

Norme per tesi, tesine e altri testi*

Vincenzo Borghetti

aggiornamento più recente: marzo 2020

Questo testo si divide in tre sezioni. La **prima** comprende alcune regole di base sulla presentazione e consegna di tesine e capitoli di tesi. La **seconda** riguarda una serie di norme generali da tenere presenti per la redazione di ogni testo di saggistica in senso lato, incluse tesi, tesine e relazioni. La **terza** consiste invece in una guida più specifica ai riferimenti bibliografici. Tutte devono essere seguite con somma attenzione, fin dalla prima stesura.

NORME DI BASE

- Le **tesine** e i **capitoli della tesi** sono da inviare per e-mail, allegate come file di testo. I **capitoli della tesi** sono da inviare come file Word, per permettere la correzione direttamente nel corpo del testo.
- Scrivete e stampate il testo con un carattere a scelta, ma in corpo 12 (non più grande, ma nemmeno più piccolo), con interlinea 1,5 o 2. (Per la formattazione finale della tesi di laurea non sono sicuro ci siano regole precise; qui mi riferisco ai testi che mandate a me, non necessariamente alla forma finale della tesi).
- Prima di consegnarmi un testo dovete **SEMPRE** stamparlo, rileggerlo e correggerlo. Leggere un testo sullo schermo significa accorgersi solo di una minima parte degli errori che contiene (non so perché, ma, credetemi, è così). Vi consiglio inoltre di rileggere queste norme più volte, sia prima di iniziare a scrivere, sia prima di ricontrollare il vostro testo: per assorbirle ci vogliono tempo e attenzione.

* Queste norme sono in parte esemplate sulle *Norme per la redazione della tesi (e delle tesine)* a cura di Viola Neri (reperibili sul sito Internet del Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza") e in parte su un simile documento approntato dalla professoressa Angela Romagnoli del Dipartimento di Scienze Musicologiche dell'Università di Pavia. Si distaccano però da entrambi questi testi in numerosi punti.

- Ho bisogno di almeno due settimane per leggere una **tesina** o un **capitolo di tesi**.

La **tesina per l'esame o per un laboratorio** va consegnata **entro 15 giorni prima** della data dell'appello.

- Dopo la consegna del primo capitolo della tesi, si attenderà alla revisione in seguito alle mie correzioni/osservazioni. Solo in seguito a questo passaggio si inizierà a lavorare al secondo capitolo, e così via per i successivi.

- **È ASSOLUTAMENTE VIETATO COPIARE**. Testi scritti da altri (in libri o articoli, su siti Internet, inediti) si citano esplicitamente, secondo le regole che leggerete più avanti. Copiare un testo altrui senza segnalarlo si definisce plagio, che tra l'altro è un reato punibile in tutti i paesi occidentali. Vi segnalo che, nella mia esperienza, gli studenti non sono praticamente mai scrittori tanto abili da riuscire a mascherare il plagio. In altre parole, il dislivello tra la lingua di un testo di uno studente e quello della stragrande maggioranza dei testi copiati è tale che occorrono alcuni secondi per percepirlo (inoltre Internet permette oggi di svelare il plagio con estrema rapidità). Una tesina o una tesi che presenti anche solo un capoverso copiato sarà valutata negativamente.

INTELLIGENZA ARTIFICIALE

Riporto il passaggio relativo all'uso dell'IA contenuto nelle [Linee guida per l'uso dell'Intelligenza Artificiale nell'Università degli Studi di Verona](#)

- L'IA può aiutarti nello studio: brainstorming, revisione linguistica, organizzazione delle idee
- **NON** puoi usarla per svolgere interamente esami o tesi **senza autorizzazione esplicita del docente**
- **DEVI** sempre dichiarare se e come hai usato l'IA nel tuo lavoro

NORME REDAZIONALI

Le regole che seguono non hanno un ordine preciso: tutte sono egualmente importanti. La regola più importante è quella di scrivere come si scrive nei testi previsti dalla bibliografia per l'esame. Se gli studenti scrivessero come i testi che leggono, non ci sarebbe bisogno di queste norme. Se avete un dubbio, quindi, controllate come si comportano i testi che avete studiato. Inoltre, quando studiate, cercate di imparare la forma oltre che il contenuto.

Molti di voi riscontreranno una notevole differenza tra queste norme e il modo in cui scrivono normalmente, e faranno una certa fatica per adeguare il secondo alle prime. Molto avreste dovuto imparare a scuola (per cui, se credete non vi sia stato insegnato, per esempio, che non si separa il soggetto dal verbo con una virgola, prendetela retrospettivamente con i vostri insegnanti di italiano alle scuole elementari, medie e superiori per non averlo fatto, oppure con voi stessi per aver prestato scarsa attenzione ai loro insegnamenti). Tutte sono generalmente accettate e condivise, e vi risulteranno utili nel momento in cui, per esempio, dovrete scrivere una domanda di impiego, un progetto o una relazione su una qualsiasi attività professionale da voi svolta. Quindi mi pare vi convenga fare del vostro meglio per impararle e seguirle.

- Ogni testo deve seguire ed esibire una **struttura argomentativa chiara, precisa ed esplicita**. Un'introduzione presenta i termini della questione e offre una sorta di "mappa" di ciò che seguirà (si veda come piccolo esempio il primo capoverso di queste norme). La lunghezza dell'introduzione è dettata dalla lunghezza del testo che essa presenta: ovviamente l'introduzione di una tesi di laurea magistrale sarà molto più lunga di quella di una tesina di una decina di pagine in tutto.

