel Multiresidence di Prato...

LAMA Regoliamo da noi i nostri scioperi

ULSTER Ricomincia la strage

BAFFI Ho fatto i conti ed ecco le somme

ROMA. — Il direttore del sindacato anti...

ROMA. — Il governatore della Banca d'Italia...

PAGINA 11

PAGINA 11

PAGINA 11

# LE IMMAGINI: POSIZIONE

## Un ritratto d'attore del primo Seicento

Il museo dell'Ermitage di San Pietroburgo conserva uno splendido ritratto seicentesco, opera autografa del pittore Domenico Fetti. Si tratta di un dipinto di pregevolissima fattura, un capolavoro della ritrattistica dei primi decenni del XVII secolo.

Nel dipinto il protagonista appare ritratto a mezza figura, posto leggermente di sbieco e rivolto verso lo spettatore; lo sfondo neutro del quadro contribuisce a sottolineare la splendida intensità della testa, accentuata da una netta illuminazione diagonale. Il personaggio raffigurato appare di età matura (se non già molto avanzata), come testimoniano l'ampia stempiatura, il colore grigio dei capelli e la barba, tagliata nella foggia tipica dell'epoca, largamente imbiancata.

Nel dipinto il protagonista appare ritratto a mezza figura, posto leggermente di sbieco e rivolto verso lo spettatore; lo sfondo neutro del quadro contribuisce a sottolineare la splendida intensità della testa, accentuata da una netta illuminazione diagonale. Il personaggio raffigurato appare di età matura (se non già molto avanzata), come testimoniano l'ampia stempiatura, il colore grigio dei capelli e la barba, tagliata nella foggia tipica dell'epoca, largamente imbiancata.

Nelle collezioni russe giunse nel 1772, acquistato da Caterina II. In precedenza l'opera era documentata a Parigi, nel 1653, nella collezione del cardinal Mazzarino, nella quale era catalogata sotto il titolo di Harlequin<sup>3</sup>.

La melanconica intensità dello sguardo, la qualità eccellente nella resa degli abiti, la sicura padronanza delle proporzioni, testimoniano la mano di un pittore esperto, aggiornato alle conquiste della pittura di ritratto che, già nel secolo precedente e primi anni dello stesso Seicento, aveva indagato la psicologia dei personaggi effigiati, producendo straordinari e intensi ritratti, soprattutto nell'ambito delle corti dell'Italia del nord<sup>4</sup>. Il ritratto di San Pietroburgo è l'opera di un pittore di valore.

Osservando il ritratto due attributi si propongono al nostro sguardo con particolare evidenza: da una parte la ricchezza degli abiti indossati dal modello, i quali ci indicano che ci troviamo di fronte a un personaggio di un certo rango; dall'altra la vistosa presenza di una maschera, che l'effigiato mostra allo spettatore trattenendola con entrambe le mani. Questo attributo, ostentatamente palesato, è l'indizio principale che ci conduce, e condusse anche gli storici dell'arte del passato, a identificare il personaggio effigiato in un attore. La cosa, per noi così evidente, non apparve inizialmente scontata poiché, come vedremo, prima di giungere all'effettiva identificazione del personaggio ritratto in un celebre attore attivo tra secondo Cinquecento e primi anni del Seicento, le ricerche si orientarono anche verso tutt'altri lidi poiché, come vedremo, prima di giungere all'effettiva identificazione del personaggio ritratto in un celebre attore attivo tra secondo Cinquecento e primi anni del Seicento, le ricerche si orientarono anche verso tutt'altri lidi.

3 Per le vicende collezionistiche del ritratto cfr. Domenico Fetti 1588/89-1623, catalogo della mostra di Mantova, Palazzo Te a cura di Eduard A. Safarik, Electa, Milano, 1996.

4 Un'ampia rassegna del ritratto "psicologico" e del suo sviluppo a partire dal primo Cinquecento la si trova in Flavio Caroli, L'antico e il volto, catalogo della mostra a Palazzo Reale di Milano, Electa, Milano, 1999.



