

LABORATORIO TESI

(Welcome Day)

Corso di laurea in *Beni artistici, librari e dello spettacolo*

A.A. 2026-2027

La tesi è un percorso formativo: come affrontarlo

1. I tempi

2. I modi

3. L’argomento


I TEMPI

Il momento, quello giusto

Quando iniziare a pensare alla tesi?

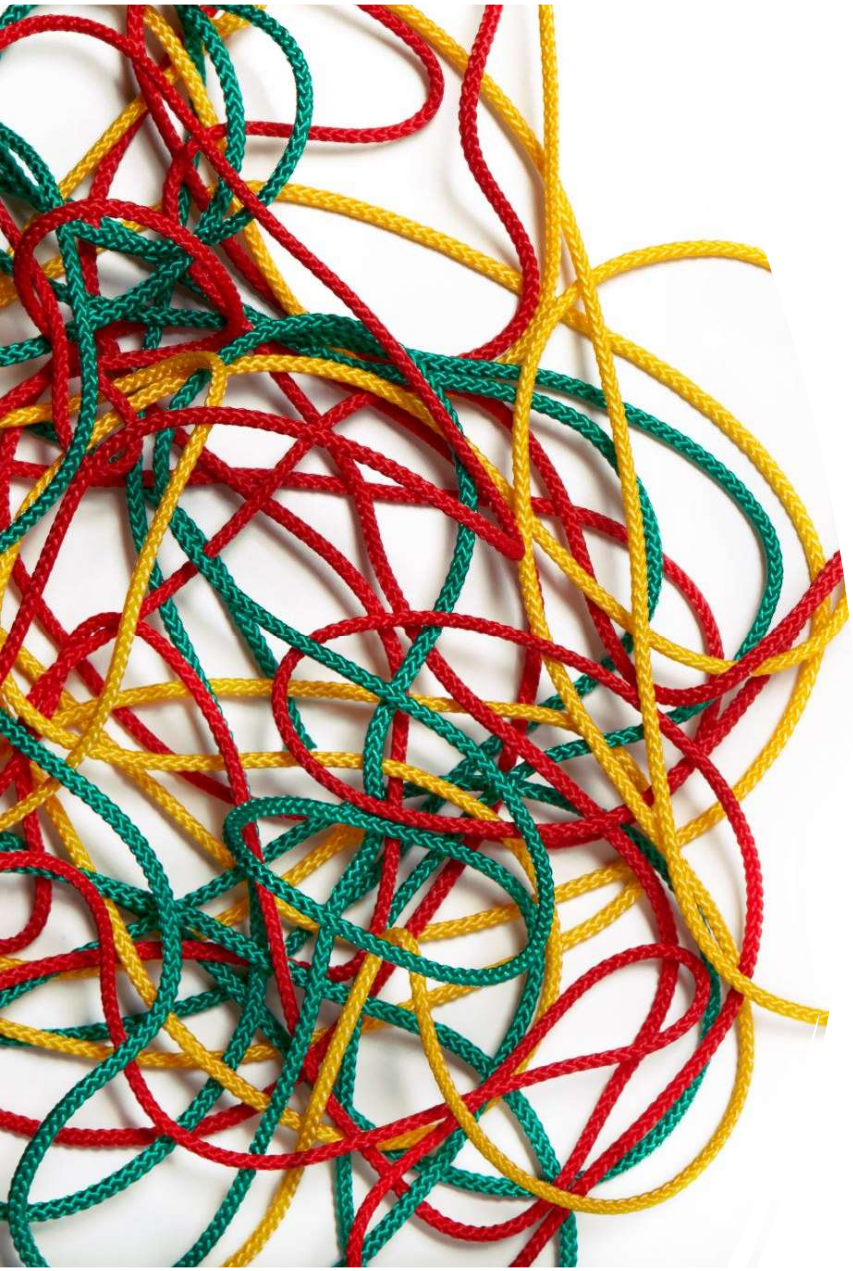
x Cosa fa lo studente: ci pensa dopo aver finito gli esami e il tirocinio (SBAGLIATO)

✓ Cosa dovrebbe fare lo studente: iniziare a fare mente locale almeno durante il secondo anno di corso (GIUSTO)

La preparazione di una tesi triennale è variabile: dipende dalla disciplina scelta, dall'argomento, dal docente.

Per un buon elaborato che si aggira attorno alle 50 pagine una forchetta approssimativa è di minimo 3 mesi - massimo 12.