-- **Il testo va diviso in capitoli**, se si tratta di una tesi. Ogni capitolo deve avere un **titolo** che presenti in modo chiaro il suo contenuto. Ogni **capitolo** o testo di lunghezza comparabile (tesina, articolo in rivista, ecc.) **va diviso in paragrafi o sezioni**, ognuno con un suo **titoletto**; un paragrafo/sezione può andare da un minimo di tre pagine a un massimo di una decina di pagine (anche qui dipende dalla lunghezza del testo intero). Ogni **paragrafo/sezione** è ulteriormente suddiviso in **capoversi**: un capoverso non dovrebbe **mai** essere **più lungo di una pagina**, una pagina e mezza al massimo, e non dovrebbe **mai** essere **più breve di cinque/sei righe**. Una lunghezza media raccomandabile è tra le dieci e le venti/venticinque righe. **I capoversi si separano andando a capo e facendo rientrare la prima riga, NON con una riga extra di interlinea**: questo perché, dopo una citazione rientrata (vedi sotto), il sistema della riga extra

non permette di chiarire se si continua con lo stesso capoverso o si passa invece a un capoverso nuovo.

Sia i paragrafi che i capoversi sono unità del discorso, e come tali vanno propriamente concepiti. Un esempio: dedico un paragrafo di circa cinque pagine alla casa discografica Alia Vox fondata e diretta dal musicista spagnolo Jordi Savall. Dopo un capoverso introduttivo, mi concentro su quattro caratteristiche della casa discografica che secondo me sono particolarmente significative: a ognuna dedico un capoverso. Ogni capoverso inizia con una frase introduttiva: dico, per esempio, che ora discuto delle novità discografiche nel catalogo del 2009, perché sono il risultato di scelte editoriali particolarmente interessanti, proseguo con l'analisi di quelle scelte, concludo spiegando perché esse sono interessanti, e, se possibile, apro all'argomento del capoverso successivo. **Il collegamento logico tra capoversi è fondamentale**, e può avvenire o alla fine di un capoverso, o all'inizio del successivo, o in entrambi i luoghi. Lo stesso dicasi dei paragrafi.

Questa norma fondamentale è troppo spesso disattesa. Vi consiglio, in via provvisoria, di dare un titolo ad ogni capoverso oltre che ad ogni paragrafo/sezione, il che vi costringerà a chiedervi qual è l'argomento di detto capoverso, e come si rapporta a ciò che precede e segue. Naturalmente questi titoli saranno rimossi prima di stampare la versione finale della tesi. Si veda un esempio di ciò che intendo in appendice a queste norme (vedi oltre).

Fondamentale è il mantenere lo stesso **tempo del verbo** all'interno di un capoverso, a meno di espressioni che ne richiedano specificamente il cambiamento. Esempio tipico: se scelgo il presente storico lo mantengo per tutto il capoverso, e magari per tutto il paragrafo ("Caio dice, fa [...] poi scrive, discute e infine muore ecc. [nel 1850]"); *idem* se scelgo il passato remoto ("Caio disse, fece [...] poi scrisse, discusse e infine morì ecc.").

- Le citazioni da altri testi vanno usate con moderazione, e solo se è necessario avere a disposizione le parole precise con cui l'autore citato si è espresso. Ovviamente sono necessarie nel caso di testi poetici, meno nel caso di testi in prosa. Come regola molto generale, non dovrebbero superare il dieci per cento del testo totale. Ogni citazione non dovrebbe essere più lunga di dieci righe al massimo. Se non supera le tre o quattro righe, la si evidenzia con le virgolette doppie basse («...»). Esempio:

Una frase come «Il testo va diviso in capitoli, se si tratta di una tesi: ogni capitolo deve avere un titolo che presenti in modo chiaro il suo contenuto» tradisce chiaramente l'intento

prescrittivo delle *Norme redazionali e bibliografiche per tesi, tesine e altri testi* di Vincenzo Borghetti.¹

ATTENZIONE: “< >” sono parentesi uncinate o angolari, e pertanto non sono da usare in luogo delle virgolette basse («...»).

Se una citazione supera le **tre/quattro righe, va scritta in corpo minore**, con interlinea ridotta rispetto al testo principale, e va evidenziata staccandola con una riga extra, facendola rientrare rispetto al testo principale. Esempio:

Il linguaggio fortemente prescrittivo cui Vincenzo Borghetti ricorre nelle sue *Norme redazionali e bibliografiche per tesi, tesine e altri testi* tradisce chiaramente la frustrazione di chi si è trovato a correggere sempre gli stessi errori nei testi che gli studenti gli hanno presentato. Eccone un estratto significativo:

Il testo va diviso in capitoli, se si tratta di una tesi: ogni capitolo deve avere un titolo che presenti in modo chiaro il suo contenuto. Ogni capitolo o testo di lunghezza comparabile (tesina, articolo in rivista, ecc.) va diviso in paragrafi o sezioni, ognuno con un suo titolo; un paragrafo/sezione può andare da un minimo di tre pagine a un massimo di una decina di pagine (anche qui dipende dalla lunghezza del testo intero). Ogni paragrafo/sezione è ulteriormente suddiviso in capoversi: un capoverso non dovrebbe mai essere più lungo di una pagina, una pagina e mezza al massimo, e più breve di cinque/sei righe.²

Come si vede, il testo di Borghetti abbonda di espressioni come “va” e “deve”, che ne chiariscono in modo esplicito l’intento prescrittivo.

- Come si vede al punto precedente, **ogni citazione necessita di un riferimento bibliografico** preciso e completo, da inserire in una nota a piè di pagina. Il nome dell’autore della citazione va comunque indicato anche nel testo principale: il lettore deve sapere chi sta parlando anche senza dover leggere la nota a piè di pagina.

-- Nelle citazioni si conservino la grafia e l’interpunzione originali. Nel caso di testi antichi dei quali esista un’edizione critica, si faccia riferimento a tale edizione.

¹ VINCENZO BORGHETTI, *Norme redazionali e bibliografiche per tesi, tesine e altri testi*, testo inedito distribuito agli studenti della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Verona.

² VINCENZO BORGHETTI, *Norme redazionali e bibliografiche per tesi, tesine e altri testi*, testo inedito distribuito agli studenti della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Verona.

-- Quando in un testo che si cita c'è una parte che non serve e che si vuole omettere, ciò va segnalato sempre con **tre puntini di sospensione tra parentesi quadre**. Esempio: [...].