## Un ritratto d'attore del primo Seicento

Il museo dell'Ermitage di San Pietroburgo conserva uno splendido ritratto seicentesco, opera autografa del pittore Domenico Fetti. Si tratta di un dipinto di pregevolissima fattura, un capolavoro della ritrattistica dei primi decenni del XVII secolo.

Nel dipinto il protagonista appare ritratto a mezza figura, posto leggermente di sbieco e rivolto verso lo spettatore; lo sfondo neutro del quadro contribuisce a sottolineare la splendida intensità della testa, accentuata da una netta illuminazione diagonale. Il personaggio raffigurato appare di età matura (se non già molto avanzata), come testimoniano l'ampia stempiatura, il colore grigio dei capelli e la barba, tagliata nella foggia tipica dell'epoca, largamente imbiancata.

Nel dipinto il protagonista appare ritratto a mezza figura, posto leggermente di sbieco e rivolto verso lo spettatore; lo sfondo neutro del quadro contribuisce a sottolineare la splendida intensità della testa, accentuata da una netta illuminazione diagonale. Il personaggio raffigurato appare di età matura (se non già molto avanzata), come testimoniano l'ampia stempiatura, il colore grigio dei



capelli e la barba, tagliata nella foggia tipica dell'epoca, largamente imbiancata. Nelle collezioni russe giunse nel 1772, acquistato da Caterina II. In precedenza l'opera era documentata a Parigi, nel 1653, nella collezione del cardinal Mazzarino, nella quale era catalogata sotto il titolo di Harlequin<sup>3</sup>.

La melanconica intensità dello sguardo, la qualità eccellente nella resa degli abiti, la sicura padronanza delle proporzioni, testimoniano la mano di un pittore esperto, aggiornato alle conquiste della pittura di ritratto che, già nel secolo precedente e primi anni dello stesso Seicento, aveva indagato la psicologia dei personaggi effigiati, producendo straordinari e intensi ritratti, soprattutto nell'ambito delle corti dell'Italia del nord<sup>4</sup>. Il ritratto di San Pietroburgo è l'opera di un pittore di valore.

Osservando il ritratto due attributi si propongono al nostro sguardo con particolare evidenza: da una parte la ricchezza degli abiti indossati dal modello, i quali ci indicano che ci troviamo di fronte a un personaggio di un certo rango; dall'altra la vistosa presenza di una maschera, che l'effigiato mostra

3 Per le vicende collezionistiche del ritratto cfr. Domenico Fetti 1588/89-1623, catalogo della mostra di Mantova, Palazzo Te a cura di Eduard A. Safarik, Electa, Milano, 1996.

4 Un'ampia rassegna del ritratto "psicologico" e del suo sviluppo a partire dal primo Cinquecento la si trova in Flavio Caroli, L'antico e il volto, catalogo della mostra a Palazzo Reale di Milano, Electa, Milano, 1999.

No...

Meglio...