L’eventuale ‘blocco’: come superarlo

x Paura di non farcela;

x Paura di non avere gli strumenti;

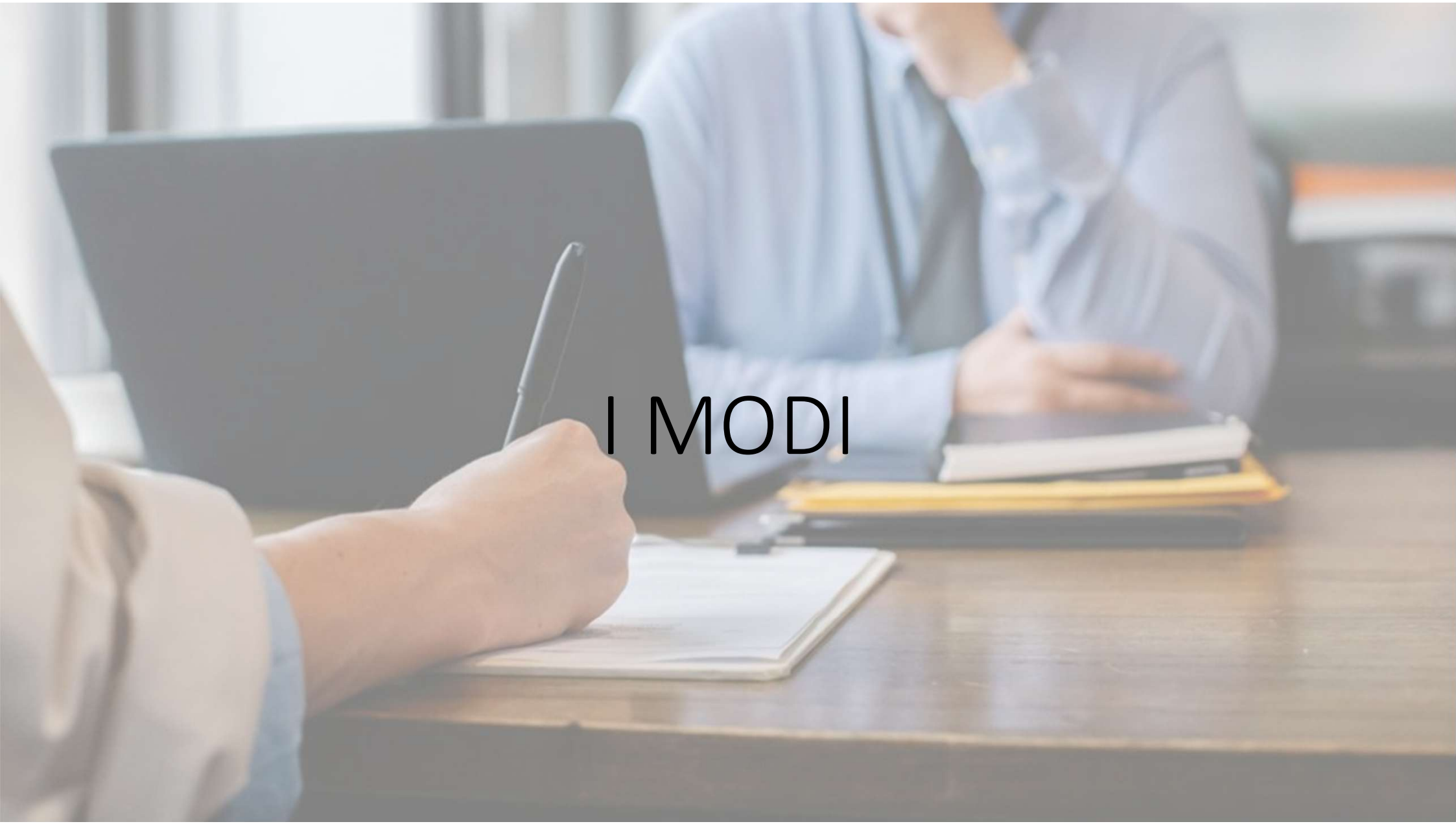
x Paura di essere giudicati;

x Paura di concludere gli studi.

È necessario innanzitutto:

✓Iniziare a dialogare con le proprie emozioni;

✓Trovare motivazioni positive, anche nelle proprie paure.


I MODI

La scelta del relatore

Come approcciare e come rivolgersi ad un docente che vorrei avere come relatore della mia tesi? Le 10 frasi da evitare.

10. “Le invio questa mail per chiederle di farmi da relatore… Se accetta le spiego le mie idee”
9. “Vorrei laurearmi fra due mesi…Vuole farmi da relatore?”
8. “Vorrei laurearmi con lei ma non ho nessuna idea…”
7. “Le ho portato la mia tesi finita…Lei può farmi da relatore?”
6. “Devo laurearmi a tutti i costi. Non mi interessa su che cosa…. Può farmi da relatore?
5. “Vorrei fare una tesi ma non so a chi chiedere…Lei mi farebbe da relatore?”
4. “Vorrei fare una tesi sull’informazione contemporanea…Devo restringere il campo?”
3. “Mi consiglia una tesi dove c’è poco da leggere?”
2. “Vorrei laurearmi ma non ho proprio tempo. Può seguirmi lei?”
1. “Mi hanno suggerito di laurearmi con lei ma non la conosco. Può dirmi di cosa si occupa?”