-- **Se si cita un testo poetico, i versi vanno trascritti in colonna** (se la citazione è breve la divisione dei versi si indica con la barretta / preceduta e seguita da uno spazio). Se si cita un brano teatrale, “atto” e “scena” vanno scritti per esteso oppure abbreviati in “a.” e “sc.”; oppure si può usare il sistema seguente: dopo aver riportato, ad esempio, i versi 25-35 della scena 3 del primo atto, si scriverà (I. 3. 25-37).

-- **Le citazioni si fanno generalmente in italiano**; per opere in lingue straniere lo studente si servirà delle traduzioni italiane esistenti, oppure, se queste mancano, tradurrà lui stesso il passo citato. Il testo in lingua originale va nella nota a piè di pagina in cui ci sono i riferimenti bibliografici relativi alla citazione.

- **Si evitino affermazioni generali che si credono ad effetto ma di solito mal corrispondono alla realtà storica, sociale o culturale**. Esempio (si parla di movimenti giovanili negli anni Sessanta del Novecento): “Orde di giovani abbandonavano le loro case per costituire vere e proprie organizzazioni collettive, le comuni, in ogni parte del globo”. Le comuni si formarono non in ogni parte del globo, ma solo in alcuni paesi dell'Occidente: certo non nell'Unione Sovietica o in Cina o nella stragrande maggioranza dei paesi africani, dove le condizioni politiche e/o sociali lo impedivano.

- **Il linguaggio e il tono devono essere adatti all'intento “scientifico” e critico dei testi**. Si evitino espressioni da depliant turistico (“la canzone di Pinca Pallina gronda della sensualità tipica delle terre infuocate dal sole dove la cantante ebbe i natali”), da spot pubblicitario (“un festival come non se n'erano mai visti!”), da comunicato stampa (“interpreti memorabili per musiche memorabili, ecco come si potrebbe riassumere la stagione 1967-68 dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma”). **Non sono ammessi punti esclamativi, puntini di sospensione, e in generale un uso “creativo” della lingua italiana**. Se volete lanciarvi in giravolte sintattiche e accoppiamenti grammaticali nuovi, scrivete un racconto o una poesia. **Ricordatevi poi che non state promuovendo** una casa discografica, un compositore, una cantante, una manifestazione, o un gruppo musicale, ma state presentando dati, avanzando

ipotesi, costruendo riflessioni. Evitate quindi il linguaggio che si trova nei libri scritti da fan, e diretti a fan.

- È bene evitare ripetizioni di termini e concetti. Se si deve riprendere un'osservazione già fatta (il che può essere utile quando si porta avanti un'argomentazione complessa, con varie diramazioni da seguire in successione), bisogna segnalarlo. Esempio: “Se è vero che, come ho già detto, il mottetto *Nuper rosarum flores* fu composto per l'inaugurazione della cupola del Brunelleschi per Santa Maria del Fiore, ciò non significa che fu eseguito solo ed esclusivamente in quell'occasione.”.

- La punteggiatura è una componente fondamentale della scrittura. Alcune regole di base che si trovano spesso disattese:

1) **Ci vuole sempre uno spazio dopo il segno di interpunzione**, mai prima.

2) **Non si deve dividere con una virgola il soggetto dal verbo o il verbo dal complemento oggetto**. Esempio di errore: “I microfoni posizionati in diversi luoghi della sala da concerto, permettono di registrare ecc.”. O si mette una virgola anche dopo “microfoni”, o non se ne mette nessuna.

3) La **virgola** è un segno d'**interpunzione debole**, non basta per separare due frasi principali. Esempio di errore (il riferimento è a un dvd del *Don Giovanni* di Mozart): “I personaggi vestono abiti contemporanei invece che seicenteschi, inoltre le comparse femminili indossano solo biancheria intima”. Invece della virgola ci vuole come minimo un punto e virgola. Se in dubbio, usate il punto fermo, che va sempre bene. Come regola generale, se non c'è un punto fermo ogni tre righe, mettetecelo.

- **Accenti. Usate le lettere accentate e non gli apostrofi**, facendo attenzione alla correttezza degli accenti stessi (accento grave e accentuato possono distinguere il significato delle parole). Esempi: 1) “è” (terza persona singolare del presente indicativo del verbo essere) vuole l'accento grave, sia quando è minuscola sia quando è maiuscola (È, non E'). 2) Parole come “perché”, “poiché”, “affinché” ecc. richiedono l'accento acuto per la vocale finale.

Fate particolare attenzione alle parole e ai nomi stranieri che spesso fanno uso di accenti e/o di segni non previsti dalla lingua italiana, e che vanno rispettati scrupolosamente (in genere basta copiarli attentamente dalla bibliografia o da copertine/frontespizi/booklet dei cd/dvd. Esempi: Skip Sempé (non Sempè), Cristóbal de Morales (non Cristòbal), Magdalena Kožená (non Kozenà).

- **Maiuscole.** Se ne usano poche in un italiano corretto. Le maiuscole si riservano ai nomi propri, ai toponimi, alle periodizzazioni (l'Ottocento, il Seicento, il Rinascimento, il Risorgimento) e ad alcune istituzioni (la Chiesa come istituzione per distinguerla dalla chiesa come edificio, la Patria se vogliamo essere enfatici, la Nazione allo stesso modo ecc.). Non vanno maiuscoli tutti i nomi comuni, i mesi, le stagioni, le cariche, i titoli (dottor, professor ecc.). Deve invece essere in maiuscolo il primo termine di stati, enti, istituzioni, associazioni, quando la loro denominazione sia espressa per intero: Stati uniti, Società autori ed editori, Accademia d'arte drammatica.

- **Nomi propri.** Meglio usare sempre il nome per esteso e non l'iniziale puntata; dopo la prima menzione però (oppure quando non è possibile che ci siano equivoci) si può tranquillamente usare il solo cognome.

- **Riferimenti storici.** Se parlate di storia dovete usare i riferimenti storico-geografici dell'epoca: per esempio non si parla di "Cecoslovacchia" nel Settecento o nell'Ottocento e neanche oggi, ma solo nel periodo in cui lo stato esisteva con questo nome; il "cecoslovacco" come lingua non esiste; l'URSS non c'è nell'Ottocento; gli USA non ci sono nel Seicento, ecc.

