



UNIVERSITÀ DI PISA

Corso di Laurea in Informatica Umanistica

RELAZIONE

Codifica digitale dei versi del primo volume
dell'opera *Le Théâtre Italien*, di Evaristo Gherardi.

Candidato: *Niccolò Marraccini*

Relatore: *Roberto Rosselli Del Turco*

Correlatore: *Barbara Sommovigo*

Anno Accademico 2014-2015

Indice generale

1. Introduzione	3
2. I comici italiani a Parigi dal 1640 al 1697	4
2.1 L'Ancien Théâtre Italien	4
2.2 Il <i>Théâtre Italien</i> di Gherardi.....	11
2.2.1 Il repertorio degli Italiani.....	12
3. Metrica francese	15
3.1 Il testo metrico	15
3.2 Il verso e la strofa	16
3.3 La rima	19
3.4 la metrica francese del XVII secolo	22
4. Codifica di testi	24
4.1 XML e i linguaggi di markup	29
4.2 <i>Text Encoding Initiative</i>	34
4.3 Il modulo Drama della TEI P5.....	37
5. Progetto	42
6. Conclusioni	47
7. Bibliografia	49
8. Sitografia	50

1. Introduzione

Il mio elaborato di laurea consiste nell'analisi metrica delle commedie rappresentate dai comici italiani in Francia nel XVII secolo.

Queste sono state pubblicate da Evaristo Gherardi, ultimo Arlecchino della compagnia degli *Italiens*, tra il 1664 e il 1700, all'interno della raccolta, *Le Théâtre Italien¹ de Gherardi, ou le Recueil Général de toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au Service²*.

Quest'opera ha lasciato una significativa testimonianza della progressiva, ma, rapida francesizzazione della Commedia dell'Arte che, in poco più di dieci anni, passò dai canovacci tradizionali italiani alle commedie composte da autori francesi.

Questa raccolta si colloca in un contesto più ampio, nel quale l'Ancien Théâtre Italien, prima sotto Luigi XIII e poi con Luigi XIV, ottenne un successo che durò fino al 1697, anno in cui gli attori italiani furono cacciati da Parigi, verosimilmente a causa di una satira ai danni dell'amante e poi moglie morganatica del giovane Re di Francia, Madame de Maintenon.

Il progetto che ho svolto per la tesi riguarda la catalogazione dei versi dell'intera raccolta, e la codifica, nel formato TEI³ XML, dei versi del primo volume dell'opera. Inoltre, per ogni commedia del primo volume, ho realizzato un documento XML, reso graficamente tramite un foglio di stile XSL per la visualizzazione e uno CSS per la formattazione, in modo da migliorarne la fruibilità e la reperibilità.

Questi testi andranno poi ad arricchire il progetto di codifica del sito *Piccola Biblioteca Digitale Romanza* e che si occupa di rendere sempre più completa e accessibile l'opera di Gherardi, in modo da permetterne la consultazione e l'interrogazione tramite appositi strumenti informatici.

¹L'opera verrà da ora in poi indicata con il nome abbreviato di "*Théâtre Italien*."

²Gherardi, Evaristo. *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou le Recueil Général de toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au Service*. J.-B. Cusson et P. Witte, Paris, 1700.

³TEI (Text Encoding Initiative) <http://www.tei-c.org/index.xml>

2. I comici italiani a Parigi dal 1640 al 1697

2.1 L'Ancien Théâtre Italien

I comici italiani fecero ritorno a Parigi nel 1639, su chiamata del Re di Francia Luigi XIII e sotto la protezione del Cardinal Mazzarino⁴.

Nel gruppo di attori della Compagnia si distingueva, per bravura, il giovane attore Tiberio Fiorilli, che interpretava il ruolo di Scaramuccia, che, insieme a Domenico Locatelli, nel ruolo di Arlecchino e Trivellino, fu fondatore dell'Ancien Théâtre Italien⁵. Dei primi anni del soggiorno a Parigi del Fiorilli, si trova qualche notizia nello scritto dei fratelli Parfaict⁶, dove si racconta un piacevole aneddoto in cui Scaramuccia e Aurelia (Brigida Bianchi) si recarono insieme dalla regina Anna d'Austria nella camera del Delfino, il futuro Re di Francia, Luigi XIV. Il bambino, ancora in fasce, era in preda ad una bizza furiosa e si calmò solo quando Scaramuccia, dopo averlo preso in braccio, iniziò a fargli una lunga serie di smorfie ridicole, che riuscirono a far ridere il neonato. Fino alla metà del XVII secolo i comici italiani a Parigi avevano mantenuto la linea tradizionale, nella quale nessun attore prevaleva su un altro e tutto doveva apparire equilibrato e armonioso: ma dopo questo periodo, gli italiani realizzarono spettacoli combinando elementi diversi, affidandosi anche all'uso delle macchine teatrali e ai virtuosismi delle esibizioni di qualche attore tra i più illustri del tempo.

In questo modo la Compagnia Italiana, seppe da una parte adeguarsi alle principali tendenze dell'epoca e dall'altra sfruttare al meglio le eccellenti qualità di alcuni suoi membri, assicurandosi un successo e una stabilità destinata a durare nel tempo, attirando l'attenzione dei commediografi francesi e un pubblico sempre più vasto⁷.

⁴Nel 1641 Giulio Mazzarino fu indicato dal Cardinale Richelieu a Luigi XIII quale suo successore. Dopo la morte del Re di Francia, il nuovo cardinale era ormai arbitro della politica francese e riuscì a continuare l'opera iniziata dal suo predecessore, cercando di rafforzare l'autorità regia e di accentrare il potere monarchico. Inoltre agì saggiamente in politica estera, assicurando al successore al trono, Luigi XIV, il predominio europeo della Francia.

(Enciclopedia Treccani, voce Giulio Mazzarino, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-raimondo-mazzarino/> visitato il 3 febbraio 2015).

⁵Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. p. 47.

⁶François et Claude Parfaict, *Historie de l'Ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'Année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures Pièces Italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Rozet, 1767, pp.14-16.

⁷Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica*

Alcuni comici del gruppo dovettero, per necessità, tornare in Italia per periodi più o meno lunghi, come fece nel 1659 Tiberio Fiorilli che ritornò a Parigi l'anno successivo, portando con sé nuovi attori nella compagnia teatrale.

Così facendo, nel 1660, riuscì a mettere insieme un gruppo di attori che poteva essere definito come una formazione tipica della Commedia dell'Arte, nella quale i suoi membri avrebbero garantito, nel corso degli spettacoli, un perfetto equilibrio tra le singole parti⁸.

Alla morte di Re Luigi XIII, nel 1643, il Cardinale Mazzarino assunse la reggenza della Francia fino alla sua morte avvenuta nel 1661. Nello stesso anno Luigi XIV divenne maggiorenne ed entrò così in possesso di un regno pacifico e potente, apprestandosi a governarlo personalmente.

Una volta salito al trono continuò l'opera del Cardinale, ovvero l'accentramento del potere monarchico a scapito della nobiltà, costringendo tutti i nobili riottosi a risiedere come suoi ospiti nella Reggia reale di Versailles, pena la loro disgrazia⁹.

Dopo il definitivo insediamento della compagnia, Fiorilli dovette dividere buona parte del successo con l'attore Domenico Biancolelli, giunto a Parigi nel 1661, il quale interpretava il ruolo di Arlecchino.

Non si trattò, però, di una divisione equa del successo, poiché in brevissimo tempo il nuovo comico riuscì ad imporsi presso il pubblico parigino come punto di forza della *troupe* degli Italiani.

Per circa cinquant'anni, con la maschera di Scaramuccia, Tiberio Fiorilli rese celebre la Commedia dell'Arte in Francia¹⁰. Egli fu ricordato per essere stato un mimo di impareggiabile qualità, capace di dominare da solo tutta la scena, infatti la sua maestria rafforzò un genere teatrale che altrimenti non avrebbe potuto assicurarsi un quarantennio di stabilità e successi fino al 1697, anno in cui i comici italiani furono cacciati da Parigi.

Fin dai primi anni della sua carriera parigina, Domenico Biancolelli, rispetto alla

scenica, iconografia. vol. 1. Roma, Bulzoni. p. 12.

⁸Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. p. 15.

⁹Fiorentino, Francesco. 2008. *Il teatro francese del Seicento*. Roma, Laterza, p.66.

¹⁰Rasi, Luigi. 1897-1905. *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*. vol. 1. Firenze, Fratelli Bocca, p. 888.

tradizione che voleva il secondo servo, Arlecchino, stupido e goffo, fece acquisire al suo personaggio arguzia e vivacità particolari, per cui la sua recitazione rivelava una comicità derivante dalla combinazione tra la frenesia della parola e dell'azione.

Nel corso del loro soggiorno a Parigi, i comici italiani cambiarono sede numerose volte: inizialmente si installarono nella sala del Petit-Bourbon, poi si trasferirono nella sala del Palais-Royal e nel 1673 nella sala dell'Hôtel Guénégaud, per poi passare, nel 1680, all'Hôtel de Bourgogne, dove recitarono da soli fino alla soppressione della compagnia, avvenuta il 14 maggio 1697¹¹.

Dopo essersi stabilizzata, la Compagnia dovette sostituire alcuni dei suoi componenti a causa di improvvisi rientri in Italia o alla scomparsa di qualche attore.

Questo poneva il problema della loro sostituzione, cosa non facile data la tendenza a chiamare attori dall'Italia, con tutte le difficoltà relative alla lingua francese e all'inserimento nella Compagnia.

Talvolta, però, accadeva che i figli di alcuni comici intraprendessero lo stesso percorso dei padri e iniziassero a recitare nella Compagnia, come accadde con Evaristo Gherardi, figlio di Giovanni¹², che interpretò Arlecchino, oppure con le figlie di Biancolelli, Francesca e Caterina, le quali interpretarono rispettivamente i ruoli di Isabella e Colombina.

A partire dal 1680, anno in cui nacque la Comédie Française, alla Compagnia si aggiunsero altri nuovi attori, tra cui Angelo Costantini, che portò al successo il personaggio di Mezzetino, il quale si esibiva senza maschera ed era una via di mezzo tra il valletto e l'avventuriero¹³.

Nel 1688 l'Hôtel de Bourgogne rimase chiuso per un mese, in segno di lutto per la morte di Domenico Biancolelli, l'Arlecchino della Compagnia, la quale approfittò di questo lasso di tempo per trovare un valido sostituto al grande attore.

Ormai non c'erano più attori del livello di Biancolelli e Fiorilli, e le nuove strutture,

¹¹Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. pp. 15-17.

¹²Giovanni Gherardi riprese la tradizione degli Zanni musici ed ebbe grande successo a Parigi dal 1675, presentandosi come Flautino per la sua abilità a riprodurre con la voce, accompagnandosi con la chitarra, il suono di vari strumenti a fiato.
(Enciclopedia Treccani, voce Giovanni Gherardi, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-gherardi/> visitato il 27 gennaio 2015).