Qualche consiglio per un buon approccio

1. Identificare il **docente più affine e coerente con la materia**;
2. Contattare il docente con **un buon anticipo**;
3. Cercare di motivare **perché si ritiene che quel relatore sia il più indicato** per quel lavoro di tesi;
4. Scegliere eventualmente, in accordo con il relatore, **un correlatore**.

Come presentare una proposta convincente

1. Ipotizzare un **argomento** (e un titolo) il più possibile **preciso**;
2. Cercare di trovare un **taglio o un'ipotesi di ricerca originale**;
3. Fare una **prima ricerca bibliografica**;
4. Preparare **una scheda** da presentare al docente al primo colloquio.

Il rapporto relatore-studente durante il percorso di tesi

1. Deve essere fondato sulla **fiducia** e sul **rispetto**;
2. Deve prevedere un **regolare confronto** con il docente: spesso lo studente inizia un percorso di tesi e poi non dà sue notizie per mesi (SBAGLIATO);
3. Il **materiale presentato al docente**, anche se in fase di bozza, dev'essere corretto in termini sintattici, ortografici, ecc.;
4. Il docente non si sostituisce allo studente nella ricerca, nelle scelte e nella responsabilità;
5. Una tesi con parti copiate o con citazioni non esplicitate **è un plagio**. Rovina il rapporto con il docente ed espone lo studente **a sanzioni**.

L’ARGOMENTO



La scelta dell’argomento e la metodologia

- **L’idea giusta**: equilibrio tra interesse personale, rilevanza culturale e originalità scientifica.
- **Tipologia di tesi**: compilativa o sperimentale.
- **La cornice di analisi**: evitare di partire dalla preistoria. Definire e circoscrivere l’ambito fino ad una dimensione tale che permetta di raggiungere un certo livello di approfondimento e di indagine originale, senza perdere troppo in complessità.

La scelta dell'argomento e la metodologia

- Un buon argomento mi consentirà di formulare la **domanda a cui la tesi deve rispondere.**
- Cosa so del mio argomento?
- Potrò trovare abbastanza materiale e confrontare la mia ipotesi con altre?
- Come faccio a sapere che è un buon argomento? Mi piace? Mi interessa?

La scelta dell'argomento

Se troppo ampio/astratto: troppo materiale da leggere e poco tempo per dedicarvici = **FRUSTRAZIONE**

Se troppo ristretto: pochi aspetti da approfondire = **ANSIA**

In entrambi i casi si rischia di essere superficiali e di perdere di vista il focus della ricerca

Definizione della domanda

- La tesi nasce attorno ad una **domanda di ricerca**;
- Partendo dal tema che ho deciso di affrontare, **devo chiedermi**: qual è la tesi che voglio sostenere? Cosa mi interessa approfondire? Quali sono gli obiettivi del mio lavoro?
- È importante partire dal **materiale bibliografico** che si ha a disposizione;
- **Non perdere il filo**: prendi nota di tutto il materiale che hai consultato annotando i punti principali e i riferimenti bibliografici (autore, titolo, anno, pagine).


La redazione



Per scrivere un buon elaborato è necessario fare molta attenzione a:

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

Prima di cominciare è bene fare:

- Un abbozzo dell'indice (anche non definitivo).
- 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.

Il formato e le dimensioni

Lunghezza dell'elaborato: almeno 50 pagine di testo effettivo circa, 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: i capitoli vanno ordinati con numeri romani (I, II, III, IV…); i paragrafi vanno numerati con numeri arabi (1, 2, 3…). I numeri devono essere preferibilmente centrati nella pagina.

Il carattere (font)

Non vi sono regole vincolanti, ma è meglio scegliere un carattere classico, leggibile, preferibilmente graziato che possieda tutte le varianti della famiglia o almeno le seguenti:

Tondo chiaro: Times

Corsivo chiaro: *Times*

Tondo neretto: **Times**

Maiuscoletto: TIMES



Leggere una bibliografia

La citazione bibliografica contiene gli elementi utili ad identificare un documento:

- **AUTORE/I**
- **TITOLO**
- **ANNO DI PUBBLICAZIONE**

Ma anche elementi variabili che rivelano la tipologia del documento:

- **EDITORE**
- **TITOLO DI UNA RIVISTA**
- **VOLUME, FASCICOLO, PAGINE**
- **URL**

Stesura della tesi



INTRODUZIONE



CORPUS



CONCLUSIONI



BIBLIOGRAFIA



Citazione o parafrasi: come evitare il plagio

È obbligatorio citare l'opera degli autori che leggo per:

- **onestà intellettuale**;
- avvalorare l'**autorevolezza** della mia ricerca**;**
- permettere il **recupero** delle fonti originarie da parte di chi legge.