- **I titoli di libri,** registrazioni sonore, opere d'arte, opere musicali, e così via sono **sempre in corsivo** (non tra virgolette, non in corsivo e tra virgolette, non in tondo, ecc.). Il titolo potrà essere scritto in forma abbreviata (per es. *Il combattimento* invece di *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*) soltanto dopo che il titolo integrale sia già comparso nel testo. **I titoli di riviste e periodici vanno in tondo e tra virgolette basse.** Esempio: «Gramophone». Si assimilano alle riviste e ai periodici i siti web che, come i precedenti, pubblicano articoli e rubriche.

- **Note a piè di pagina.** È tipograficamente preferibile riportarle a piè di pagina invece che in fondo ad un capitolo o addirittura in fondo al testo. La loro funzione è duplice:

- a) esplicativa di luoghi del testo che si preferisce non appesantire con digressioni;
- b) di informazione bibliografica relativa ad un'opera menzionata o di un argomento discusso nel testo.

La nota a piè di pagina va indicata con un esponente numerico progressivo in apice (innalzato cioè di uno spazio rispetto alla riga). La numerazione deve essere progressiva per tutto il capitolo, e ricomincia a ogni capitolo.

-- In tutti i casi in cui nel testo principale non scriviate qualcosa di notorio come “Madrid è la capitale della Spagna” o “L’acqua del mare è salata” dovete dichiarare in una nota a piè di pagina la fonte/le fonti delle vostre informazioni. Per esempio:

Nella seconda metà del Quattrocento cresce il numero dei cantori nelle cappelle delle principali corti europee. Nonostante le fluttuazioni causate dalle alterne fortune politico/economiche dei singoli sovrani, dal 1450 in poi i membri delle cappelle non sono mai meno di 13-15. Per esempio: 26 sono i cantori del duca di Ferrara Ercole I nel 1475, addirittura 40 quelli del duca di Milano Galeazzo Maria Sforza intorno al 1470.³

Come potete vedere, nella nota a piè di pagina finale ci sono precisi rinvii alla bibliografia usata. **È importante ricordare** che, quando non fate citazioni letterali da un testo, la nota a piè di pagina si fa iniziare con “Vedi”, “Si veda”, “Cfr.” oppure con “Su questo/questi argomenti vedi/si veda/cfr. ecc.”, come mostrato nell’esempio precedente.

- **Espressioni straniere.** Le parole ed espressioni in lingua straniera vanno di regola scritte in *corsivo*. Fanno eccezione le parole entrate nell’uso comune che vanno in tondo, e sono usate al singolare; i nomi di enti, istituti, organizzazioni, locali, formazioni militari, vanno scritti in tondo senza virgolette e in lingua originale. I nomi propri di persona vanno lasciati nella lingua originale.

³ Sull’evoluzione delle cappelle musicali nel corso del Quattrocento vedi MARTIN RUHNKE, *Kapelle*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 4, Kassel e. a., Bärenreiter 1996, coll. 1789-1793; sulla cappella di Ferrara vedi LEWIS LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press 1984 (trad. it., *La musica a Ferrara nel Rinascimento: La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna, Il Mulino 1987, pp. 159-266); sulla cappella milanese vedi PAUL A. MERKLEY, LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout, Brepols 1999, pp. 87-148.

NORME BIBLIOGRAFICHE

- Le informazioni bibliografiche (autore, luogo di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, indicazione di pagina, ecc.) vanno in nota.

-- Si indicherà prima il nome e cognome dell'autore, in MAIUSCOLETTO;⁴ seguirà, separato da una virgola, il titolo dell'opera in corsivo. Se l'opera di cui si tratta è un libro, allora subito dopo il titolo segue, dopo una virgola, l'indicazione dell'eventuale curatore, se c'è. Quindi, sempre separati da una virgola, gli altri dati: edizione se diversa dalla prima, luogo di pubblicazione, editore e anno di pubblicazione, numeri di pagina/e cui si fa riferimento. Per l'indicazione delle pagine seguire questo criterio: pp. 123-157 e non pp. 123-57; pp. 35-39 e non pp. 35-9. A volte i dizionari enciclopedici numerano le colonne e non le pagine e di ciò bisogna tenere conto nei riferimenti bibliografici. Alcuni esempi:

GIANNI SIBILLA, *L'industria musicale*, Roma, Carocci, 2006, pp. 32-38.

ALEJANDRO PLANCHART, *L'interpretazione della musica antica*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. 2, *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1011-1028.

MARTIN RUHNKE, *Kapelle*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 4, Kassel e. a., Bärenreiter, 1996, coll. 1788-1797.

KEN WLASCHIN, *Encyclopedia of Opera on Screen: A Guide to More than 100 Years of Opera Films, Videos and DVDs*, 2 ed., New Haven, Yale University Press, 2004.

-- Se si tratta di libro tradotto si indicano prima i dati dell'edizione originale, poi tra parentesi quelli della traduzione usata, seguiti dai numeri di pagina, come da esempio:

⁴ **ATTENZIONE.** Questo è maiuscoletto: CLAUDIO MONTEVERDI. Questo è maiuscolo: CLAUDIO MONTEVERDI. Le Norme redazionali richiedono di usare il primo per i nomi degli autori nelle note a piè di pagina e in bibliografia, non il secondo.

LEWIS LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press 1984 (trad. it., *La musica a Ferrara nel Rinascimento: la creazione di un centro musicale del XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 159-266).

Se la situazione lo richiede (per esempio nel caso di opere disponibili in più traduzioni) si può indicare il nome del traduttore.

-- Talvolta l'introduzione o prefazione o postfazione di un volume ha il carattere di un vero e proprio saggio autonomo scritto dall'autore del libro; se si cita un passo contenuto in essa, va indicato, nella nota, che esso sta in quell'introduzione o prefazione ecc., e ne va indicato anche l'autore.