¹³Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. p. 17-20.

sempre più rivolte alla satira o al puro divertimento, non richiedevano più, né grandi attori, né l'arte dell'improvvisazione, visto che dal 1681 gli autori francesi cominciarono a scrivere, per intero, le commedie agli italiani.

Un mese dopo, la *Comédie Italienne* riaprì i battenti, e la scelta del nuovo Arlecchino ricadde su Angelo Costantini, che, pur conservando il suo nome d'arte (Mezzetino), indossò il costume e la maschera del leggendario Biancolelli, fino al 1° ottobre 1689.

In questa data esordì all'Hôtel de Bourgogne un giovane di 27 anni, Evaristo Gherardi ultimo Arlecchino della storia dell'*Ancien Théâtre Italien*, che debuttò da esordiente nella commedia *Le Divorce* di Regnard, già messa in scena da Biancolelli con scarso successo¹⁴. A tal proposito, in una nota tradotta dal francese, situata alla fine del *Divorce*, il Gherardi scrive:

Questa commedia non ebbe alcun successo tra le mani del fu signor Domenico. [...] Io (che non avevo mai salito un palcoscenico, e uscivo dal collegio della Marca, ove avea compiuto il mio corso di filosofia sotto il dottor signor Balli), la scelsi per mio primo esperimento (1 ottobre 1689), quando apparvi al pubblico d'ordine del Re e di Monsignore, e tale e tanto ne fu il successo, che procurò ai comici moltissimo guadagno. [...] Io direi che ho fatto più io, al cominciar della mia carriera, e ne' miei teneri anni, che non attori illustri dopo venti anni di esercizio e nella pienezza de' lor mezzi¹⁵. (Gherardi, *Théâtre Italien*, 1700)

Il suo debutto era doppiamente rischioso: da una parte raccoglieva la gloriosa eredità di Biancolelli, dall'altra doveva tentare di superare il suo predecessore che nella prima rappresentazione del *Divorce* aveva fatto un fiasco clamoroso¹⁶.

Al contrario del Biancolelli, l'esibizione di Gherardi, invece, fu un vero e proprio successo, oltre che per le qualità di Evaristo, anche per un'ondata emotiva provocata dall'arrivo del nuovo Arlecchino: infatti il pubblico del Bourgogne, dopo quasi trent'anni di interpretazione di Biancolelli, era curioso di vedere all'opera il nuovo attore, e appagava così il proprio desiderio di rinnovamento.

¹⁴Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. pp. 21-22.

¹⁵ Rasi, Luigi. 1897-1905. *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*. vol. 1. Firenze, Fratelli Bocca, p. 1008.

¹⁶Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. p. 122.

La buona riuscita dello spettacolo era, quindi, data sia dalla curiosità per l'esordiente, sia dall'attesa festosa per la novità, ma non si deve dimenticare che il suo esordio era avvenuto sotto la protezione del Re Sole, perciò si potrebbe pensare che il suo successo sia dovuto soprattutto all'influenza del re¹⁷.

La differenza tra le esibizioni dei due Arlecchini nel *Divorce*, sta in una scena della commedia, esattamente la prima del secondo atto, nella quale Arlecchino, innamorato di Colombina, si preoccupa di averla per se e, non contento, chiede a Mezzetino, con ingenuità amorevole, se anche lei lo avrà, e si abbandona così alla pratica infantile di contare i bottoni del panciotto, come se fossero petali di una margherita, per trovare conferma dell'amore annunciato.

Il vecchio comico Biancolelli, ormai prigioniero della sua stessa arte, cioè degli schemi che lo avevano portato al successo trentennale, non riuscì a vedere quanto di nuovo potesse offrirgli questa scena, mentre il giovane Evaristo colse al volo quest'opportunità. Tant'è vero che questa è l'unica scena della commedia che gli consentì di esprimersi liberamente, lontano dalla tensione di un confronto col suo predecessore¹⁸.

L'Arlecchino di Gherardi, passa dalla parodia ad una satira pungente, incisiva, che getta una luce reale sui fatti e i personaggi della Parigi di fine XVII secolo, svelandone le meschinità, gli intrighi e i sotterfugi¹⁹.

Gli ultimi cinque anni dell'Ancien Théâtre Italien, videro la Compagnia avere rapporti sempre più tesi, soprattutto a causa dello stesso Gherardi, che appena arrivato, nonostante la sua giovane età e la sua inesperienza nel campo teatrale, si pose a capo della Compagnia.

Questo suscitò malumori tra gli attori più anziani, specialmente tra i membri della famiglia Costantini con cui ebbe furiose liti, soprattutto a causa della pubblicazione, nel 1694, di una raccolta delle scene francesi che si inserivano ormai da anni all'interno delle rappresentazioni della Compagnia italiana, sotto il titolo di *Théâtre Italien*.

¹⁷Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. pp. 128-129.

¹⁸Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. pp. 132-134.

¹⁹Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. p. 139.

La raccolta ebbe un successo immediato, ma la *troupe*, non ne gradì la pubblicazione, perché Gherardi, unico depositario del privilegio reale, avrebbe beneficiato dei proventi derivati dalla vendita del libro, quando invece, la maggior parte delle commedie inserite nella raccolta erano state acquistate con i fondi dell'intera Compagnia.

Pochi giorni dopo la pubblicazione, la *troupe* sparse denuncia al *Conseil privé*²⁰, in cui Gherardi venne accusato di aver fatto stampare la raccolta di sua iniziativa, senza consultare la Compagnia, e che tale divulgazione avrebbe potuto danneggiare le loro rappresentazioni. Tali lamentele vennero accolte e il cancelliere del *Conseil Privé* ordinò il sequestro del libro e la revoca del privilegio reale, condannando Gherardi ad un'ammenda di duecento monete da versare alla Compagnia.

La sentenza però non risolse la polemica, e la *troupe* si riunì in assemblea: qui Gherardi propose di non distruggere le copie della raccolta, ma di venderle, dividendo il ricavato in parti uguali tra i singoli attori della *Comédie Italienne*.

L'idea di Gherardi portò però a una vera e propria scissione: da una parte chi era favorevole, come il vecchio Scaramuccia, e dall'altra chi era contrario, come i membri della famiglia Costantini, che invece proposero la distruzione del manoscritto.

Qualche giorno dopo l'assemblea, il Consiglio accolse quest'ultima proposta, eseguendo la sentenza, ma, Gherardi fornì un'altra versione dei fatti: il fratello di Angelo Costantini, dopo aver fatto credere che tutta l'edizione fosse stata bruciata, avrebbe rivenduto l'edizione a vari librai di Parigi a trentadue soldi l'uno, a proprio guadagno.

Dopo la faida contro Gherardi, la Compagnia sembrò riprendere la sua normale attività, ma il rapporto tra gli attori era ormai compromesso e la *Comédie italienne* andava incontro ad un'inevitabile crisi²¹.

La satira o caricatura veniva esercitata dall'Hôtel de Bourgogne su "tipi" generici,

²⁰Il Consiglio Privato (o segreto) è un collegio che consiglia il capo dello Stato, solitamente un monarca. I suoi membri sono detti *consiglieri privati* (o *segreti*). L'aggettivo "privato" o "segreto" deriva dal fatto che nel collegio erano riuniti i più stretti consiglieri del sovrano ai quali questi rivolgeva confidenzialmente i più importanti affari di stato. (Wikipedia, voce Consiglio Privato, http://it.wikipedia.org/wiki/Consiglio_privato visitato il 18 marzo 2015).

²¹Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. pp. 22-24.

senza apparenti riferimenti a determinati personaggi della realtà, che tuttavia il pubblico era spesso in grado di riconoscere pur attraverso la trasposizione burlesca²². Nel nuovo clima di moralismo francese, a causa delle allusioni satiriche sull'attualità, le commedie degli italiani non ottennero più l'approvazione da parte della corte, anche perché spesso volte tali satire si riferivano a funzionari di Stato vicini al re e questo espose la Compagnia al rischio della censura.

Infatti, nel 1696, coloro che ritenevano essere presi di mira da queste satire, con più o meno ragione, informarono il sovrano dell'indecenza e dell'eccessiva libertà degli attori italiani e delle loro rappresentazioni.

In tal modo la protezione reale verso il Théâtre Italien, soprattutto dopo la morte di Scaramuccia, si andava affievolendo, anche perché era da molto tempo che il re non si recava più a teatro e la sua assenza all'Hôtel de Bourgogne era stata più volte notata.

I comici francesi approfittarono della crisi della *troupe* italiana mettendo in giro la voce che questi avrebbero rappresentato una commedia chiamata *La Fausse Prude*, dove avrebbero velatamente messo in ridicolo l'austera e onnipotente amante del Re²³.

Il 14 maggio del 1697, avendo appreso tali notizie, il Re ordinò al Luogotenente Generale di polizia di apporre i sigilli all'Hôtel de Bourgogne, ponendo così fine alla vicenda dell'Ancien Théâtre Italien.

La Commedia dell'Arte in qualche modo continuò a vivere nella capitale francese: i personaggi e il repertorio del Théâtre Italien furono raccolti dalle compagnie dei teatrini da fiere, come il Saint-Germain e Saint-Laurent, che grazie a queste maschere conobbero all'inizio del XVIII secolo uno sviluppo e un successo senza precedenti²⁴.

Gli *Italiens* diedero dunque, in Francia, il chiaro esempio di un fondamentale principio drammatico, quello dell'importanza dell'attore sulla scena, in un'armonica fusione dei vari elementi che componevano il loro spettacolo, il quale si basava sulle capacità rappresentative dei singoli e dell'insieme, e non su un testo letterariamente pregevole.

²²Spaziani, Marcello. 1996. *Il théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny: presentate da Marcello Spaziani*. Roma, Edizioni dell'Ateneo. pp. 37-38.

²³Spaziani, Marcello. 1996. *Il théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny: presentate da Marcello Spaziani*. Roma, Edizioni dell'Ateneo. p. 39.

²⁴Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. pp. 25-27.

2.2 Il *Théâtre Italien* di Gherardi

La prima edizione del *Théâtre Italien*, uscita nel 1694, presupponeva lo scopo di un profitto personale da parte di Gherardi ai danni degli altri attori della sua Compagnia. Tra il 1695 e il 1698, nonostante il *Conseil Privé* avesse sentenziato la loro distruzione, furono stampate diverse copie del *Théâtre Italien* portando alla proliferazione di varie edizioni più o meno abusive, non solo in Francia, ma anche all'estero, certamente responsabilità di qualche attore della Compagnia degli italiani.

La più importante delle edizioni contraffatte fu il *Supplément*²⁵, uscito a Bruxelles nel 1697, che secondo Gherardi fu compilato da Angelo Costantini, in cui figuravano, sensibilmente modificate, alcune scene già presenti nello scritto principale; un'altra edizione abusiva fu, invece, il manoscritto rubato a Gherardi, chiamato *Terzo Volume*²⁶, che era stato mutilato in ogni scena, per meglio celarne la frode²⁷.