## LE IMMAGINI:

### Qualità...

...proporzionale alla dimensione  
in cui vengono riprodotte

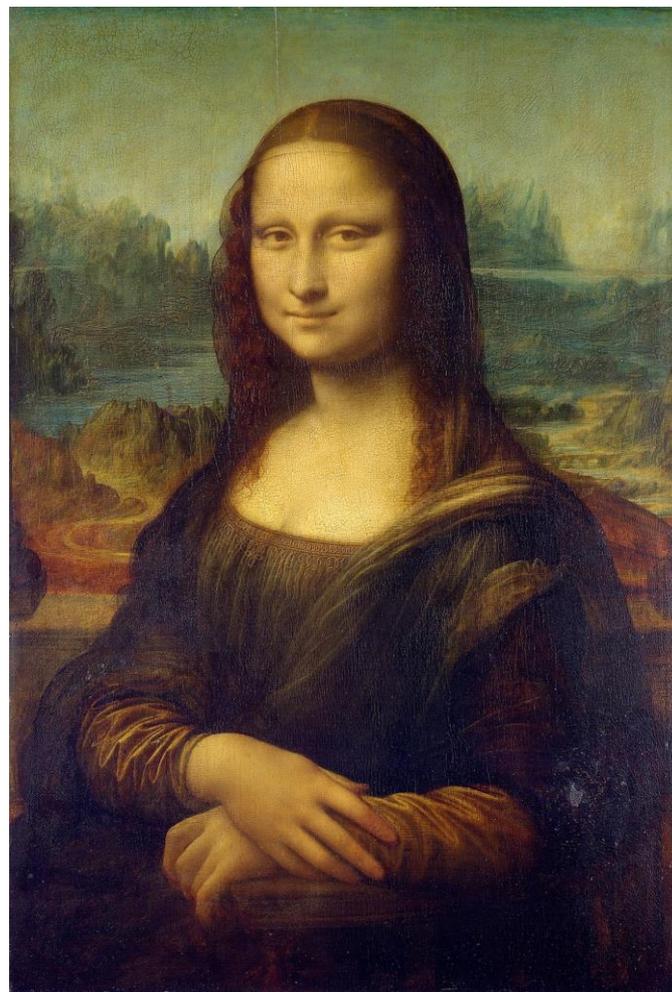
...quindi:

-No file esigui (rischio di pixel visibili)...

...ma neppure pesantissimi (si rallenta  
il lavoro del computer)

### Lo standard...

300 dpi è eccessivo; vanno bene  
le dimensioni “grandi” e “medie”  
di Google Immagini.



NO  
2,2 MB

# LE IMMAGINI: QUALITA'



NO  
33 KB



SI  
164 KB

# LE IMMAGINI:

## Didascalie...

- Devono essere scritte in modo chiaro e semplice ed essere esplicative del contenuto dell'immagine
- Se sono numerate in progressione, vanno utilizzati numeri arabi e l'abbreviazione Ill. o Fig. (oppure non si numerano, a meno che ciò non vi siano specifici riferimenti nel testo).
- Posizione: devono essere centrate sulla base dell'immagine.

NO



La foto qui sopra riprodotta mostra uno dei quadri più belli di Leonardo, La Gioconda, conservato nel Museo del Louvre di Parigi. Questo quadro, tra i più famosi di tutti i tempi venne dipinto tra il 1503 e il 1504.

NO



La Gioconda di Leonardo.

SI



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, Parigi, Louvre, ca. 1503-1504

NO



Il 9 maggio 1978 venne ritrovato in via Caetani, a Roma, nel baule di una Renault R4, il corpo di Aldo Moro, esponente della Democrazia Cristiana, ucciso dalla Brigate Rosse dopo una prigionia durata due mesi.

NO



Il ritrovamento di Moro

SI



Il ritrovamento del corpo di Aldo Moro, a Roma, in via Caetani, il 9 maggio 1978.

# LE TABELLE

- **Sono utili se...**  
Esplicitano concetti, dimostrano delle affermazioni, riassumono sinotticamente.
  - **Sono inutili se...**  
Replicano ciò che è già stato detto; se sono di piccole dimensioni.
  - **Prima regola...**  
LEGGIBILITA'
  - **Impaginazione...**  
Evitare di inserire le tabelle nel testo “sagomato”.  
Centrarle in pagina con spazio adeguato sopra e sotto.
  - **Come prepararle...**  
Meglio elaborarle fuori dal testo e preparare un Pdf da importare come *file* chiuso.
- ...ma anche in Word possono essere ottimamente leggibili.



# LE TABELLE

## 3 - GLI SPETTACOLI

All'epoca della preparazione delle feste di Parma la tradizione spettacolare di corte era già particolarmente sviluppata. Vi erano già stati numerosi eventi a tema accompagnati da musica, soprattutto dalla seconda metà del Cinquecento, in cui si mettevano in scena tornei, "abbattimenti", intermedi alle commedie; questa tradizione e alcuni dei suoi più importanti raggiungimenti, soprattutto in ambito fiorentino e ferrarese sono stati largamente studiati<sup>25</sup> anche in ragione del fatto che costituirono il terreno fertile e proficuo sul quale si svilupperà il moderno melodramma.