-- Se si cita una miscellanea, una raccolta di saggi, o si citano gli atti di un convegno, il curatore va indicato dopo il titolo. Alcuni esempi, inclusi quelli di capitoli in libri miscellanei:

Eduardo. L'arte del teatro in televisione, a cura di Antonella Ottai, Roma, RAI-ERI, 2000 (libro e CD-ROM).

VINCENZO BORGHETTI, *Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali*, a cura di Carlo Fiore, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 81-112.

Il suono riprodotto: storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento, atti del Convegno Ladimus, Parma, 10-11 novembre 2006, a cura di Alessandro Rigolli e Paolo Russo, Torino, EDT, 2007.

-- Se si cita da un sito Internet, vista la rapidità con cui cambiano le informazioni presenti nei siti in rete, è necessario inserire sia l'esatto e completo indirizzo web (tra parentesi uncinate, evitando di spezzarlo; se troppo lungo si vada a capo prima) sia, tra parentesi tonde, la data in cui avete consultato il sito. Ecco un esempio di citazione da un sito Internet:

ELEONORA M. BECK, *The “Decameron” and Music*, in *Decameron Web*,
<http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/arts/music/muprelu.shtml>
(09 settembre 2009).

-- *Wikipedia* non è una fonte sempre attendibile, quindi come regola generale sarebbe meglio non servirsene per le tesine e soprattutto per le tesi. Per queste ultime, qualora vi faceste ricorso, dovrete giustificare la vostra decisione, spiegando in nota che, dopo un attento vaglio della bibliografia disponibile, avete potuto constatarne l'affidabilità. Credo sia molto più sicuro ed economico usare la bibliografia consigliata, i dizionari e le enciclopedie che trovate in biblioteca o sempre più *open access* sul *web*, così come le risorse *online* accessibili dal sito dell'Università, seguendo il link “biblioteche” - per esempio *Oxford Music Online* (*Grove Music Online*).

-- Se l'opera da cui si cita è un saggio, articolo, recensione apparsi su una rivista o pubblicazione periodica, l'autore e il titolo vanno indicati allo stesso modo dell'autore e del titolo di un libro. Poi seguiranno, separati da una virgola, il titolo del periodico tra virgolette basse (in tondo, cioè non in corsivo), il numero ordinale dell'annata o del tomo (in numeri romani: I, II, III, ecc.), l'anno solare (eventualmente preceduto dal giorno e dal mese), il numero del fascicolo se c'è (per es. “n. 3”), e l'indicazione della pagina o delle pagine. Esempi:

BÉATRICE PICON-VALLIN, *Passages, interférences, hybridations: le film de théâtre*,
«Theatre Research International», XXVI, 2001, n. 3, pp. 190-198.

Se la rivista è pubblicata esclusivamente sul *web*, le norme sono le stesse delle riviste cartacee, con l'aggiunta dell'esatto e completo indirizzo internet (come indicato nel punto precedente). Esempi:

GUY BOVET, *Problèmes de notation et de transcription dans la «Facultad Organica» de Francisco Correa de Arauxo (1626)*, «Philomusica on-line»,
<<http://philomusica.unipv.it/annate/2007/intro.html>>, VI, 2007.

VINCENZO BORGHETTI, recensione a HONEY MECONI, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford, Oxford University Press, 2003, «Philomusica Online», <http://philomusica.unipv.it/intro_04.html>, III, 2004.

-- Per le registrazioni audio/video non ci sono standard di riferimento. Ciononostante esse vanno trattate come le altre pubblicazioni, con la sola differenza che, oltre agli elementi menzionati per i libri, bisogna segnalare gli interpreti. Ecco alcuni esempi:

CLAUDIO MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri et amorosi: libro ottavo*, La capella reial de Catalunya, dir. Jordi Savall, 1 CD, (Jordi Savall edition. Musica italiana), Astrée, 1995.

JELLY ROLL MORTON, *All available recorded work 1926-1930 remastered and re-engineered*, 5 CD, London, JSP Records, 1991.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 13 C-dur KV 415 (387b)*, *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 15 B-dur KV 450*, pf. Arturo Benedetti Michelangeli, NDR-Sinfonieorchester, dir. Cord Garben, 1 CD, Hamburg, Deutsche Grammophon, 1990.

Le chant de Virgile. Les poètes de l'Antiquité dans la musique de la Renaissance, Huelgas-Ensemble, dir. Paul van Nevel, 1 CD, Arles, Harmonia Mundi, 2001.

ANTONIO VIVALDI, *Bajazet, tragedia per musica*, RV 703, libretto di Agostino Piovene, Europa galante, dir. Fabio Biondi, 2 CD, Virgin classics, 2005.

GEORG FRIEDRICH HANDEL, *Alcina, dramma per musica*, HWV 34, Staatsorchester Stuttgart, dir. Alan Hacker, reg. Jossi Wieler, Sergio Morabito, 1 DVD, Arthaus Musik, 2000.

Se la situazione lo richiede si specificheranno tutti gli interpreti (come nel caso di registrazioni di opere liriche o in genere di musiche che richiedono molti esecutori), il nome dei tecnici audio, il tipo di registrazione (mono, stereo, analogica, digitale), il numero di serie della pubblicazione ecc.

-- Richiami in nota di opere già citate in precedenza. Un'opera di un autore già menzionata una volta con il titolo completo va richiamata trascrivendo il cognome dell'autore e poi la prima o le prime parole del titolo (in *corsivo*), seguite da virgola, spazio, dalla sigla "cit.", seguita a sua volta da virgola, spazio e dall'indicazione di pagina/e. Esempio:

PICON-VALLIN, *Passages*, cit., p. 193.