Con l'edizione definitiva del 1700, invece, Gherardi aveva lo scopo di difendere la sua opera dalle contraffazioni, ma, soprattutto intendeva ripresentarsi al pubblico come la vittima di intrighi orditi dai malevoli compagni della sua *troupe*.

Questa nuova tiratura comprendeva sei volumi, arricchiti di incisioni in rame non firmate, importantissime per la storia del costume teatrale dei comici italiani del XVII secolo.

Quest'edizione, uscì quando la vicenda dei comici italiani si era già conclusa, e assunse così un significato "politico", nel quale Gherardi volle ribadire il peso esercitato dall'*Ancien Théâtre Italien* nella vita teatrale e nella società parigina, prendendo le distanze da possibili diffamatori, e rivendicando, agli autori francesi che le composero e agli attori italiani che le rappresentarono, l'appartenenza delle commedie pubblicate, proprio nel momento in cui si verificava un sistematico saccheggio del repertorio italiano da parte degli impresari delle *Foire*, che spesso si proclamavano eredi diretti degli *Italiens*²⁸.

Il *Théâtre Italien* di Gherardi raccoglie in totale cinquantacinque commedie divise in

²⁵ *Supplément du Théâtre Italien ou Recueil des scènes françaises...lesquelles n'ont point encore été imprimées*, t. II [sic], Bruxelles, 1697.

²⁶ *Arlequin, son Théâtre Italien* ecc., Amsterdam, 1696, in tre voll.

²⁷ Spaziani, Marcello. 1996. *Il théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny: presentate da Marcello Spaziani*. Roma, Edizioni dell'Ateneo. p. 57.

²⁸ Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. p. 34.

sei volumi, tuttavia, queste non sono tutte le opere rappresentate dagli italiani durante l'ultimo periodo di permanenza a Parigi, infatti c'era un altro repertorio, quello delle "commedie all'italiana", che non erano scritte, ma venivano realizzate scenicamente. Queste rappresentazioni erano caratterizzate dallo stile di recitazione degli attori italiani, i quali erano bravi improvvisatori e comici animati da un sentimento irrefrenabile, come evidenzia Gherardi nel suo *Avertissement*:

Non si creda di trovare in questa raccolta delle intere commedie, poiché la commedia dell'arte non potrebbe essere pubblicata distesamente. I comici italiani non imparan nulla a memoria; a loro basta, per recitare una commedia, di averne visto il soggetto un momento prima di andare in scena. [...] Chi dice *buon comico italiano*, dice un uomo di fondamento, che esercita assai più la fantasia che la memoria, che compone, recitando, ciò che dice, che sa coadiuvare il suo interlocutore, vale a dire ch'egli sposa così bene le parole e l'azione con quelle del suo compagni, ed entra di punto in bianco in tutto il movimento drammatico dall'altro richiesto, di tal maniera da far credere agli ascoltatori che tutto sia stato anticipatamente combinato²⁹. (Gherardi, *Théâtre Italien*, 1700)

2.2.1 Il repertorio degli Italiani

Il passaggio, all'interno delle commedie, dall'italiano al francese aumentò la possibilità di comunicare con un pubblico sempre più vasto e consentì anche di ricorrere ad autori francesi capaci di strutture drammatiche sempre più complesse.

Questa trasformazione fu graduale: inizialmente furono introdotte nelle commedie delle battute e poi qualche scena in francese, successivamente, nel 1668, nella commedia *Regallo della Damme*, vennero inserite, oltre a scene, anche canti in francese³⁰.

Naturalmente in questa rappresentazione, la tecnica della scenografia e i virtuosismi di alcuni attori giocarono un ruolo importante, ma, furono senza alcun dubbio l'introduzione di scene e canti in francese a perfezionare il meccanismo spettacolare della commedia italiana e a dare origine ad un legame più stretto tra la Compagnia e il

²⁹Rasi, Luigi. 1897-1905. *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*. vol. 1. Firenze, Fratelli Bocca, p. 1012.

³⁰Fiorentino, Francesco. 2008. *Il teatro francese del Seicento*. Roma, Laterza, p. 113.

pubblico parigino³¹.

Grazie alla raccolta di Gherardi si può seguire il processo di francesizzazione della *Comédie Italienne*, che è compreso negli anni tra il 1681 e il 1697, con la messa in scena di commedie scritte appositamente da autori francesi tra cui: Nolant de Fatouville, uno dei primi fornitori, Dufresny e Regnard, spesso in collaborazione tra loro, Delosme de Montchenay, Eustache La Noble, Charles-Rivière, Brugère de Barante, Jean Palaprat, Boisfranc, Mongin e anche uno dei figli di Biancolelli, Louis, e lo stesso Gherardi³².

Fra tutti questi autori, presenti nell'opera *Théâtre Italien*, solo Fatouville, Regnard e Dufresny eccellevano per la dose di comicità verbale con cui caratterizzavano le loro commedie.

Questa comicità era spesso ottenuta grazie ad arguti spunti di satira o con pesanti allusioni a vari aspetti della società contemporanea come ad esempio: le donne e il matrimonio (*Le Divorce* e *La Coquette*), i finanzieri (*Le Banqueroutier*), i magistrati (*La Coquette*), o altri personaggi che ormai erano stati tipizzati in maniera definitiva, tra cui i medici, gli ufficiali, i borghesi e la gente di campagna.

Questo connubio, tra il sistema drammatico dell'Arte e quello "regolare" del teatro francese, può essere spiegato in tre fasi: la prima inizia con Nolant de Fatouville, che sviluppò quella tecnica già introdotta nel 1668, per cui in un canovaccio all'italiana, l'autore francese inseriva qualche scena scritta, che gli attori dovevano imparare a memoria.

Le scene italiane basate sul caratteristico gioco delle maschere, le cui continuavano a servirsi dei loro dialetti per integrare la mimica, costituivano da una parte l'impalcatura della rappresentazione, dall'altra una serie di movimentati e piacevoli intermezzi.

Nolant de Fatouville, dapprima modestamente, poi sempre più spesso, cercò di ottenere l'effetto comico nelle scene scritte mediante la satira di costumi contemporanei, con un vivo senso dell'attualità³³.

³¹Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. p. 17.

³²Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni. p. 32-33.

³³Spaziani, Marcello. 1996. *Il théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny: presentate da Marcello Spaziani*. Roma, Edizioni dell'Ateneo. pp. 28-29.

Fatouville fu il primo autore francese che lavorò per gli italiani, fornendo una quindicina di opere, e fu anche il più significativo, sotto un certo aspetto, perché attraverso la sua produzione si nota la rapida evoluzione della nuova formula drammatica franco-italiana: proprio in coincidenza con la morte di Biancolelli, nel 1688, il rapporto tra scene all'italiana e scene francesi di Fatouville, si modificò sensibilmente in favore di queste ultime, acquistando maggiore linearità³⁴.

Il secondo stadio segnò un passo avanti nella rapida evoluzione di questo teatro ibrido: gli autori francesi inserivano alcuni vivaci “momenti” italiani, del tutto esteriori, in un'opera impostata e condotta secondo la tradizione francese della commedia d'intreccio o di costume, in cui l'elemento satirico o di attualità acquistava una sempre maggiore importanza.

Così facendo le commedie tendevano ad essere “regolari”, perdendo sempre più l'elemento italiano che le aveva caratterizzate dal 1681 al 1688.

Nella terza e ultima fase, conseguenza della precedente, gli autori francesi inserivano nelle commedie scene spettacolari in cui la musica, il canto e la danza occupavano un posto notevole.

Quindi la nuova commedia franco-italiana, dal 1681, tendeva naturalmente verso una “regolarità” classica, pur conservando alcuni principi sui quali poggiava la Commedia dell'Arte, che fu influenzata da forme drammatico-musicali, con evidenti caratteristiche fenomenali, che la portavano a tendere verso varie forme d'Opera, come una manifestazione tipicamente barocca.

Il Barocco è infatti quel gusto per lo stravagante, per l'irrazionale, che appare evidente in molte scene della raccolta di Gherardi: non solo per l'esasperazione gioiosa e pittoresca del farsesco, ma anche, per l'eccesso verbale, specie nelle opere di Regnard³⁵.

³⁴Spaziani, Marcello. 1996. *Il théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny: presentate da Marcello Spaziani*. Roma, Edizioni dell'Ateneo. p. 35.

³⁵Spaziani, Marcello. 1996. *Il théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny: presentate da Marcello Spaziani*. Roma, Edizioni dell'Ateneo. pp. 30-32.

3. Metrica Francese

3.1 Il testo metrico

Organizzando lo strato fonetico del testo, la sostanza fonica, generalmente trascurata dall'uso comune, verrà elaborata dalla metrica, al pari della sostanza concettuale. Quindi il testo metrico trova il suo principio nell'assumere *criteri di natura fonetica* accanto a normali *criteri di natura semantica*, procedendo su due piani organizzativi distinti: *suono* e *senso*.

La metrica, normalmente definita come lo studio dei principi e delle norme della versificazione, è l'analisi di tutte le forme di sensibile organizzazione fonetica del testo letterario.

Essa considera la lingua come una forma fonica, ossia come un insieme di relazioni sonore virtuali, ed elabora schemi fonetici, come potrebbero essere le strofe o le stanze. L'organizzazione dello strato fonetico del testo (o del significante), può essere attuata a livelli di intensità e sistematicità diversi, quali:

- Testi a-metrici: caratterizzati da disordine e casualità fonetica, come pagine di prose giornalistiche o scientifiche.
- Testi di natura sub-metrica: i cui schemi metrici compaiono in modo discontinuo e difficilmente possono essere formalizzati.
- Testi propriamente metrici: in cui l'organizzazione del significante, tramite l'utilizzo di schemi astratti, configura una vera e propria pianificazione della struttura fonetica complessiva del medesimo testo.

In quest'ultima forma definita “chiusa”, l'interruzione di un verso sta a significare la conclusione del metro o schema fonetico di base. Tale tipologia, rispetto alle forme “aperte”, è sempre stata favorita nella tradizione degli studi metrici, soprattutto nella metrica francese, perché caratterizzata dalla sistematica ripetizione di schemi fonetici costanti.

3.2 Il verso e la strofa

La fase iniziale del progetto ha riguardato l'analisi dell'intera raccolta, ovvero di tutti e sei i tomi e delle cinquantacinque commedie comprensive, allo scopo di trovare i versi, che successivamente sono stati codificati nel formato TEI XML.

Una volta trovato questo materiale, ho realizzato un foglio di calcolo in cui ho potuto ricostruire la struttura dell'intera raccolta, indicando:

- Il numero di pagina, tramite un raggruppamento per categoria (v.fig1).
- I dati relativi a queste sezioni, che comprendono:
 - Il titolo della commedia.
 - Il nome della scena.
 - Eventuali sottosezioni.
 - Il personaggio che parla.
 - Il numero di pagina del documento originale e del pdf.