Se cito non rischio di essere accusato di **plagio** = copio e mi attribuisco il lavoro di un altro. Questo è un reato!

L'importante è scegliere un sistema citazionale **coerente** e **uniforme**:

- Chiedere al proprio docente quale modo di citare preferisce che adottiate.

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.
- **Se sono in lingua**: Vi sono lingue che riteniamo note in ambito accademico (l'inglese, forse il francese, più raramente il tedesco). Le 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 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 citate le frasi 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: **uso dell'abbreviazione Cfr**.
- La produzione scientifica è un discorso che si articola attraverso un **confronto dialettico con le opinioni di altri/e studiosi/e**: occorre conoscere queste opinioni, citarle e attribuirle correttamente.

Esempio di citazione breve

Il riconoscimento del soggetto è il primo atto che si compie nel momento in cui ci si pone di fronte all'opera d'arte. Tuttavia, è importante sottolineare che riconoscere il soggetto di un'immagine non significa automaticamente conoscerne il significato: «attraverso la somiglianza, l'immagine significa la cosa assente, la rende presente fino ad identificarsi in essa, basti pensare alla funzione cultuale delle immagini sacre […]».

Esempio di citazione lunga

Sia per l'Italia che per altri Paesi europei come il Belgio, la Francia, l'Inghilterra, la Germania stessa, quello che colpisce è che in condizioni di assenza di mezzi e in situazioni di altissimo rischio alcune persone si votassero con totale dedizione alle operazioni di protezione e salvataggio del patrimonio artistico locale. Del resto, come è stato osservato:

> L'idea della perdita di un capolavoro suscita commozione come quella della scomparsa di un eroe, di una grande personalità colpita da una morte violenta. L'opera d'arte, che vive attraverso le nostre emozioni, la nostra memoria e l'intangibile valore che la rende irripetibile, rappresenta un bene materiale – in effetti il più prezioso per il suo carattere di unicità – che giunge a noi direttamente dalle mani dei padri.

Come vanno citati i titoli

- Nel testo i titoli delle opere (volumi, articoli, saggi in volumi collettivi, film) vanno sempre posti in corsivo.

Es.: Il volume *La memoria in tasca. Taccuini, immagini, parole* di Emanuele Pellegrini.

- Nel caso dei titoli di film stranieri si raccomanda di citarli con il titolo italiano in corsivo e il titolo originale tra parentesi e in tondo. È buona norma far seguire anche l'anno di uscita del film.

Es.: *Per un pugno di dollari* (Fistful of Dollars, 1964).

- I titoli delle riviste e dei quotidiani si possono scrivere in tondo tra virgolette basse o caporali.

Es.: «Corriere della Sera».

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. Meglio non superare 1/5 di lunghezza rispetto al testo.
- **Corpo e carattere**: carattere come testo; dimensione: almeno due corpi in meno del testo.
- **Se bibliografiche**: utilizzare il sistema di citazione concordato con il docente.

NO: troppo lunghe

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.

[5] Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

[5] « […] 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.

[5] Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

[5] « […] 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.

[5] Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

[5] « […] 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.

[5] Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

[5] « […] 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.

[5] Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

Franca Angelini, *Pasolini, Affabulazione*, in: *Letteratura italiana. Le opere, IV. Il Novecento II*, Einaudi, Torino, 1996, p. 871.[5] « […] 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.

[5] Claudio Bernardi, Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2008, p. 353.

NO: ancora troppo lunghe

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[6], 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[7], 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[8], 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

[6] 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.
[6] 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
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.
[5] Stefano Zuffi, *Il ritratto*, Electa, Milano, p.134.
[6] Una sintetica ma documentata voce biografica su Fetti è rintracciabile in: *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di Michel Laclotte, vol.II, Einaudi, Torino, pp.293-294.
[6] 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.
[6] Stefano Zuffi, *Il ritratto*, Electa, Milano, p.134.
[6] 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.
[6] 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.
ogni limite di tempo". Cfr: Giovanna Nepi Scirè: Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo Generale, Electa, Milano, 2009.
[7] 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.
[8] 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.