- Bibliografia. Riepilogando nella bibliografia gli scritti utilizzati nella tesi, occorre che per ognuno vi sia sempre l'informazione bibliografica completa. È buona norma suddividere la Bibliografia in sezioni:

1) Sezione delle fonti primarie. Per esempio, nel caso di una tesi sulla discografia di Enrico Caruso, le registrazioni dell'interprete vanno elencate in ordine cronologico di prima pubblicazione. Seguono poi le eventuali riedizioni, di cui ci si è effettivamente serviti. A queste fanno seguito eventuali scritti di cui Enrico Caruso è l'autore (memorie, diari, lettere) o eventuali raccolte di documenti di e su Enrico Caruso. Se la sezione comprende non un solo interprete/autore, ma più interpreti/autori con le loro incisioni, opere e scritti, si mettono in ordine alfabetico gli autori, e le incisioni, opere e scritti di ognuno si mettono in ordine cronologico.

2) Sezione delle fonti secondarie, cioè gli scritti sull'autore, sull'interprete, sull'argomento su cui verte il vostro lavoro e la letteratura complementare: l'elenco, a seconda dei casi, va organizzato per ordine alfabetico di cognome dell'autore oppure per ordine cronologico di edizione degli studi.

APPENDICE

Esempio di organizzazione del discorso, con titoletti per ogni capoverso (estratto da un mio saggio sulla musica nelle corti del Rinascimento).

[Introduzione: perché si è studiata la musica nelle corti]

Che a partire dalla metà del Quattrocento la produzione, il consumo, ed eventualmente la pratica diretta di musica divengano un tratto caratterizzante degli ambienti di corte è oggi convinzione così radicata nella storia della musica da apparire un luogo comune. L'idea della 'naturale' pertinenza della musica nella sfera cortese risale senz'altro ai testi normativi sulla vita a corte (per tutti *Il Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione). Essa è stata inoltre consolidata da una lunga tradizione di studi che, fin quasi dagli albori della musicologia, ha fatto della

progressiva istituzionalizzazione della musica nelle corti europee uno dei pilastri nell'edificio storiografico del Rinascimento. Per gli studiosi le sempre più numerose testimonianze sulla musica a corte esprimevano nuove tipologie di rapporto tra il potere e questa forma d'arte e, di conseguenza, costituivano un segno di incipiente ed evidente discontinuità culturale del Quattrocento col Medioevo. Le grandi corti, ma soprattutto i grandi committenti e le opere prodotte dai grandi compositori sotto la loro protezione sono stati il principale oggetto d'indagine per una musicologia interessata alla graduale ricezione in musica dei 'moderni' paradigmi dell'Umanesimo.

[*Excursus storiografico*]

La ricerca ha applicato a questo campo una metodologia tradizionalmente bipartita, procedendo da un lato alla ricostruzione archivistico-documentaria, dall'altro all'analisi delle fonti primarie e del repertorio. In tal modo si è cercato di disegnare un contesto storico che desse significato alle opere dei maggiori compositori dell'epoca quali espressioni della committenza più avanzata. Questa tendenza storiografica ha caratterizzato a lungo gli studi musicologici sul Rinascimento, ma i frutti più rappresentativi hanno visto la luce tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, con i saggi, tra gli altri, di Iain Fenlon, Lewis Lockwood, Allan Atlas e Warren Kirkendale, dedicati alla musica in quattro corti di particolare rilevanza nella geografia musicale italiana: rispettivamente Mantova, Ferrara, Napoli e Firenze.⁵

[*Critiche alla storiografia "positivista"*]

La pubblicazione di questi libri ha coinciso con l'apice di un certo modo di fare storia della musica, ma ha anche segnato l'inizio della sua crisi. Ad animare il dibattito, che con punte polemiche si è acceso dopo l'uscita degli studi menzionati, sono stati soprattutto Joseph Kerman, Howard Mayer Brown, Richard Sherr e Claudio Annibaldi, i quali hanno indicato i limiti di tale approccio al passato nella stessa metodologia impiegata.⁶ Tutti, pur in modi e con finalità anche

⁵ IAN FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, 2 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1980-1982 (trad. it. del solo primo vol., *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino 1992); LEWIS LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1984 (trad. it., *La musica a Ferrara nel Rinascimento: La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987); ALLAN ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985; WARREN KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993.

⁶ JOSEPH KERMAN, *Musicology*, London, Fontana Press, 1985, pp. 118-119; RICHARD SHERR, recensione a I. FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, ANTONY NEWCOMB, *The*

molto differenti, hanno segnalato come nei saggi citati la coesione tra ‘corte’ e ‘musica’ restasse taciuta, relegata negli spazi bianchi tra una ‘storia’ documentaria e lo studio delle singole composizioni. Alcuni (Kerman e, sul suo esempio, Sherr) hanno denunciato un forte disagio di fronte allo spostamento dell’interesse verso fatti ‘di contorno’ rispetto all’indagine sulle partiture, proponendo addirittura (Sherr) di tralasciare lo studio del mecenatismo, vista l’impossibilità di conciliare storia e analisi.⁷ Altri (Brown) hanno rilevato in via problematica l’importanza e l’intrinseca difficoltà di dimostrare «the relationship between an individual piece (or a particular genre) and the society that caused it to come into being».⁸ Riprendendo i fili della controversia, Annibaldi ha infine suggerito di affrontare la questione ‘mecenatismo’ da una prospettiva diversa. Egli ha evidenziato come le aporie e la conseguente *impasse* degli studi sul *patronage* musicale del Rinascimento derivassero da una certa autoreferenzialità dei musicologi rinascimentalisti angloamericani, poco inclini, rispetto agli studiosi di altre discipline, a superare i limiti di una visione idealistica, burckartdiana dei rapporti mecenateschi. Secondo Annibaldi, infatti, tutti gli autori menzionati continuavano a ritenere il patrocinio di grande musica determinato sempre e solo dal gusto di un grande committente, quindi eloquente da sé dell’affrancamento, in senso umanistico, dal retaggio medievale.⁹ In tal modo tutte le forme di promozione musicale all’interno della corte risultavano appiattite su un unico modello «umanistico» – una sorta di meta-modello – di committenza, senza tener conto della molteplicità dei significati connaturati alla presenza della musica in un mondo complesso come quello della corte tra Quattro e Cinquecento. Grazie agli stimoli forniti dall’antropologia culturale e dalla storiografia e sociologia marxiste (in specie dagli scritti di Norbert Elias), Annibaldi ha mostrato come nessuno degli studiosi citati riconoscesse, mettendole a frutto in modo decisivo nelle proprie ricostruzioni, le differenze di tipo sociale e culturale connesse ai vari tipi di musica prodotta in una corte quattro-cinquecentesca: nessuno distingueva, in base ai repertori (sacro/profano; monodico/polifonico ecc.) e agli *ensembles* preposti ad eseguirli (cappella di corte o musici di camera), tra un mecenatismo ‘umanistico’ più flessibile e personalizzato, più tipico del Cinquecento, e un mecenatismo ‘istituzionale’ «fondato sulla funzione arcaica della

Madrigal at Ferrara 1579-1597, L. LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXII, 1987, pp. 310-321.