Figura 1 - categorie in versi del primo volume

TOMO I					
Explication	9	77-79	111-118	131	207-213
262-269	238-239	242-244	370	520	548

Come si può vedere da quest'immagine, nel primo volume ci sono sei sezioni di color marrone, che rappresentano la categoria "scene", questo significa che esistono sei raggruppamenti di pagine che contengono scene in versi, anche se non interamente. Infatti "scene" (v.tab1) è una delle tre categorie da cui ho estratto più materiale in versi rispetto ad altre.

Tabella 1. Versi presenti nelle categorie più significative

Volume	Scene	Canzoni	Versi sciolti
I	6	2	-
II	-	7	2
III	5	6	6
IV	12	18	10
V	9	19	22
VI	9	38	24

Il verso costituisce il parametro principale del metro, cioè una porzione elementare di discorso metricamente regolato, come un enunciato semplice, filtrato attraverso uno

schema organizzativo astratto, da rispettare e da concretizzare nel corso del suo svolgimento.

Nella letteratura francese i versi fondamentali sono:

- L'*alessandrino* o *dodecasillabo*: verso originariamente narrativo della poesia classica francese, costituito da un criterio costante, che si può considerare come un vero e proprio verso composto a struttura simmetrica, ovvero la doppia sequenza di sei sillabe con accento sulla sesta, e cesura o confine di parola intermedio, che portano a una scissione del verso in due emistichi equivalenti.
- Il *decasillabo*: caratterizzato anch'esso dalla cesura, ha come costante la sequenza di quattro sillabe con accento in quarta e confine di parola successivo, più un ulteriore sequenza di sei sillabe con accento in sesta.
- L'*ottonario*: è un verso non cesurato, la cui struttura metrica è data unicamente dalla sequenza di otto sillabe con accento in ottava.

Il verso è composto da sequenze caratterizzate da forme di ripetizione, che avvengono secondo forme di raggruppamento e di strutturazione interna, in cui opera il fenomeno metrico.

Queste serie possono identificare vere e proprie unità metriche chiamate strofe, che sono il primo e fondamentale livello del processo di strutturazione metrica del testo.

La strofa, in quanto forma metrica distinta, è un modello definito di combinazione rimica che intreccia, in modo più o meno elaborato, due o più rime diverse e nella quale si ripete costantemente il medesimo schema rimico che la identifica.

Si riserva il nome di strofa a quei raggruppamenti che comprendono almeno quattro versi e intrecciano non meno di due rime.

Tra le forme strofiche o para-strofiche prodotte dalla metrica francese sono da ricordare, per la loro frequenza:

- Il *distico*: composto da una coppia di versi a rima baciata, reiterato nel testo senza alcuna spaziatura (schema *aabbccdde...*).
- La *quartina*: forma strofica più diffusa della fase moderna, che si presenta in due varietà distinte: a rime chiuse (o incrociate ad es. *abba*) o a rime alternate (*abab*).
- Lo *huitain*: rappresenta il raggruppamento di otto versi.

- Il *dizain*: rappresenta il raggruppamento di dieci versi.
- Le *formes fixes*: definisce un complesso di forme pluristrofiche, che si caratterizzano per la conservazione delle medesime rime da strofa a strofa e per la ripetizione di un ritornello.

3.3 La rima

La lingua è una combinazione di suoni, ai quali si attribuisce poi valore simbolico, a partire da una trentina o poco più di elementi base (suoni a livello di descrizione concreta, detti *fon*, e suoni a livello di descrizione astratta, chiamati *fonemi*).

Quindi per costruire migliaia di forme complesse, si usano pochi elementi semplici, tra cui può esserci una somiglianza, ad esempio suoni che si ripetono singolarmente o a gruppi, in posizione iniziale, interna o finale.

La rima non è altro che uno di questi fenomeni, caratterizzata dall'eventualità del ricorso finale con perfetta identità di timbro dall'ultima vocale accentata in poi.

Nel caso della metrica francese la rima rappresenta un vincolo resistente, tale da poter essere considerato un vero e proprio principio costitutivo del sistema, infatti il verso francese, comporta costantemente l'obbligo dell'omofonia finale e ha una struttura sillabico-accentuale, che si ripete sempre identica, avendo così egual numero di sillabe e medesima posizione dell'accento. Inoltre, il verso francese è caratterizzato da ripresa, in chiusa, della stessa vocale accentata, più gli eventuali suoni atoni successivi.

Fra i diversi tipi di ricorso timbrico teoricamente a disposizione, solo la rima è prevalsa nella lingua francese e negli altri sistemi paralleli.

La rima interviene sul culmine, al momento dell'accento finale, costituendo un fatto di particolare intensità, che si impone con maggior forza rispetto ad altri fenomeni timbrici.

La rima ha una duplice funzione:

- *Ritmica*: caratterizzata dal fattore accentuale, infatti quando la ridistribuzione degli accenti è blanda o irregolare, la sola presenza della rima può creare ritmo.
- *Connettivo e metaforico*: la rima lega tra di loro, sulla base di un omofonia sensibile, unità linguistiche diverse, già connesse ai vincoli grammaticali, e contribuisce a legare ulteriormente l'aggregato facendo mutare di valore semantico i due elementi messi in relazione.

La rima agisce rappresentando una specie di metafora fonetica: i due termini connessi finiscono col creare un nuovo significato, comprensivo dei due originali presi singolarmente.

Il fenomeno rimico dipende da alcune e precise condizioni, come la *durata* o

l'*ampiezza* della rima, in cui rime di breve durata si impongono, a parità di altri fattori, con minor forza rispetto alle rime di durata maggiore.

La durata di una rima non è del tutto definibile in termini assoluti, per questo si parla anzi di *ampiezza*, facendo così riferimento ai fonemi che compongono la rima stessa.

Un'altra caratteristica della rima è la sua *presa*, che sarà più forte se caratterizzata da maggior precisione, più ridotta altrimenti.

Esiste quindi, per quanto riguarda la precisione del ricorso rimico, tutta una gamma di valori e di possibilità, che va dalla perfetta identità (rima *tout court*), verso soluzioni sfumate e approssimative.

Il criterio della precisione vuole anzitutto conformità d'ampiezza dei gruppi posti in rima, e il medesimo ordine di successione dei fonemi che li sostanziano, ma esige anche una rigorosa corrispondenza qualitativa ed effettiva di timbro, per ciascuno di quei fonemi.

La presa della rima dipende anche dalla distanza che separa i membri dell'aggregato: quando il ritorno degli stessi timbri è protratto oltre un certo limite, il rapporto dell'omofonia tende a non essere più percepito.

Alcuni schemi rimici con distanza adeguata sono:

- La *rima baciata*: in cui la rima si chiude col verso successivo (*aabbccdd*).
- La *rima alternata*: che consiste in una rima che si chiude a distanza di due versi, intrecciandosi con un'altra distinta (*abab*).
- La *rima abbracciata* o *chiusa*: composta da una rima che si completa a distanza di tre versi (*abba*).

L'ultima componente fondamentale della rima, è infine rappresentata dai rapporti di natura semantica che intercorrono fra le unità costituenti.

L'effettiva e immediata presa percettiva del collegamento rimico, non dipende solo dal dato fonetico, ma anche dal grado di parentela concettuale esistente fra i termini legati dall'omofonia.

Infatti, due parole rimano bene tra loro quando si trovano in condizione di opposizione semantica, ossia quando non siano legate da rapporti d'ordine concettuale; rimano male invece quando si trovano nell'opposta condizione della prossimità o dell'affinità.

Nella misura in cui aumenta il legame concettuale fra i termini posti in relazione timbrica, diminuisce l'effetto di connessione creato della rima; mentre, viceversa,

quando tale legame si affievolisce e si creano le condizioni della distanza, l'effetto di connessione prodotto dalla rima, invece aumenta.

Sotto il profilo sonoro la rima è tanto più forte quanto più le parole si assomigliano, invece, sotto il profilo del senso la rima è tanto più forte quanto più le parole si oppongono.

Il condizionamento semantico, pone alcuni divieti metrici, come quello di non porre in rima la stessa parola, cioè unità lessicali identiche sia per la forma che per il senso. Infatti la rima della stessa parola ha assoluta mancanza di presa rimica, questa non porta alcun effetto di connessione, piuttosto blocca il processo di legatura del testo.

3.4 la metrica francese del XVII secolo

Il XVII secolo continua, sotto il profilo metrico, quello che era stato il Cinquecento, tanto sul piano generale, quanto su quello delle scelte particolari, con una riduzione della vivacità creativa che aveva caratterizzato il secolo precedente.

Si assiste dunque ad un consolidamento e ad una razionalizzazione delle strutture del sistema.

Tale operazione fa riferimento ai valori “classici” della saldezza, dell'ordinato e dell'armonico rapporto tra le parti, ovvero ai principi della simmetria e dell'equilibrio, che erano il nucleo dell'estetica rinascimentale del Cinquecento e che continuano ad operare nel Seicento.

Diverse furono le scelte metriche del XVII secolo, che portarono alcuni rilevanti cambiamenti:

- Vengono risolte definitivamente le incertezze d'ordine prosodico (intonazione, ritmo, durata, accento, lunghezza di sillaba e di rima), che si erano manifestate nel corso del Quattrocento e del Cinquecento.
- La non concordanza fra unità metriche e unità sintattiche viene bandita, quindi tali unità dovranno coincidere.
- Viene anche proposto un inventario di ciò che non può essere disgiunto dal limite metrico, cioè di nessi grammaticali che devono essere rispettati e disposti senza fratture interne nell'unità metrica.
- Il testo teatrale gode poi di una consistente libertà, dove l'*enjambement* interviene come strumento di rottura della cadenza del discorso. Esso deve coincidere con il nuovo confine metrico, cioè occupare l'intero nuovo emistichio permettendo il recupero del principio della simmetria e della convergenza semantica.
- Sotto il profilo dell'ampiezza, la rima seicentesca è tendenzialmente povera, essa rigetta le forme di accumulazione rimica, come rime interne, rimalmezzo e uso di serie mono-rimiche.

Grazie a questa tendenza verso la compattezza, si rafforzano a livello strofico le disposizioni già proprie della metrica rinascimentale, caratterizzate da uniformità e relativa semplicità.

A tali analoghi criteri deve rispondere anche la rima, che deve essere funzionale alla coerenza complessiva dell'enunciato, perciò deve piegarsi a questi valori, rendendosi neutra e riassorbendosi nella tessitura generale del verso.

Accentuata, invece, è la preoccupazione per la precisione del ricorso rimico, e scarsamente si terrà conto della durata, infatti un verso lungo non potrà rimare con un verso breve, anche se in realtà queste rime sono comunissime.

La versificazione seicentesca, per quanto riguarda il rapporto concettuale tra i membri del nesso rimico, rende un rigido rifiuto alla relazione di parentela grammaticale: niente rima del semplice col composto, o rima di termini le cui connessioni etimologiche siano evidenti.