MEGLIO

Proprio a Fetti e all'ambiente mantovano va riferita la creazione del ritratto d'attore qui discusso. Domenico Fetti[1] (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[2], 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:

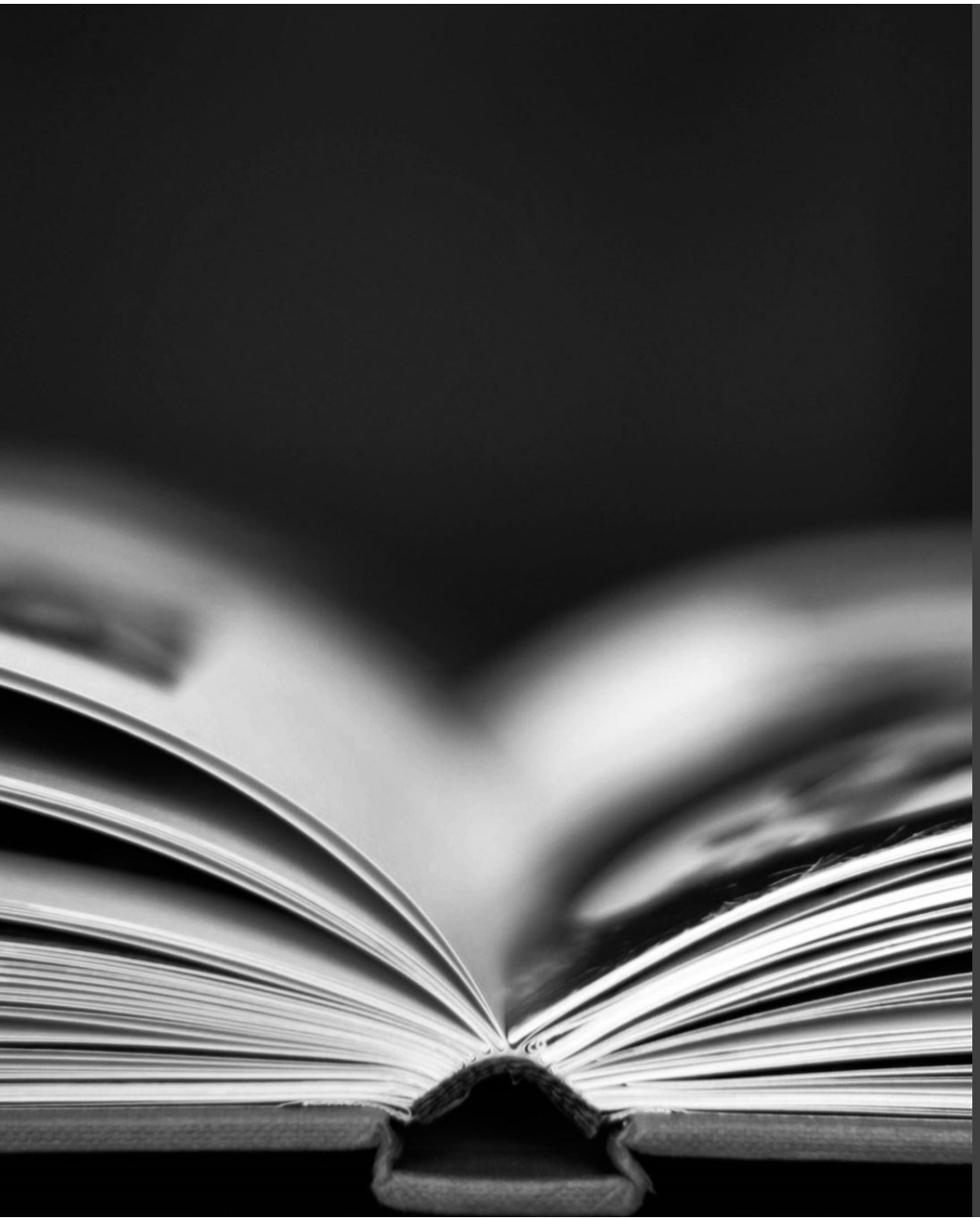
"[…] un vero gioiello del ritratto dell'età barocca è il ritratto di un attore dipinto da Domenico Fetti, pittore di corte dei declinanti Gonzaga, è un omaggio sensibile e profondo al mestiere di chi mette in scena sentimenti e personaggi, di chi sovrappone al proprio viso una maschera e le offre vita,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

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"[4].

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[5], e le incisioni che ne vennero tratte, ancora cento anni dopo la sua esecuzione, come quella realizzata

[1] Una sintetica ma documentata voce biografica su Fetti è rintracciabile in: *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di Michel Laclotte, vol.II, Einaudi, Torino, pp.293-294.
[2] 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.
[3] Stefano Zuffi, *Il ritratto*, Electa, Milano, p.134.
[4] 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.
[5] 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.