⁷ Per una discussione approfondita dell’impatto sul mondo musicologico dei libri citati si veda CLAUDIO ANNIBALDI, *Introduzione a La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 9-43: soprattutto pp. 12-22.

⁸ HOWARD MAYER BROWN, *Recent Research in the Renaissance: Criticism and Patronage*, «Renaissance Quarterly», XL, 1987, pp. 1-10: 10.

⁹ C. ANNIBALDI, *Introduzione*, cit.; Le idee di quell’introduzione sono poi state ampliate in ID., recensione a W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence*, «Il Saggiatore Musicale», III, 1996, pp. 361-391.

musica come simbolo sonoro di un gruppo umano e dei suoi *leader*», caratteristico invece del Quattrocento.¹⁰

[*Effetti delle critiche*]

Queste critiche ad una metodologia troppo fiduciosamente ‘positiva’ non sono restate prive di conseguenze, prima fra tutte la separazione progressiva degli ambiti di ricerca. Da una parte, chi si occupa di musica nella corte secondo una prospettiva non puramente quantitativa limita il proprio campo, in genere, al solo Cinquecento, dove ritrova tipologie mecenatesche già chiaramente umanistiche. All’opposto, gli studiosi del Quattrocento si interrogano sempre meno sulle forme e soprattutto sui significati della musica nella corte principesca. Ricondurre la ‘grande’ polifonia franco-flamminga dentro i confini di un mecenatismo *solo* istituzionale ha comportato la perdita di interesse verso il valore culturale ed ideologico della presenza ‘organica’ di musica in quella istituzione. Svincolata dalle scelte personali di un’individualità ‘forte’, la musica quattrocentesca sembra non mostrare segni di novità rispetto al passato. La sua presenza nella corte resta un dato da registrare scrupolosamente, ma, a prescindere dalla ricchezza del materiale prodotto, gli studi più recenti sulle corti quattro- cinquecentesche non hanno offerto spunti di ricerca davvero nuovi e hanno riproposto modelli storiografici entrati in crisi già da vent’anni (per esempio nei casi recenti del libro di Paul e Lora Merkley sulla cappella ducale della Milano sforzesca o di quello di Honey Meconi su Pierre de la Rue nella cappella della Borgogna absburgica).¹¹

[*Gli studi più recenti sulla musica a corte*]

È significativo, però, che la pubblicazione di libri metodologicamente desueti sia accolta comunque con largo consenso dai musicologi rinascimentalisti. L’interesse perdurante della comunità scientifica verso lavori il cui impianto teorico è divenuto problematico è indice dell’attualità di un campo di studi difficile da governare e al contempo del disagio nei suoi confronti: si riconosce, cioè, che durante il Quattrocento la corte divenne un (se non *il*) luogo fondamentale della produzione musicale, al punto che non sarebbe pensabile una storia della musica che non ne tenesse conto. Tuttavia, l’istituzionalizzazione stessa della musica nella corte, e il suo uso a scopi rappresentativi e finanche ideologici restano sullo sfondo: sono aspetti di cui

¹⁰ C. ANNIBALDI, *Introduzione*, cit., pp. 10 e 27-28.

¹¹ PAUL A. & LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout, Brepols, 1999; HONEY MECONI, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

si intuisce la rilevanza, ma di cui finora non ci si è occupati direttamente. Infatti, a fronte di una lunga tradizione di contributi di carattere documentario o sulle tecniche compositive, rari sono gli studiosi che si interrogano sul possibile significato culturale, sociale, simbolico, ideologico e, più in generale, sull'uso della musica come strumento costitutivo dell'identità delle *élites* al potere nel momento cruciale dell'esplosione a livello europeo della polifonia d'arte.¹²

[*Problemi metodologici e concettuali degli studi più recenti*]

La ricerca ha preferito invece concentrare la sua attenzione o sulle singole opere o sui singoli compositori, tentando di riflettere sul rapporto tra musica e auto-rappresentazione di una società solo nel caso di poche composizioni, quando l'occasione celebrativa era sufficientemente scoperta da mettere il testo in diretta relazione con un committente. Anche in questi casi, però, l'analisi si è in genere limitata a singoli dettagli, per esempio data di composizione e circostanze d'esecuzione, come nei casi tipici della *Missa «Hercules Dux Ferrarie»* di Josquin Desprez o di un nutrito stuolo di mottetti celebrativi dalla metà del XV secolo in poi (si pensi ai mottetti occasionali - cosiddetti isoritmici - di Guillaume Dufay, solo per fare un esempio). Il punto di vista è rimasto sempre centrato sulla 'grande' opera, sul 'grande' compositore o sul 'grande' committente. Tali opere inoltre sono state o ricondotte ad un concetto metastorico di 'celebrazione', sulla cui definizione e sul cui valore si è solo di rado riflettuto; oppure sono state indagate in quanto implicitamente precorritrici perfettibili di forme di mecenatismo di tipo 'umanistico', poiché anch'esse collegabili alle scelte 'benemerite' di un individuo.¹³

[*Il problema principale*]

¹² Tra le eccezioni più significative si possono citare: SABINE ŽAK, *Musik als Ehr und Zier*, Neuss, Paffgen 1979 – che però si arresta con la fine del Trecento, alle soglie quindi del periodo qui preso in esame -; LAURENZ LÜTTEKEN, *Dufay und die isorythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg-Eisenach, Wagner, 1993 («Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster», 4); ID., *Motette IV*, 1-3, in MGG², 6, coll. 513-521, ripubblicato con revisioni in *Messe und Motette*, hrsg. von L. Lütteken, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2002 («MGG prisma»), pp. 128-141.