Allo stesso tempo essa trascura il principio di opposizione semantica, costruendo rime i cui membri fanno parte di uno stesso campo concettuale, ma, tali scelte di prossimità o coerenza semantica, portano ad una riduzione del numero di rime possibili.

La maggior parte di queste metriche, trovano il loro centro nell'eufonia, ovvero l'armonia, a cui si devono i versi più belli della letteratura francese³⁶.

³⁶Bernardelli, Giuseppe. 1989. *Metrica francese: fondamenti teorici e lineamenti storici*. Brescia, La Scuola.

4 Codifica di testi

Fabio Ciotti, studioso di diversi aspetti e temi dell'Informatica Umanistica, sia dal punto di vista teorico sia da quello applicativo e sperimentale, definisce la codifica informatica dei testi in questo modo:

intendiamo la rappresentazione formale di un testo ad un qualche livello descrittivo, su di un supporto digitale, in un formato utilizzabile da un elaboratore (*Machine Readable Form*), mediante un opportuno linguaggio informatico³⁷.

I termini codifica e decodifica, rispettivamente *encoding* e *decoding*, possono essere riferiti alla creazione e all'interpretazione di testi.

Il mittente, inviando un'informazione, produce un messaggio e il destinatario, che ha un ruolo centrale nella decodifica, non esegue solo una semplice comprensione, ma interpreta tale messaggio effettuandone il *decoding*.

Il problema principale è che quando interagiamo con un computer il nostro destinatario è una macchina digitale e l'utente desidera che l'informazione ad esso comunicata diventi comprensibile e venga elaborata (Gigliozzi e Ciotti, 2003).

Ogni dato su cui l'elaboratore deve operare viene rappresentato a livello elementare mediante una sequenza (o stringa) di simboli, con cui viene codificato anche il programma, cioè la sequenza di istruzioni che l'elaboratore deve interpretare ed eseguire³⁸.

Infatti, una macchina memorizza ed elabora dati sotto forma di sequenze di due simboli 0 e 1, detti *bit*, aggregati in sequenze di 8 cifre (*byte*), che permettono al parlante di codificare opportunamente le informazioni che conosce.

Perciò il computer trasforma il messaggio in formato MRF, *Machine Readable Form*, ovvero in una forma comprensibile per la macchina, tale da metterla in grado di effettuare una codifica del testo.

Un testo non è solo una semplice sequenza di caratteri, ma è composto da livelli di

³⁷ Ciotti Fabio. 1997. *Cosa è la codifica informatica dei testi?*, in Gruber & Paoletto (ac.di), *Umanesimo e Informatica* (atti del convegno "Umanesimo e Informatica", Trento, 24-25 Maggio 1996), Metauro edizioni, Pesaro, pp 55-85.

³⁸ Ciotti Fabio. 1997. *Cosa è la codifica informatica dei testi?*, in Gruber & Paoletto (ac.di), *Umanesimo e Informatica* (atti del convegno "Umanesimo e Informatica", Trento, 24-25 Maggio 1996), Metauro edizioni, Pesaro, pp 55-85.

organizzazione, e ha una sua struttura linguistica, che è la chiave principale per accedere al contenuto testuale.

I testi, ma anche altri tipi di dati, per essere elaborati da un programma, devono dunque avere una rappresentazione binaria, questo significa che ciascun carattere alfanumerico, che compone il testo, deve essere rappresentato nei termini di un codice binario, composto da una sequenza di *bit*.

Questa codifica, comporta inevitabilmente una perdita di informazione, perché una parte di questa non è contenuta dalla sequenza di caratteri che lo compongono, ma è piuttosto implicitamente veicolata attraverso la sua formattazione.

Quindi, per rendere esplicite le informazioni, è necessaria una codifica che non operi più a livello dei singoli caratteri, ma si basi sull'identificazione di intere porzioni di testo e su indicazioni esplicite della loro funzione.

La rappresentazione binaria di un testo si configura come un'operazione complessa, articolata su due livelli: codifica di *basso livello* o di *livello zero*, che riguarda la rappresentazione binaria della sequenza ordinata dei caratteri del testo; e una codifica di *alto livello*, che arricchisce il testo codificato a *livello zero*, con informazioni relative alla struttura linguistico-testuale.

Tale tipo di codifica richiede la selezione degli aspetti strutturali e funzionali del testo, ritenuti rilevanti e che si intende rendere accessibili al computer attraverso una rappresentazione esplicita e formale; inoltre richiede la scelta di un linguaggio di rappresentazione, leggibile e manipolabile dalla macchina, che permetta di codificare informazioni aggiuntive rispetto a quelle della codifica di *livello zero* (Lenci e altri, 2005).

Codificare significa rappresentare un testo su un supporto digitale, in funzione di un determinato punto di vista, secondo un codice condiviso in modo sostanziale dall'uomo e dall'elaboratore elettronico a cui tale codifica è destinata.

Si tratta di individuare gli elementi minimi dell'oggetto da codificare, di identificare le unità minime che costituiscono la sua struttura.

Quindi per codificare è necessario lavorare con due codici: quello del documento e quello che renderà tale documento disponibile per un'elaborazione elettronica (Gigliozzi e Ciotti, 2003).

Per fare questo è necessario non solo un linguaggio di marcatura del tipo SGML/XML,

ma, per far sì che il testo soddisfi tutte le caratteristiche di portabilità, bisogna adottare uno *schema di codifica*, cioè un insieme di regole che consentano a uno stesso documento di essere riprodotto e di produrre risultati confrontabili e condivisibili all'interno dell'intera comunità che adotta questo *standard*.

Uno dei primi e più importanti aspetti della codifica è la selettività: tale operazione ha lo scopo di rendere esplicite solo quelle caratteristiche testuali che il codificatore ritiene importanti, infatti questa può essere vista come un'attività interpretativa, che comporta scelte e valutazioni da parte di chi effettua la codifica, che non è solo un trascrittore del testo, ma può, per certi versi, essere visto come un traduttore che traspone il testo in una forma che ne consenta l'analisi con mezzi informatici e possa eventualmente permettere nuove forme di fruizione³⁹.

Infatti la digitalizzazione di un testo permette di applicare su di esso analisi di vario tipo, e di facilitarne la disponibilità agli utenti del web, portando ad uno sviluppo di nuove funzionalità, come la ricerca e gli ipertesti.

Affinché l'archiviazione del testo risulti completa, è necessario riprodurre il modello in tutte le caratteristiche codificabili, che sono raggruppate in tre categorie:

- La *struttura*: riguarda la codifica delle strutture testuali che dividono il documento in sotto-unità (sezioni, paragrafi, capitoli etc...).
- Il *formato*: rivolge particolare attenzione alla riproduzione dell'aspetto visivo del documento (maiuscoli, corsivi, ma anche suddivisione del testo originale in pagine e righe).
- Il *contenuto*: riconoscimento di vari aspetti contenutistici (funzioni narrative, citazioni, strutture sintattiche).

La codifica di un testo o di un documento avviene in modo differente proprio perché un testo non è un documento, infatti il primo può essere definito come un oggetto dotato di una sua struttura, scomponibile in elementi costituenti, composto da unità di significato (*monemi*), veicolato da simboli (*grafemi*).

Il documento invece è un supporto materiale in cui il testo viene conservato, come ad esempio una pergamena o un papiro, oppure una sequenza di caratteri o di simboli.

Un testo contiene informazioni di diverso tipo, articolate su più livelli: la sequenza di

³⁹http://www.digisic.it/documentazione/codifica_baltico/html/I.2.html (visitato il 17 febbraio 2015).

caratteri si combina fino a formare parole, le quali entrano a far parte, a loro volta, di una rete di relazioni e strutture linguistiche astratte, che si raggruppano in unità testuali con funzioni specifiche, come titoli, paragrafi e capitoli.

Essendo un oggetto complesso, un testo può essere considerato da vari punti di vista:

- Aspetto materiale:
 - Analisi del supporto (paleografica).
- Componente astratta:
 - Analisi grafematica (caratteri, ideogrammi).
 - Analisi linguistica (fonologica, morfologica, sintattica).
 - Analisi strutturale (struttura editoriale, interna).
 - Analisi metrica (piedi, versi, stanze, strofe).
 - Analisi stilistica e retorica.
 - Analisi tematica.

Ogni testo può essere considerato come già codificato sotto l'aspetto semiotico, fisico (layout) e informatico (codifica di caratteri), ma solo utilizzando un apposito linguaggio di codifica è possibile far “capire” al computer quello che all'utente sembra ovvio.

Il soggetto umano che prepara un testo elettronico, deve trovare delle strategie adatte per rendere la logica del testo in linguaggio naturale, il che comporta la difficoltà di trasporre la coerenza testuale in formato digitale, per mettere la macchina in grado di elaborare non una semplice sequenza di caratteri, ma un insieme strutturato di conoscenze, che una persona è in grado di intuire e ricostruire (Lorenzi e De Rosa, 2005).

Per effettuare la codifica di un testo bisogna rispettare diverse fasi:

- In primo luogo bisogna stabilire il *modello di codifica*, quindi è necessario conoscere la tipologia testuale dell'oggetto da codificare e l'utilizzo che ne verrà fatto, riconoscendo quali elementi dovranno essere marcati.
- Successivamente è importante scegliere il *linguaggio di codifica*, che deve avere determinate caratteristiche, anche se XML sembra essere il più adatto, perché è indipendente da piattaforme hardware e software, è portabile, permette l'interscambio, è flessibile ed estensibile come gli standard aperti e infine, cosa più importante, è in grado di tenere separati forma e contenuto.

- La fase successiva è la creazione dello *schema di codifica*, che stabilisce le relazioni tra gli elementi della grammatica espressi dal linguaggio.
Tale *schema* deve corrispondere univocamente col *modello di codifica* e solitamente non viene creato da zero, infatti esistono alcuni schemi *standard* predefiniti.
- Una fase fondamentale è la *marcatatura* del testo, tramite un editor con auto-completamento e validazione.
- Dopo queste fasi è bene effettuare un controllo e verificare che il testo o documento sia *valido* e *ben formato*, accertandosi della correttezza dello *schema di codifica*, evitando profonde modifiche in fase finale al progetto.
- Per la visualizzazione di solito si applicano i fogli di stile XSL, che devono essere modellati sugli elementi definiti nello *schema di codifica*, e per sicurezza è meglio effettuare una visualizzazione preliminare per eventuali correzioni.
- Inoltre, se presente, si effettua il test del motore di ricerca del software accessorio, che dipende dal *modello di codifica* e riguarda le funzionalità con attenzione all'accessibilità, usabilità e prestazioni, quali la velocità e la correttezza dei risultati.
- Le ultime fasi di questo processo sono: la verifica del prodotto finale, che comprende test sulle varie componenti, correzioni, integrazione col materiale introduttivo, e la pubblicazione del lavoro svolto.