Le note.
Il sistema di citazione

Un buon sistema di citazione bibliografica (rapporto tra note a piè di pagina e la compilazione della bibliografia finale) è fondamentale nella redazione della tesi e va applicato da subito.

È buona prassi chiedere al docente di fornire allo studente delle norme editoriali da seguire, esistono molti metodi.

Il **sistema di citazione Harvard** è forse il più semplice e permette di guadagnare spazio.

Può essere adattato anche alle note con il sistema di citazione **Cognome autore-anno** (es. Haskell 1963).

Le note. Il sistema di citazione

- Si predilige, per questioni di spazio, l'uso del **sistema americano (citazione autore-anno)**.
- Per questo motivo la **Bibliografia** sarà compilata accuratamente.
- Nel testo, il rimando alla nota – da apporsi in esponente e non tra parentesi – a fonda pagina va posto all'interno della punteggiatura:

✓testo[1].

x testo.[1]

Le note. Il sistema di citazione

La bibliografia andrà così citata **nelle note**:

Cognome Autore anno, p. 000.

Esempio:

Ago 2006, p. 123.

Citazione che rimanderà alla **bibliografia** in questo modo:

Ago 2006

R. Ago, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 2006.



La bibliografia

Inserita in fondo alla tesi e ordinata alfabeticamente, raccoglie unitamente tutte le monografie, articoli e saggi, in questo modo:

LIBRI:

McLean 2007

P.D. McLean, *The art of the network. Strategic interaction and patronage in Renaissance Florence*, Durham-London, Duke University Press, 2007.

che nelle note andrà dunque citato in questo modo:

McLean 2007, p. 38.



Quando si cita da una traduzione italiana di un testo pubblicato in un'altra lingua, è necessario fornire, se possibile, i dati dell'edizione originale:

Esempio:

Freedberg 1993

D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993 [ed. orig. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989].



ARTICOLI:

Sicca 2002

C.M. Sicca, «Consumption and trade of art between Italy and England in the first half of the sixteenth century: the London house of the Bardi and Cavalcanti company», *Renaissance Studies*, vol. 16, n. 2 (2002), pp. 163-201.

che nelle note andrà dunque citato in questo modo:

Sicca 2002, p. 166.



OPERE MISCELLANEE:

Far seguire al titolo il nome del curatore con la dicitura (a cura di), oppure (ed.) o (eds.) se il titolo dell'opera è in inglese e in spagnolo; (hrsg.) se è in tedesco; (éd.) o (éds.) se è in francese.

La sigla Aa.Vv. va usata ESCLUSIVAMENTE nel caso in cui il frontespizio non faccia riferimento né a uno o più autori né a uno o più curatori.

Esempio:

Szanto 2003

M. Szanto, *Gli itinerari delle pitture dall'Italia alla Francia nel primo Seicento: dalle vie diplomatiche ai circuiti bancari*, in M. Fantoni, L.C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco (a cura di), *Il mercato dell'arte in Italia, secc. XV-XVII*, Modena, Panini, 2003, pp. 413-421.

Se la miscellanea è già aggiunta in bibliografia, citare in questo modo:

Szanto 2003

M. Szanto, *Gli itinerari delle pitture dall'Italia alla Francia nel primo Seicento: dalle vie diplomatiche ai circuiti bancari*, in Fantoni, Matthew, Matthews-Grieco (a cura di) 2003, pp. 413-421.



ATTI DI CONVEGNO:

Per gli atti di convegno e i cataloghi di mostre è opportuno indicare luogo e data dei convegni e delle mostre (in tondo, tra parentesi tonde).

Esempio:

Martens 1997

Maximilian P.J. Martens, «Hans Memling and his Patrons: A Cliometrical Approach», in H. Verougstraete, R. van Schoute, M. Smeyers (eds.), *Memling Studies* (proceedings of the international colloquium, Bruges, 10-12 November 1994), Leuven, Peeters, 1997, pp. 35-41.



CATALOGHI DI MOSTRE:

Una sezione specifica sarà dedicata ai cataloghi di mostre, citati in questo modo:

Bruges 2004

Fake or not fake. Het verhaal van de restauratie van de Vlaamse Primitieven, exh. cat. (Bruges, Groeningemuseum, 6th November 2004-28th February 2005), ed. by H. Verougstraete, R. Van Schoute, É. Bruyns, Gent, Ludion, 2004.

Venezia 1965

Mostra dei Guardi, cat. della mostra (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 6 maggio-10 ottobre 1965), a cura di P. Zampetti, Venezia, Alfieri, 1965.

Padova 2013

Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento, cat. della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013) a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia, Marsilio, 2013.