¹³ Per esempio Allan Atlas, pur spinto dalle critiche di cui sopra a superare l'*impasse* tra uno studio solo «sociologico documentaristico» e uno incentrato solo sulla musica, ha tentato di trovare una possibile relazione tra la messa *Aggio visto lo mappamondo* di Joan Cornago e il re di Napoli Alfonso il Magnanimo. Tuttavia, muovendo sempre e comunque dal generico «gusto personale del mecenate» quale causa prima del *patronage* artistico, arriva a porre alla messa di Cornago una serie di domande destinate a restare in partenza senza risposta. Cfr. A. ATLAS, *Courtly Patronage in the Fifteenth Century: Some Questions*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi, F. A. Gallo, III, Torino, EDT, 1990, pp. 28-32 (trad. it. *Intorno a una messa per la corte aragonese di Napoli*, in *La musica e il mondo*, cit., pp. 57-66). Cfr. anche C. ANNIBALDI, *Introduzione*, cit., pp. 25-30.

Tra i maggiori nodi concettuali negli studi musicologici sulla committenza principesca del XV secolo credo ci sia la difficoltà di trovare modelli alternativi a quello burckardiano, evitando sia di considerare qualsiasi esperienza mecenatesca *ipso facto* come ‘umanistica’, sia, al rovescio, di derubricare le forme ‘istituzionali’ di patrocinio musicale a livello di semplice prosecuzione di consuetudini ereditarie. Una delle conseguenze della distinzione – per altro essenziale - tra mecenatismo ‘umanistico’ e ‘istituzionale’ è proprio quella di pensare il mecenatismo quattrocentesco, soprattutto quello ‘istituzionale’ e i repertori ad esso collegati, come un semplice prolungamento di Medioevo privo di un suo specifico significato culturale e ideologico. Si avalla così in modo implicito l’immagine stereotipata di un Medioevo lungo, compatto e genericamente ‘arcaico’, contrapposta a quella di un Rinascimento già del tutto ‘moderno’.¹⁴

[*Che cosa accade in altre discipline?*]

In tale indecisione nel definire la fisionomia culturale del Quattrocento franco-fiammingo la musicologia rinascimentalista esibisce la sua dimestichezza con strumenti critici adeguati più all’approccio ai momenti di rottura con, e di rinnovamento di, uno *status quo*, che non all’esame dei fenomeni di continuità con il passato tipici delle società tradizionali. Tuttavia la cosiddetta «new court history», ossia l’insieme delle nuove tendenze storiografiche sulla corte in diverse discipline (dalla storia, alla storia sociale, all’antropologia culturale, alla storia della letteratura, alla storia dell’arte), ha mostrato che la persistenza delle pratiche culturali e dei rituali all’interno di una società di lunga o lunghissima durata, come è quella feudale, non comporta necessariamente la permanenza invariabile di codici di comportamento ereditati allo stato di puri residui inerziali.¹⁵ La stabilità morfologica di ogni elemento della tradizione può invece prestarsi a significati diversi col variare delle culture nel tempo e nello spazio. Inoltre, e soprattutto, ogni elemento ereditato può essere coscientemente caricato di valori identitari forti da parte di un

¹⁴ È significativa sotto questi aspetti la difficoltà di definire il periodo che corre proprio tra XV e XVI secolo: se il termine ‘Rinascimento’ è divenuto problematico per i repertori franco-fiamminghi del Quattrocento, eliminarlo, e usare invece l’espressione ‘late Middle Ages’ equivale ad operare una rimozione, che non aiuta certo a riconoscere in modo decisivo le specificità culturali di questo periodo storico. Nel suo recente – e peraltro utilissimo - manuale sulla musica del Rinascimento Atlas affronta la questione Medioevo/Rinascimento solo come epilogo, come corollario staccato dal corpo centrale del libro. cfr. A. ATLAS, *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600*, New York-London, Norton, 1998.

¹⁵ La locuzione «new court history» trae spunto dalle parole dello storico John Adamson, che definisce così il rinnovato e fervente interesse storiografico nei confronti della corte caratteristico degli ultimi due decenni. Cfr. JOHN ADAMSON, *The Making of the Ancien-Régime Court 1500-1700*, in *The Princely Courts of Europe 1500-1750*, ed. by J. Adamson, London, Weidenfeld & Nicholson 1999, pp. 7-41: p.41.

gruppo sociale nei momenti in cui avverte la dissoluzione o anche solo la trasformazione dei propri contesti.¹⁶

e così via...

¹⁶ Cfr. TREVOR DEAN, *Le corti. Un problema storiografico*, in *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, a cura di G. Chittolini, A. Molho, P. Schiera, Bologna, Il Mulino («Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento» 39), 1997, pp. 425-448; MARCELLO FANTONI, *Corte e Stato nell'Italia dei secoli XIV-XVI*, in *Origini dello Stato* cit., pp. 449-466; JOHN ADAMSON, *The Making of the Ancien-Régime Court*, cit.; MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA, *Corti italiane e storiografia europea. Linee di lettura*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 2004, pp. 7-49; AMEDEO QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli 2003; MARINA BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*, Cambridge, Cambridge University Press 2002. Per un'applicazione in campo musicologico di questo tipo di approccio storiografico cfr. L. LÜTTEKEN, *Ritual und Krise. Die neapolitanischen «L'homme armé»-Zyklen und die Semantik der Cantus firmus-Messe*, in *Musik als Text*, Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, I, Freiburg in Brissgau 1993, hrsg. von H. Danuser und T. Plebuch, Kassel, Bärenreiter 1998, pp. 207-218.