4.1 XML e i linguaggi di markup

Originariamente per *markup* si intendeva un'annotazione o un altro tipo di marcatura all'interno di un testo, che doveva far comprendere al compositore o al dattilografo come un particolare passaggio doveva essere stampato o strutturato.

Il termine venne poi esteso a tutti quei brevi codici inseriti nei fogli elettronici per gestirne la formattazione, la stampa o altri processi.

Convenzionalmente si distinguono due tipologie di linguaggi di markup:

- Procedurali: conosciuti anche come *specific markup language*, costituiti da istruzioni operative che, analogamente ai programmi, eseguono delle procedure computazionali sulle porzioni di testo a cui si riferiscono.

Questi linguaggi vengono abitualmente utilizzati per codifiche finalizzate alla definizione della resa grafica del documento⁴⁰.

- Dichiarativi o descrittivi: questi linguaggi non attivano una procedura informatica, ma rappresentano la struttura astratta del testo, identificando la funzione strutturale assolta dai blocchi testuali, infatti, si tratta di informazioni che ne descrivono le caratteristiche:
 - *Markup strutturale*: riguarda la gerarchia di oggetti che compongono il testo, come ad es. libro, capitolo, paragrafo.
 - *Markup semantico*: indica invece le particolarità del testo stesso.
 - Grazie all'uso di strumenti noti come *fogli di stile*, questi linguaggi possono associare ai tag delle istruzioni di resa grafica.

Questi linguaggi di markup sono costituiti da etichette, marcatori che delimitano il testo con parentesi angolari che permettono al computer di distinguere i tag dalla sequenza di caratteri⁴¹, e possono quindi essere usati per marcare informazioni che implementano nel testo le conoscenze possedute dal parlante, ma non dalla macchina. Uno dei linguaggi di codifica dichiarativi fondamentali è SGML, *Standard Generalized Markup Language*, che fu definito negli anni Sessanta, periodo in cui nei documenti si utilizzava il markup di tipo procedurale, che comportava numerosi

⁴⁰http://www.digisic.it/documentazione/codifica_baltico/html/I.4.html#I.4.3 (visitato il 22 febbraio 2015).

⁴¹http://www.digisic.it/documentazione/codifica_baltico/html/I.4.html#I.4.4 (visitato il 23 febbraio 2015).

problemi all'interscambio di documenti tra macchine e applicazioni diverse, quindi l'impostazione di un testo creato in un sistema non poteva essere trasferita in un altro. Per queste ragioni si cominciò a pensare ad un nuovo tipo di linguaggio in cui le istruzioni sulla rappresentazione fossero mantenute separate dal contenuto del documento, che invece sarebbe stato marcato per mezzo di etichette che ne avrebbero indicato la struttura astratta, gettando così le basi teoriche per i linguaggi dichiarativi moderni.

Nel 1986, SGML divenne uno standard ISO ⁴² (*International Organization for Standardization*), in quanto si trattava del primo sistema di codifica dichiarativa altamente astratto e generalizzato, progettato con l'intento di favorire lo scambio di documenti fra diverse piattaforme informatiche ed, indipendentemente dall'hardware o dal software utilizzato, era in grado di funzionare su vari dispositivi.

Trattandosi di un metalinguaggio, SGML non definisce direttamente i tag per la marcatura della struttura logica del testo, infatti fornisce una serie di norme sintattiche astratte con cui definire le regole da applicare nella marcatura di un determinato tipo di documento.

Da queste norme deriva il linguaggio HTML (*HyperText Markup Language*), una delle più famose applicazioni di SGML, con cui si costruiscono le pagine web⁴³.

Il linguaggio di markup HTML, insieme al protocollo HTTP (*HyperText Transfer Protocol*), è stato la colonna portante su cui ha basato il proprio sviluppo il *World Wide Web*.

Lo scopo iniziale di HTML era quello di permettere l'interscambio di documenti di testo reticolarmente collegati fra di loro per mezzo di link ipertestuali, ma, successivamente, è stato adattato come strumento per la visualizzazione dei dati.

La potenza di rappresentazione di HTML non era elevata, infatti all'atto della sua creazione non c'era l'intenzione di includervi aspetti stilistici.

Tale linguaggio, quindi, manca della flessibilità sufficiente a descrivere e trasmettere tipi differenti e specifici di informazioni, e non permette la pubblicazione di un singolo

⁴²ISO è un'organizzazione indipendente e non governativa di livello mondiale, che definisce standard internazionali.

(ISO <http://www.iso.org/iso/home/about.htm> visitato il 23 febbraio 2015).

⁴³http://www.digisic.it/documentazione/codifica_baltico/html/I.4.html#I.4.5 (visitato il 23 febbraio 2015).

insieme di informazioni su supporti diversi, inoltre ha ben presto mostrato alcuni limiti in relazione allo sviluppo della rete.

Per questi motivi nacque XML (*eXtensible Markup Language*), linguaggio orientato all'uso sul web, che combina la potenza di SGML con la caratteristica della semplicità richiesta dagli utenti della rete.

XML è un linguaggio di marcatura dichiarativo, supportato dall'organizzazione W3C⁴⁴, che, se utilizzato per la codifica di dati testuali, permette di usufruire di una serie di risorse e supporti informatici in grado di potenziare la possibilità di condividere, elaborare ed analizzare i dati stessi (Lenci e altri, 2005).

XML si configura come un metalinguaggio di marcatura semantico e strutturale, che ha come principali caratteristiche l'estrema flessibilità, che permette a qualsiasi tipo di informazione di essere memorizzata nel suo formato, e l'estensibilità, infatti non c'è un numero fisso di elementi come in HTML.

Ogni documento XML è visualizzabile come una struttura gerarchica ad albero e in quanto tale è sempre costituito da una radice e da più rami, che a sua volta possono essere composti da sotto-rami, da un singolo elemento o da una sequenza di caratteri. In XML le istruzioni necessarie per l'elaborazione del testo sono nettamente distinte dal markup, infatti di solito vengono inserite in un foglio di stile, attraverso il quale si può definire l'aspetto visivo del documento, creando così una marcatura personalizzata che si può applicare per formattare documenti, utilizzando tag che descrivono i dati in essi contenuti.

In un documento XML ben progettato il markup definisce la struttura e la semantica del documento stesso, permettendo di distinguere quali elementi sono associati tra di loro.

La codifica testuale, effettuata sulla base di un metalinguaggio di marcatura standard come XML, permette l'elaborazione del testo da parte di una vasta gamma di strumenti software, salvaguardando allo stesso tempo l'indipendenza dei dati codificati rispetto a un'applicazione specifica e a un sistema operativo.

⁴⁴Il World Wide Web Consortium, W3C, è una comunità internazionale in cui le Organizzazioni Membro lavorano insieme per sviluppare standard Web. Guidato dall'inventore del Web Tim Berners-Lee e dal CEO Jeffrey Jaffe, la missione del W3C è di portare il Web fino al massimo del suo potenziale.
(W3C <http://www.w3c.it/it/3247/informazioni-sul-w3c.html>, visitato il 23 febbraio 2015).

Una completa interscambiabilità del testo informatico può essere garantita soltanto da una codifica basata su un determinato *schema standard*, con un'annotazione il più possibile condivisa (Lenci e altri, 2005).

Uno schema di codifica associa un insieme di elementi costituenti di un oggetto testuale ad un insieme di simboli, e le relazioni tra gli elementi testuali con relazioni sintattiche tra i simboli.

La sintassi di uno schema di codifica è la stessa data dal formalismo informatico su cui è basato, e la semantica è data dall'insieme di caratteristiche o elementi testuali che permette di rappresentare.

La potenza di uno schema di codifica è determinata dalla natura della notazione o linguaggio informatico utilizzato, dalla ricchezza e plasticità della sua sintassi.

La definizione di un tipo di documento viene effettuata in una particolare lista denominata Document Type Definition (DTD).

Una DTD è costituita da un elenco di dichiarazioni che identificano gli elementi di un testo (*element*), ed il loro *modello di contenuto*, ovvero l'insieme di sottoelementi e/o caratteri che ciascun elemento può contenere e i relativi rapporti gerarchici.

Ad ogni elemento inoltre possono essere associati uno o più attributi che ne specificano ulteriori caratteristiche o funzioni non strutturali.

All'interno del documento è possibile fare riferimento ad oggetti esterni dichiarati nella DTD, chiamati entità, cioè caratteri non presenti nel *code set* prescelto che, nel momento in cui il testo viene processato, sostituiscono il riferimento all'entità con il rispettivo contenuto.

Una volta definita una DTD, è possibile codificare un testo come istanza di quel tipo di documento, inserendo i tag nel punto in cui occorre una data struttura testuale⁴⁵.

Un documento SGML per essere definito *valido*, deve rispettare le norme indicate in una DTD, così come un'istanza XML, che deve essere anche *ben formata*, per cui è necessario che essa rispetti alcuni vincoli formali:

- Deve contenere un unico elemento, chiamato *radice*, che comprende tutti gli altri elementi.

⁴⁵ Ciotti Fabio. 1997. *Cosa è la codifica informatica dei testi?*, in Gruber & Paoletto (ac.di), Umanesimo e Informatica (atti del convegno "Umanesimo e Informatica", Trento, 24-25 Maggio 1996), Metauro edizioni, Pesaro, pp 55-85.

- Gli elementi contenuti nell'elemento radice possono avere *figli*, ma questi devono essere annidati correttamente, ovvero i tag vanno sempre chiusi nell'ordine dall'ultimo aperto fino ad arrivare al primo.
- I nomi di elementi, attributi ed entità sono *case sensitive*, ossia sensibili alla differenza tra maiuscolo e minuscolo.
- Tutti gli elementi devono necessariamente presentare sia il tag di apertura, sia quello di chiusura, inoltre le etichette vuote, ovvero quei tag che non vengono utilizzati per marcare del testo, devono essere chiusi con il carattere “/>”.
- I valori di attributo vanno racchiusi fra apici singoli o doppi.
- I nomi degli elementi e degli attributi possono contenere solo caratteri alfanumerici.
- Il markup è separato dal contenuto testuale mediante caratteri speciali: le parentesi angolari “<>” per i tag, e la “&” per le *entità*.

Nonostante XML sia flessibile per quanto riguarda gli elementi che possono essere definiti, risulta piuttosto rigido per altri aspetti, infatti la grammatica dei suoi documenti fornisce precise regole combinatorie necessarie a definire un insieme di tag. L'analisi della *validità* e della corretta formazione del documento, è affidata a un software detto *parser*⁴⁶, che confronta il documento con la propria grammatica per verificare che esso soddisfi le regole e i vincoli descritti dal DTD stesso.

Quindi qualsiasi oggetto contenuto nel documento, deve corrispondere a una dichiarazione all'interno della DTD, altrimenti la *validazione* considererà vietato tutto ciò che non è esplicitamente permesso nelle norme.