Non a caso le due città che abbiamo già visto coinvolte, a vario titolo, nella vicenda qui raccontata, Ferrara e Firenze, erano all'epoca due centri di eccellenza della cultura teatrale e musicale di corte. Per dare un'idea della continuità che Firenze esprime nella creazione di spettacoli per le nozze medicee si presenta di seguito il sunto di quando produsse la corte tra le nozze di Cosimo I e quelle di Margherita e Odoardo:

Feste musicali in occasione di nozze alla Corte medicea, da Cosimo I al 1628.

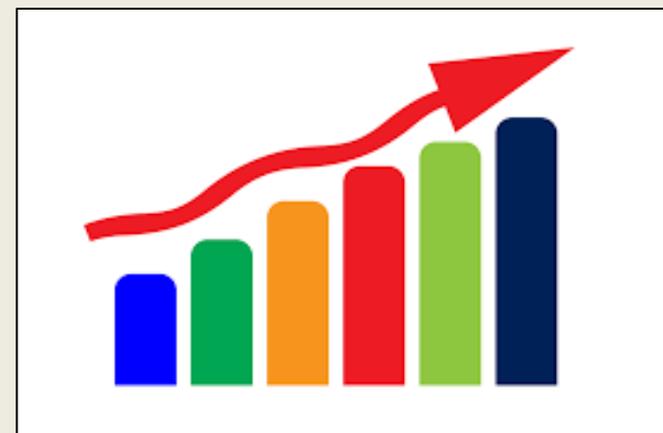
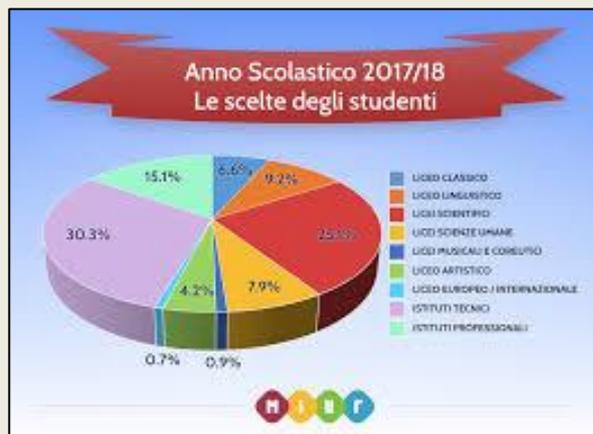
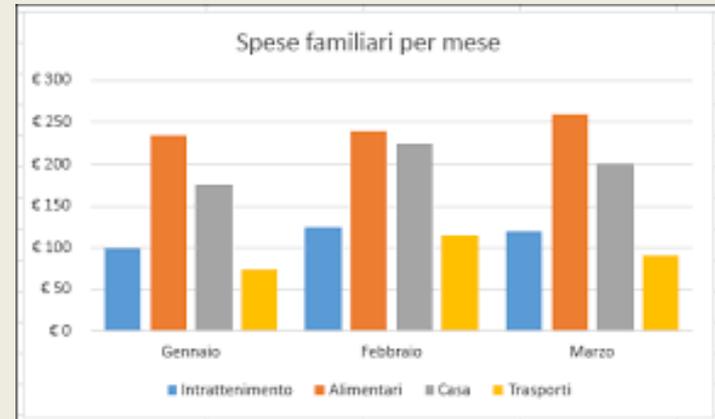
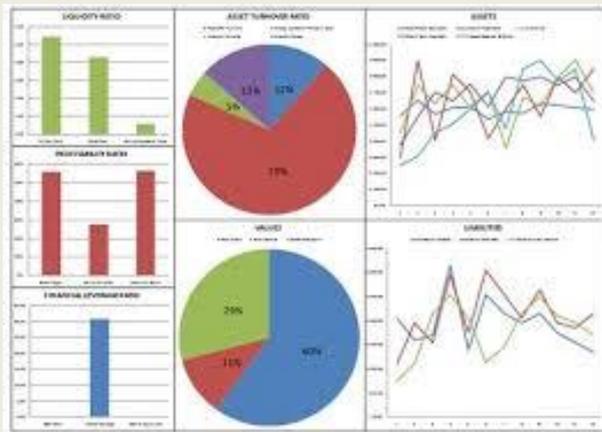
1539	nozze di Cosimo I de' Medici con Eleonora di Toledo	musiche di Francesco Corteccia
1548	nozze di Caterina de' Medici con Enrico II di Francia	musiche di Francesco Mannucci
1566	nozze di Francesco I de' Medici con Giovanna d'Austria	musiche di Alessandro Striggio, Francesco Corteccia
1579	nozze di Francesco I de' Medici con Bianca Cappello	musiche di Piero Strozzi
1584	nozze di Leonora de' Medici con Vincenzo Gonzaga	musiche di Alessandro Striggio, Cristoforo Malvezzi, Giovanni Bardi
1586	nozze di Virginia de' Medici con Cesare d'Este	musiche di Alessandro Striggio, Cristoforo Malvezzi, Giovanni Bardi
1589	nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena	musiche di Cristoforo Malvezzi, Luca Marenzio
1600	nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia	musiche di Emilio de' Cavalieri, Antonio Archilei
1608	nozze di Cosimo II de' Medici con Maria Maddalena d'Austria	musiche di Lorenzo Allegri
1617	nozze di Caterina de' Medici con Ferdinando Gonzaga	musiche di Marco da Gagliano
1621	nozze di Claudia de' Medici con Federico d'Urbino	musiche di Pietro Pace
1626	nozze di Claudia de' Medici con Leopoldo d'Austria	musiche di Marco da Gagliano
1628	nozze di Margherita de' Medici con Odoardo Farnese	musiche di Marco da Gagliano