Eventuali elementi mancanti nella fonte andranno sempre segnalati con le sigle:

s.l. (senza luogo);

s.e. (senza editore);

s.d. (senza data);

s.n.t. (senza notizie tipografiche).

Qualora si fosse a conoscenza dell'elemento mancante, è possibile integrarlo tra parentesi quadre.

Esempio:

J. Southorn, *Power and Display in the Seventeenth Century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge, Cambridge University Press, s.d. [1988].

Ivi e *Ibidem*

Se alla stessa opera si fa riferimento in due note successive si useranno *Ibidem* e Ivi. Si ricorda che *Ibidem* si usa per indicare la stessa pagina all'interno di un titolo citato nella nota immediatamente precedente, e Ivi si usa per indicare lo stesso testo con pagina diversa.

Esempio:

1. Belting 2016, p. 12.
2. Ivi, p. 17.
3. *Ibid*.

Altre abbreviazioni convenzionali

p. e pp. = pagina, pagine;

seg. e segg. o s. e ss. = seguente, seguenti;

cap. e capp. = capitolo, capitoli;

cit. = opera citata; cfr. = confronta;

et al. = et alii;

vol. e voll. = volume, volumi;

app. = appendice;

art., artt. = articolo, articoli;

trad. = traduzione;

n. e nn. = numero, numeri.

Attenzione: cit. e ivi andranno in tondo, perché sono abbreviazioni di parole italiane, mentre et al., ibidem, passim, supra e infra andranno in corsivo perché sono l'abbreviazione di parole latine.

La sitografia

Anche informazioni trovate e consultate online (articoli, siti e pagine web, blog, audio, video, slide, ecc.) devono essere citate! Per costruire una corretta sitografia ci si può affidare a dei modelli recuperabili su internet, l'importante è che sia coerente e che riporti la data dell'ultimo accesso al sito citato.

- Nome e cognome dell'autore
- Titolo articolo
- URL dell'articolo
- Data aggiornamento del sito o data ultima consultazione tra parentesi quadre.

Esempio:

Alessandro Milani, *Bruno Munari, la creatività come mestiere*, su https://www.pensarecreativo.com/bruno-munari/ (Ultima consultazione 12/11/2021).

Le immagini

- **Sono utili se**: aggiungono, chiariscono, esemplificano.
- **Sono inutili se**: “decorano”, rubano spazio, sono illeggibili (troppo piccole, 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. Eccezioni: 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.
- **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.
- **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. Devono essere centrate sulla base dell’immagine e ne devono specificare sempre il copyright (©).

NO: 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[1].

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

[1] 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.

NO

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[3].

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. 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 deiiai dggggjd tiriua dkkdkdk,mededjjgkg gjgjgjgj



poiché, come vedremo, prima di giungere all'effettiva identificazione dunque 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.

Ripercorrere brevemente la vicenda storiografica del ritratto dell'Ermitage ci permette oggi di ricostruire il percorso che portò alla ormai assodata identificazione dell'attore in Francesco Andreini (Pistoia, ca.1540-Mantova, 1624); questo ritratto ci consente anche di indagare brevemente intorno a vicenda che riguarda l'immagine del celebre attore e il suo rango nella società del primo Seicento. Infine, come vedremo, dalla storia di questo ritratto e del suo protagonista possiamo vedere come, grazie alle immagini, celeberrimo attore mise in atto una vera propria strategia di autopromozione di sé stesso e della sua famiglia di gente di spettacolo. Gonzaga e alla corte mantovana, che passò nel 1612 sotto la guida di Ferdinando Gonzaga (Mantova, 1587-1626). Il duca era un prelato e dovette quindi rinunciare alla porpora cardinalizia per prendere il posto del fratello, Francesco IV, ucciso dal vaiolo dopo pochi mesi di governo. Ferdinando si dimostrò amico delle arti e alla sua corte lavorarono celebri e importanti artisti del Le vicende che portarono alla creazione del ritratto dell'Ermitage ruotano intorno alla famiglia Gonzaga e alla corte mantovana, che passò nel 1612 sotto la guida di Ferdinando Gonzaga (Mantova, 1587-1626). Il duca era un prelato e dovette quindi rinunciare alla porpora cardinalizia per prendere il posto del fratello, Francesco IV, ucciso dal vaiolo dopo pochi mesi di governo. Ferdinando si dimostrò amico delle arti e alla sua corte lavorarono celebri e importanti artisti del tempo, tra i quali i pittori Domenico Fetti, Carlo Saraceni e il fiammingo Anton van Dyck.