La *validità* è importante anche quando si cerca di trasferire dati tra applicazioni, visto che la comprensione tra diversi sistemi può essere garantita solo in presenza di una sintassi e di una formattazione, convenute e accettate da tutte le parti in causa.

Se un *parser*, in grado di effettuare la *validazione*, incontra un errore di *validità*, lo riporta all'applicazione alla quale sta fornendo il servizio di *parsing* del documento, a quel punto l'applicazione può decidere se continuare o interrompere l'operazione, perché gli errori di *validità* non sono necessariamente fatali.

⁴⁶http://www.digisic.it/documentazione/codifica_baltico/html/I.5.html (visitato il 25 febbraio 2015).

4.2 Text Encoding Initiative

Il Consorzio TEI (*Text Encoding Initiative*), è costituito come un'organizzazione *no-profit*, i cui membri sono istituzioni, come università, biblioteche, progetti accademici, unità di ricerca, ma anche singoli individui.

Quando la TEI fu istituita, progetti accademici e biblioteche, che tentavano di sfruttare la tecnologia digitale, sembravano essere di fronte ad un grosso ostacolo per quanto riguarda la creazione di archivi e strumenti condivisibili.

Questa situazione indeboliva lo sviluppo del pieno potenziale dei computer, creando nuovi problemi per la conservazione dei documenti, rendendo difficile la condivisione dei dati e ostacolando lo sviluppo di strumenti comuni.

I principali responsabili di questi problemi erano i fornitori di software che producevano *formati proprietari*, creando una strategia di business che portava beneficio solo a una particolare azienda, a spese della comunità scientifica e culturale. Per questo, nel novembre del 1987, fu organizzato un incontro nel quale si riunirono un gruppo eterogeneo di studiosi di diverse discipline, che rappresentavano le principali comunità professionali: biblioteche, archivi e progetti.

In questa riunione furono create le basi intellettuali per la *Text Encoding Initiative*, il cui obiettivo principale era, ed è, sviluppare degli schemi generali per la codifica dei testi, ostacolando così l'eccessiva varietà di questi ultimi, che spesso sono tra loro incompatibili.

Gli scopi fondamentali della TEI sono:

- Fornire uno standard per l'interscambio dei documenti.
- Presentare una guida per la codifica.
- Supportare la codifica di tutti i generi testuali.
- Garantire l'estrema portabilità delle informazioni.

Per portare a termine tali proponenti, è stata necessaria la creazione di un ampio set di elementi predefiniti, che possano essere specifici per diversi tipi di codifica, generi testuali o interpretazioni di testi.

La missione della TEI è quella di sviluppare e mantenere una serie di linee guida di alta qualità, per la codifica di testi umanistici, sostenendo il loro uso da parte di una vasta comunità di progetti, istituzioni e singoli membri.

A sostegno di questa missione la TEI persegue una serie di obiettivi e attività importanti, infatti include la maggior parte dell'insieme degli elementi virtualmente rilevanti per tutti i testi e per tutti i tipi di elaborazione testuale, che corrispondono ai marcatori TEI.

La fase iniziale della TEI, ha portato alla pubblicazione del primo progetto denominato P1, realizzato nel 1990, che fino alla versione P3, prevedeva l'uso della sintassi SGML, mentre, invece, la P5, come la P4, si basa su standard XML, quali linguaggi schema e strumenti di programmazione come XSLT e XQuery.

La P5 è stata progettata come una revisione radicalmente modulare, che conserva l'idea di un modulo di base con elementi comuni essenziali e considera tutte le ulteriori *tag sets* come moduli aggiuntivi, che possono essere combinati, modificati e adattati per soddisfare le esigenze dell'utente.

Le linee guida della TEI richiedono continuo sviluppo e ricerca, perché descrivono un dominio testuale che è ancora in fase di studio, sia perché supportano analisi e ricerca specifici per varie discipline, che sono in costante evoluzione, per questo essi devono adattarsi per rimanere vitali e utili.

Queste regole definiscono uno *schema di codifica*, reso in un linguaggio formale per la descrizione della struttura di ogni testo, con cui gli utenti possono aggiungere, ridefinire o rinominare gli elementi e gli attributi in base al tipo di testo che devono codificare.

Le linee guida della TEI devono:

- Essere semplici, chiare e concrete.
- Essere in grado di rappresentare le caratteristiche testuali necessarie per la ricerca.
- Permettere un'efficiente ma, anche rigorosa, elaborazione dei testi.
- Consentire estensioni definite dall'utente.
- Essere conformi agli standard esistenti.

Queste sono indirizzate a tutti coloro che intendono scambiare informazioni, non solo di tipo testuale, ma anche di altre forme, come immagini e suoni, che andranno poi archiviate in formato elettronico.

Come altri linguaggi di markup, il linguaggio TEI definisce un *tag set* che comprende

circa cinquecento elementi XML, usati per codificare testi, insieme ad attributi, che sono compresi in due categorie: da una parte catturano *metadati*, circa il testo da codificare; dall'altra sono usati per codificare le caratteristiche strutturali del documento stesso (sezioni, intestazioni, paragrafi, citazioni).

La codifica TEI può essere applicata a diversi tipi di testi, infatti, essa è stata progettata per essere altamente modulare: un utente può scegliere di incorporare un *set* di funzionalità su misura per uno specifico genere testuale, come nel mio caso per il genere teatrale.

Per aiutare gli utenti nella preparazione della propria versione personalizzata della DTD, esiste una semplice applicazione web, che nella versione P5 si chiama *Roma*.

Oggi la TEI è lo *schema di codifica* maggiormente scelto per la produzione di edizioni critiche e scientifiche di testi letterari, e grandi corpora linguistici.

4.3 Il modulo Drama della TEI P5

Fin dall'inizio la TEI ha riconosciuto le particolari esigenze testuali e materiali di opere teatrali, includendo nelle sue linee guida una serie di strategie di codifica progettate specificamente per i testi drammatici, al fine di includere all'interno del modulo Drama, tutti gli elementi, gli attributi e i valori che possono ricorrere all'interno di un brano teatrale o di una sceneggiatura.

Considerata strutturalmente, un'opera teatrale ha un andamento dialogico e solitamente è organizzata in più parti, ovvero una sequenza di scene, che tradizionalmente possono anche essere raggruppate in atti, che a loro volta sono costituiti da una sequenza di battute, caratterizzate dal nome di chi parla e dal loro contenuto.

La particolarità del testo teatrale, consiste nel fatto che non è composto da un contenuto unitario, ma presenta al suo interno alcune partizioni strutturali, infatti il corpo dello scritto risulta essere diviso in tre sezioni principali:

- Atti: nella tradizione occidentale i testi teatrali sono solitamente composti o da un unico atto, o da due o da cinque atti.
- Scene: ogni atto è costituito da un numero variabile di scene.
- Battute: ognuna delle scene si suddivide in una serie più o meno lunga di battute pronunciate dai personaggi che vi figurano.

Quindi un testo teatrale è composto da strutture testuali contenute l'una dentro l'altra.

Per codificare testi teatrali la TEI mette a disposizione alcuni strumenti:

- La sezione *Front and Back Matter*: in cui possiamo trovare ad esempio le liste del cast, che possono apparire solo nella parte anteriore o posteriore del testo.
- La sezione *Body of a Performance Text*: illustra le principali divisioni strutturali di un testo teatrale, come gli atti e le scene, i singoli discorsi, i gruppi di discorsi, le direttive di scena, gli elementi che compongono i singoli interventi e le modalità di codifica di alcuni aspetti che si incrociano con la struttura gerarchica finora descritta, come canzoni o maschere.
- La sezione *Other Types of Performance Text*: tratta di un piccolo numero di elementi aggiuntivi caratteristici di sceneggiature e copioni radiofonici o televisivi, nonché alcuni elementi di rappresentazione di indicazioni di scena.

L'opera da me analizzata, *Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi, ben si presta alla

spiegazione di tutti gli aspetti relativi alla codifica di un testo teatrale, in quanto fornisce una grande quantità di *pièces*, messe in scena nel XVII secolo in Francia dalla Compagnia degli Italiens.

Nelle opere teatrali, come in tutti i documenti conformi alla TEI, l'elemento `<teiHeader>`, è seguito da un elemento `<text>`, che può contenere sia il prologo `<front>`, elemento di un qualsiasi peritesto che si trovi prima dell'inizio del testo vero e proprio, sia l'epilogo del documento, `<back>`, elemento di una qualsiasi appendice che si trovi dopo il testo vero e proprio.

Tra questi due elementi, viene inserito il corpo del testo, cioè il `<body>`, solitamente suddiviso in una serie di elementi `<div>`, utilizzati per marcare sezioni strutturali del testo, come gli atti e le scene, mediante l'attributo *type*, che definisce il nome convenzionale della categoria di testo a cui si riferisce.

Oltre a questo, l'elemento `<div>` può contenere altri importanti attributi, come *xml:id*, che costituisce un identificatore univoco, es. `<div type="scena" id="S1">`, dove S1 si riferisce alla prima scena, mentre l'attributo *n*, sta a indicare il nome mnemonico o numero della sezione testuale a cui si riferisce, es. `<div type="scena" id="S1" n="1">`.

Ogni elemento `<div>` può avere un titolo, codificato opportunamente con il tag `<head>`, che contiene ogni tipo di intitolazione, come ad esempio:

```
<div type="scena">
  <head>
    SCENE DES ROBES DE CHAMBRE.
  </head>
</div>
```

In questo senso il testo si presenterà come una serie concatenata di `<div type="atto">` e `<div type="scena">`, ma la struttura finale si complica, poiché all'interno di ogni scena saranno presenti un certo numero di battute recitate da uno o più personaggi, codificate tramite l'elemento `<sp>`, che può contenere sia testo in prosa (`<p>`) che in versi (`<l>`), in una varietà di disposizioni.

È molto importante codificare queste indicazioni teatrali perché ci forniscono maggiori

dettagli sulla presentazione vera e propria dell'opera, cioè sulla *performance*, informandoci e dandoci un'idea più chiara di quello che succedeva sul palco e di come questo avveniva.

L'elemento *line-group*, <lg>, codifica il contenuto di un dialogo, come possono essere stanze, insiemi di versi o altre strutture poetiche, e può contenere diversi attributi:

- *type*: definisce la struttura metrica.
- *rhyme*: specifica lo schema delle rime.
- *met*: definisce il modello metrico.

L'elemento <l>, ha la funzione di codificare una singola linea di dialogo o verso e può contenere l'attributo *part*, utile nel caso in cui diversi personaggi condividano una stessa linea di dialogo, infatti ha come valori: *I* porzione iniziale; *M* porzione centrale; *F* porzione finale del verso.

L'integrità visiva delle singole linee di versi, soprattutto nella stampa, è molto importante, perché ciò permette di riconoscere il prefisso del dialogo e di distinguere tra di loro i parlanti.

La scelta tipografica è importante per i testi teatrali stampati e l'attributo *rend* può essere specialmente utile nella codifica delle caratteristiche visuali, come il valore *italic*, che sta a indicare il corsivo.