<sup>25</sup> Tra i vari contributi vanno segnalati almeno il libro di Nino Pirrotta e della storica della scenografia Elena Povoledo, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975 e la raccolta di saggi *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. FABBRI, Lucca, LIM, 1999.

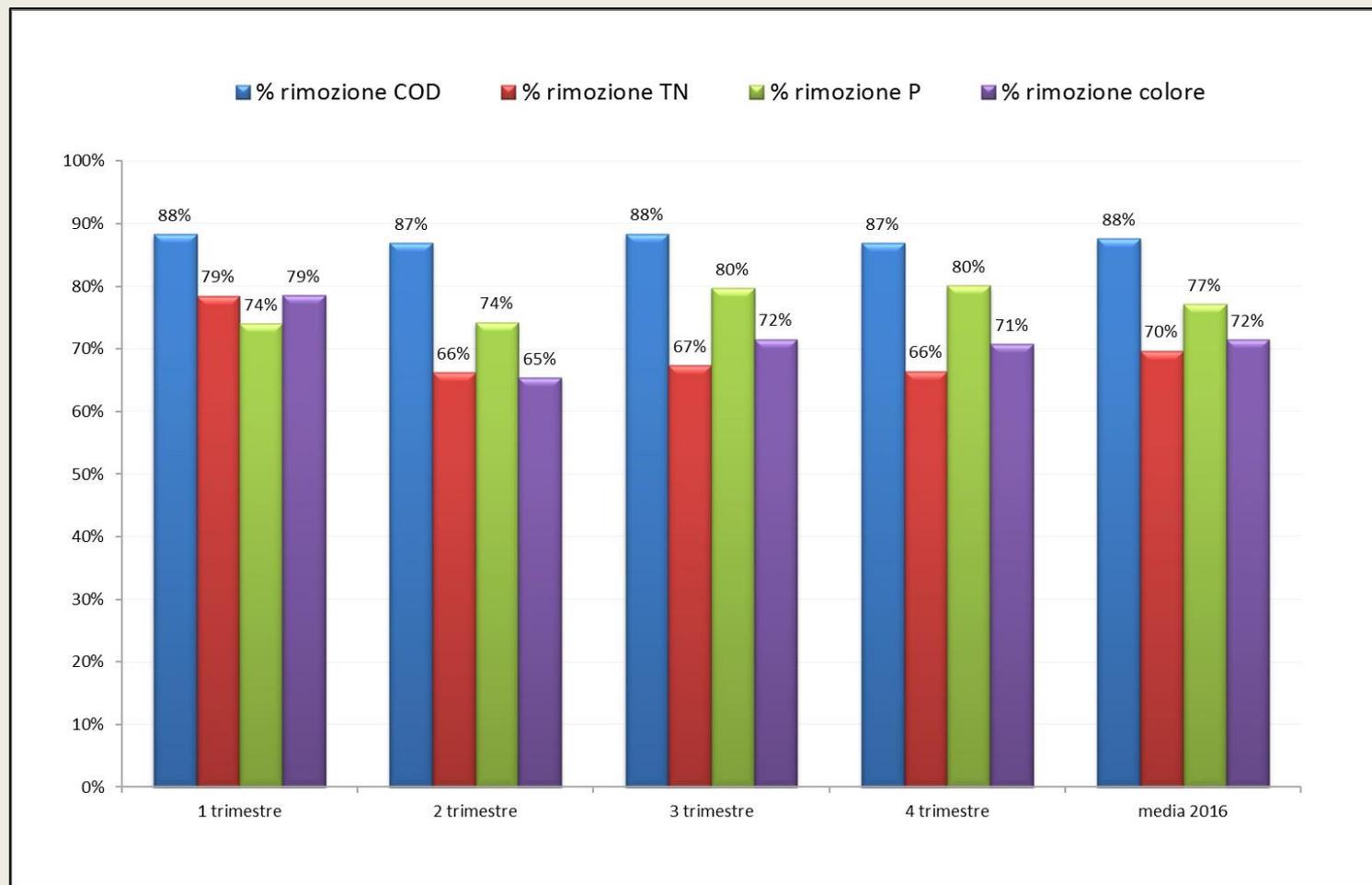
# I GRAFICI

- **I grafici sono utili se...**  
Esplicitano valori, quantità.  
Riassumono sinotticamente dei parametri di confronto.
- **Sono inutili se...**  
Replicano in forma grafica ciò che è già stato detto con il testo.  
Se contengono pochissimi dati.
- **Prima regola...**  
Anche in questo caso è la LEGGIBILITA'
- **Impaginazione...**  
Evitare di inserire le tabelle nel testo “sagomato”.  
Centrarle in pagina con spazio adeguato sopra e sotto.
- **Come prepararle...**  
Excel ha una avanzata funzione “Grafici” ma è preferibile preparare un Pdf da importare come *file* chiuso.

# I GRAFICI: NON COSÌ



# I GRAFICI: MEGLIO COSÌ



# APPENDICI

- **Non sono** (non devono essere)...  
...un espediente per “allungare il brodo”, ovvero aggiungere pagine per giungere al traguardo delle 100.
- **Sono invece...**  
un utile strumento per aggiungere alla tesi documenti, approfondimenti, dati numerici, (che magari possano confortare la vostra posizione).
- **Brutte...**  
...quelle fatte con il puro e semplice “copia e incolla”
- **Opportune...**  
...quelle introdotte e contestualizzate.
- **Raccomandabili...**  
...quelle pertinenti e utili che alleggeriscono il blocco-testo, altrimenti di faticosa lettura.

# APPENDICI

- **Che cosa possono contenere...**  
Tabelle, leggi, articoli di giornale, interviste (proprie o altrui), apparati iconografici...
- **Dove...**  
Collocate in una sezione finale chiaramente identificata come “altro”, “in più” rispetto al testo.
- **Come...**  
Meglio se introdotte da una nota esplicativa, breve.
- **Corpi e caratteri...**  
Se si tratta di documenti lunghi, ridurre il corpo rispetto al testo  
Dove fosse opportuno (ex: testi di legge ponderosi) utilizzare impaginazione a due colonne.