Proprio a Fetti e all'ambiente mantovano va riferita la creazione del ritratto d'attore qui discusso. Domenico Fetti[4] (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",

[redacted]

[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] Una sintetica ma documentata voce biografica su Fetti è rintracciabile in: *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di Michel Laclotte, vol.II, Einaudi, Torino, pp.293-294.

MEGLIO

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[1].

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.



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

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[2]. 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

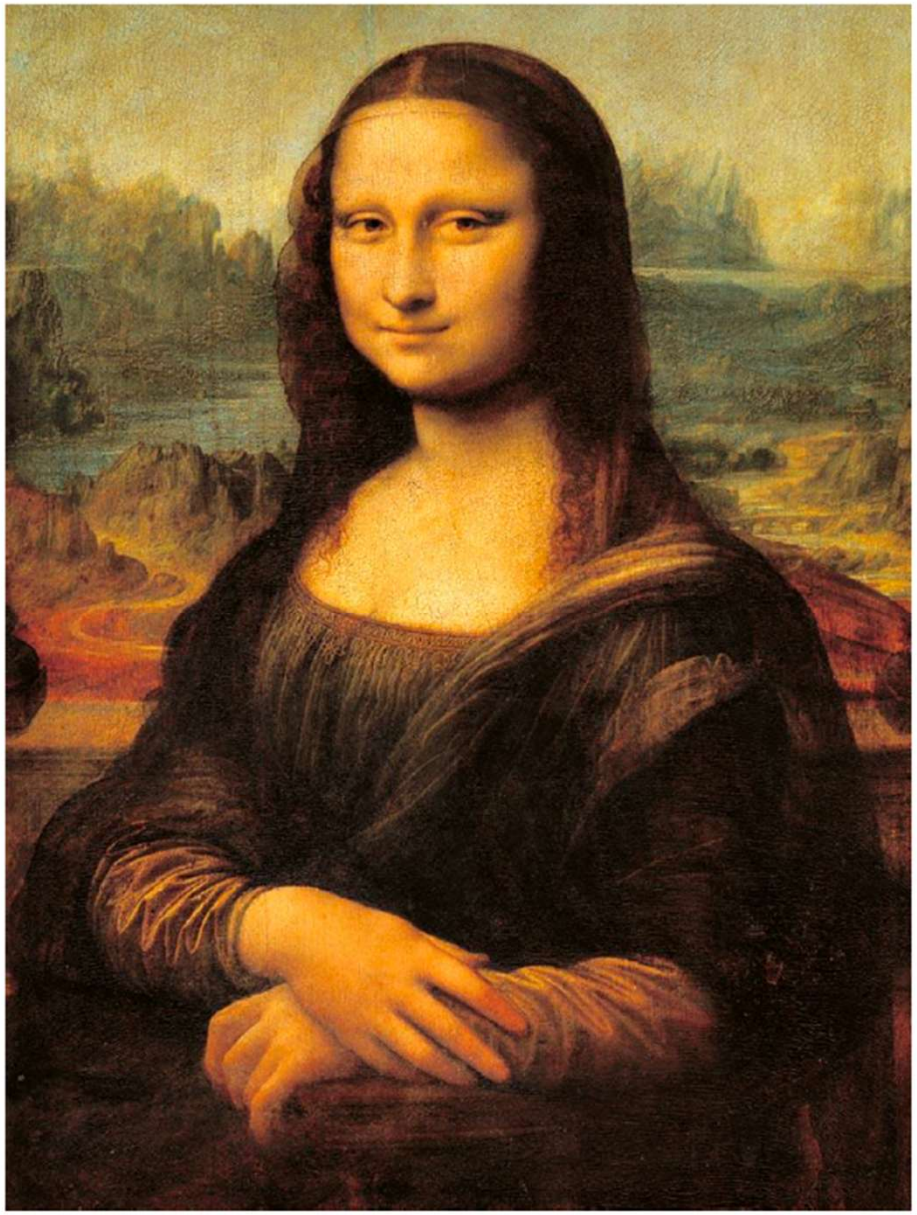
[redacted]

[1] 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.
[2] 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.

NO



MEGLIO



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.

Appendici

- **Non sono** (non devono essere): un espediente per “allungare il brodo”, ovvero aggiungere pagine per giungere al traguardo delle 50.
- **Sono invece**: un utile strumento per aggiungere alla tesi documenti, approfondimenti, dati numerici (che magari possano confortare la vostra posizione).
- **Opportune**: quelle introdotte e contestualizzate.
- **Raccomandabili**: quelle pertinenti e utili che alleggeriscono il blocco-testo, altrimenti di faticosa lettura.
- **Che cosa possono contenere**: tabelle, leggi, articoli di giornale, interviste, 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 utilizzare impaginazione a due colonne.