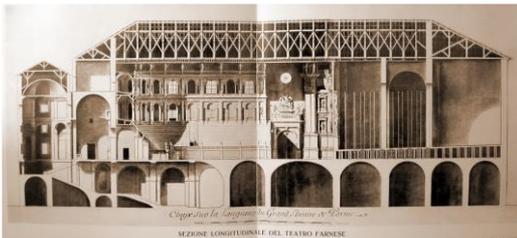
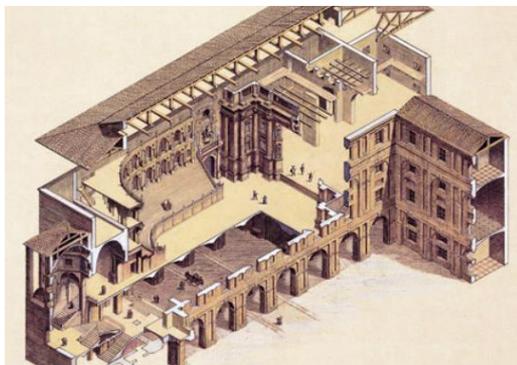
# APPARATI ICONOGRAFICI FINALI (TAVOLE)

## Quando e perché introdurli...

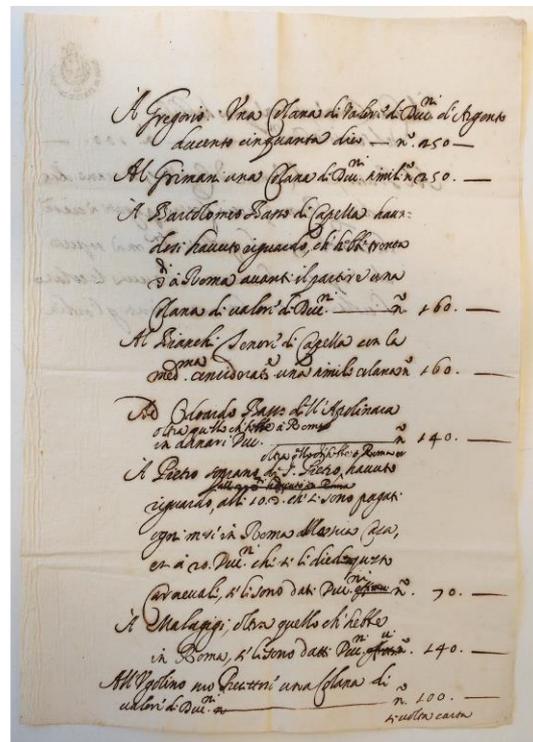
-Se si ha necessità di documentare con figure una parte essenziale del contenuto della tesi.

-Per “risparmiare” sulla riproduzione a colori e rendere il blocco-testo meglio leggibile.

- **Che cosa mettere...**  
Immagini importanti al punto da essere mostrate integralmente.
- **Come...**  
Una, massimo due immagini per pagina, con propria didascalia.
- **Come numerarle**  
Con l’indicazione di Tav. (tavola) seguita da numero romano



In alto, sezione assometrica del Palazzo della Pilotta che mostra la collocazione, al secondo piano, del Teatro Farnese.  
Sotto, prospetto in sezione del Teatro Farnese in un'incisione settecentesca; sono evidenti le proporzioni tra la scena, eccezionalmente profonda, e la platea.  
Si nota anche l'arco trionfale, sormontata dalla statua equestre del duca, che ha funzione di raccordo tra le due parti.



«Nota del Cavaglio\* Curandino a Madama Serenissima, Margherita Aldobrandini», relativa ai pagamenti in gioielli e monete ai cantanti romani impegnati nelle feste.  
Archivio di Stato di Parma, Fondo teatri e spettacoli farnesiani (1545-1757).

CONCLUSIONI...

# RICORDATE...

Citazioni...

Note...

Tabelle...

Illustrazioni...

Grafici...

Appendici



...ogni elemento della tesi deve essere  
**PERTINENTE, NECESSARIO, COERENTE.**

... e condurre con sicurezza il vostro lettore ad  
attraversare il labirinto della vostra trattazione

BUON LAVORO E...

RILEGGETEVI

(E MAGARI FATEVI LEGGERE)

“CRITICAMENTE”

PRIMA DELLA CONSEGNA