Le sezioni <front> e <back>, possono contenere diversi elementi molto importanti nei testi teatrali, perché ci permettono di acquisire maggiori informazioni riguardo all'opera:

- <performance>: può essere utilizzato per raggruppare tutte le informazioni relative alla messa in scena di una *pièce* o di sceneggiatura, in generale, può specificare o come sarà la rappresentazione usuale della performance, o come questa è stata eseguita in qualche occasione particolare.
 - Questo elemento può comprendere strutture XML complesse, come:
 - Le liste degli attori che recitano nell'opera, con l'elemento <castList>.
 - Paragrafi che descrivono la data e il luogo, o dettagli circa l'ambientazione della performance, codificati tramite l'elemento <set>.

- All'interno dell'elemento `<performance>`, potrebbe risultare interessante, ai fini della codifica, registrare nomi di persone, luoghi e date di particolare rilievo, usando l'elemento generico, `<rs>` (es. `<rs type= "name"> Arlequin </rs>`).
- `<prologue>`: contiene le informazioni di prologo dell'opera.
- `<epilogue>`: contiene le informazioni di epilogo dell'opera.
 - Sia `<epilogue>` che `<prologue>`, possono essere codificate come un dialogo, utilizzando l'elemento `<sp>`, e tipicamente vengono espresse da un attore che in quel momento non interpreta un personaggio, eventualmente in associazione con una particolare prestazione o luogo.
- `<set>`: descrive l'ambientazione, l'orario o l'azione della scena, e di solito è inserito nel peritesto iniziale del brano teatrale.
 - Le descrizioni del tag `<set>` possono apparire anche nel `<body>` della *pièce*, ma in questi casi tali descrizioni devono essere contrassegnate come indicazioni di scena, tramite l'elemento `<stage>`, non come `<set>`, che deve essere utilizzato solo se la descrizione si trova nel `<front>`.
- `<castList>`: contiene un elenco completo dei nomi degli attori e/o dei nomi dei personaggi che interpretano il dramma.
 - Un *cast* è una forma particolare di lista, che contiene l'elenco di tutti i ruoli e spesso è caratterizzata da una descrizione aggiuntiva o dal nome dell'attore o dell'attrice che interpreta il personaggio in questione.
 - L'elemento `<castList>`, può contenere a sua volta più elementi:
 - `<castGroup>`: indica il gruppo di personaggi in qualche modo correlati.
 - `<castItem>`: contiene una singola voce all'interno della lista dei personaggi e comprende i tags:
 - `<role>`: indica un ruolo teatrale.
 - `<roleDesc>`: descrive un ruolo.
 - `<actor>`: definisce il nome dell'attore.

Il corpo di un testo teatrale di solito comprende l'elemento `<sp>`, utilizzato per codificare i dialoghi, che può contenere l'attributo *who* e l'elemento `<speaker>`, entrambi utilizzati per indicare i soggetti parlanti, ma in modi piuttosto differenti:

- L'attributo *who*: contiene solitamente un valore-puntatore, che indica uno o più elementi XML, che specificano, solitamente tramite l'elemento `<rs type="name">`, il personaggio a cui è assegnato il discorso. Questa però non è l'unica soluzione, infatti il valore del puntatore potrebbe corrispondere anche al valore associato dell'attributo *xml:id*, usato altrove nel testo per identificare un personaggio.
- L'elemento `<speaker>`: viene utilizzato per codificare la parola, il nome o la frase, che nel testo identifica il personaggio che sta parlando, può quindi contenere qualsiasi stringa o prefisso.

All'interno del corpo del testo si può trovare anche l'elemento `<stage>`, che può contenere l'attributo *type*, che definisce il tipo di azione, con i seguenti valori:

- *Setting*: definisce l'ambientazione della scena.
- *Location*: precisa il luogo in cui si svolge la scena.
- *Entrance* ed *Exit*: descrivono un'entrata e un'uscita di scena.
- *Business*: descrive una generica attività sul palco.
- *Delivery*: definisce il modo di parlare di un personaggio.
- *Modifier*: descrive alcuni dettagli sul personaggio.
- *Mixed*: più di uno dei tipi di informazioni elencate.

L'elemento `<stage>` può contenere a sua volta `<move>`, elemento che indica il movimento di entrata, di uscita o di spostamento sulla scena di uno o più personaggi. Questo ha lo scopo di rendere più specifiche le indicazioni contenute nelle direttive di scena e le sue caratteristiche permettono: di utilizzare gli identificatori definiti dall'utente per descrivere i personaggi (attributo *who*), di specificare la direzione del movimento (attributo *type*) e, di indicare con maggior precisione quale parte della scena è coinvolta (attributo *where*)⁴⁷.

⁴⁷Donati Michela, *Piccola Biblioteca Digitale Romanza*: tesi di laurea in Informatica Umanistica, Università di Pisa, a.a. 2012-2013.

5 Progetto

Il progetto del mio elaborato di laurea si colloca all'interno della *Piccola Biblioteca Digitale Romanza*⁴⁸, che nel suo sito web, permette di condividere tutti i documenti in essa contenuti, allo scopo di consentirne la consultazione in formato elettronico.

In questo modo si superano i limiti del libro elettronico e si fornisce all'utente uno strumento al tempo stesso didattico e di ricerca.

Grazie alla codifica XML e all'uso di un software di ricerca *full-text*, sarà possibile per qualsiasi utente leggere, salvare in formato pdf, e stampare i testi contenuti in ogni corpus ed eseguire ricerche complesse all'interno dei testi selezionati in base alle esigenze dell'utente.

La raccolta di commedie pubblicate da Evaristo Gherardi, è argomento di un progetto di codifica della *Piccola Biblioteca Digitale Romanza*, che ha richiesto, e richiederà, un grande lavoro da parte di diverse persone, professori e studenti, per tutte le fasi che esso comporta.

A questo proposito, per il tirocinio che ho svolto presso l'Università di Pisa, mi sono occupato della codifica testuale di due commedie del secondo volume della raccolta di Gherardi, rispettivamente *Mezzetin Grand Sophy de Perse* di Montchenay e *Colombine Femme Vengée* di Fatouville.

Quest'attività ha richiesto inizialmente una trascrizione manuale delle due commedie, che, dal file pdf in cui si trovavano sono state da me riportate in un editor di testo.

Queste commedie, come gran parte di quelle contenute nella raccolta, sono state scritte da autori francesi, per cui il lavoro di trascrizione ha richiesto una costante correzione da parte della Prof.ssa Barbara Sommovigo, responsabile del progetto piccola BDR.

Grazie a questo lavoro è stata completata la codifica di tutte e nove le commedie presenti nel secondo tomo, infatti, solamente i primi due volumi sono stati codificati per intero, mentre degli altri sono state codificate solamente alcune commedie, come si può vedere da questa tabella, che mostra l'intero corpus della raccolta di Gherardi:

⁴⁸ PBDR, <http://piccolabdr.humnet.unipi.it/>

	Testi	Testo codificato
Volume I	À SON ALTESSE ROYALE	✓
	AVERTISSEMENT QU'IL FAUT LIRE	✓
	AD EVARISTUM GHERARDI	✓
	IN EVARISTI	✓
	EXTRAIT DU PRIVILEGE	✓
	Arlequin Mercure Galant	✓
	La Matrône d'Éphèse, ou Arlequin Grapignan	✓
	Arlequin lingère du Palais	✓
	Arlequin Prothée	✓
	Arlequin empereur dans la lune	✓
	Arlequin Jason, ou la Toison d'Or comique	✓
	Arlequin chevalier du soleil	✓
	Isabelle médecin	✓
	Colombine avocat pour et contre	✓
	Le Banqueroutier	✓
	La Précaution inutile	✓
Volume II	La Cause des femmes	✓
	La Critique de La Cause des femmes	✓
	Le Divorce	✓
	Le Marchand duppé	✓
	Colombine femme vangée	✓
	La Descente de Mezzetin aux Enfers	✓
	Mezzetin Grand Sophy de Perse	✓
	Arlequin, homme à bonne fortune	✓
	La Critique de l'Homme à bonne fortune	✓
Volume III	Les Filles errantes	-
	La Fille savante	-
	La Coquette, ou L'Académie des dames	-
	Ésope (ou Arlequin Ésope)	-
	Les Deux Arlequins	-
	Le Phénix	-
	Arlequin Phaëton	-
	Ulisse et Circé	-
Volume IV	L'Opéra de campagne	-
	L'Union des deux opéra	-
	La Fille de bon sens	-
	Les Chinois	-
	La Baguette de Vulcain	✓
	Les Adieux des officiers, ou Vénus justifiée	-
	Les Mal-Assortis	-

	Les Originaux, ou l'Italien	-
	Les Aventures des Champs-Élysées	-
Volume V	Les Souhairs	-
	La Naissance d'Amadis	-
	Le Bel-esprit	-
	Arlequin deffenseur du beau sexe	-
	La Fontaine de Sapience	-
	Le Départ des comédiens	-
	La Fausse Coquette	-
	Le Tombeau de Maître André	-
	Attendez-moi sous l'orme	-
Volume VI	La Thèse des dames, ou le Trompbe de Colombine	-
	Les Promenades de Paris	-
	Le Retour de la foire de Besons	-
	La Foire Saint-Germain	-
	Les Momies d'Égypte	✓
	Les Bains de la Porte Saint-Bernard	-
	Arlequin misanthrope	-
	Pasquin et Marforio, médecins des mœurs	-
Les Fées ou les Contes de ma mère l'Oye	-	

A seguito della trascrizione e codifica di quei due testi, mi sono interessato a questo progetto portato avanti dalla piccola BDR, perciò ne ho fatto argomento del mio elaborato di laurea.

Il mio progetto è partito da un'analisi dei sei volumi comprensivi della raccolta, al fine di individuare all'interno delle commedie le parti di testo scritte in versi.

Una volta trovato abbastanza materiale su cui poter poi lavorare, ho scritto in un foglio di calcolo le pagine che contenevano versi e le ho divise per appartenenza di categoria, in modo da avere una chiara visione del contenuto dei sei volumi.

Di queste categorie, tre sono quelle che si sono rivelate le più importanti per maggior frequenza:

- Scene: comprende sezioni di scene o scene interamente in versi.
- Canzoni: contiene canzoni francesi in versi.
- Versi sciolti: include semplice testo in versi.

Nello stesso foglio di calcolo ho dettagliatamente descritto le pagine che contenevano i versi, riportando diverse informazioni importanti per individuare il testo in seguito.

Dopo questo studio ho iniziato a codificare i versi delle due commedie da me prese in

esame per il tirocinio, *Mezzetin Grand Sophy de Perse* e *Colombine Femme Vengée*, ma solo la prima presentava questo tipo di materiale.

Successivamente, per poter codificare i versi delle commedie del primo volume della raccolta, è stato necessario, da parte di terzi, rendere omogenei i testi, perché sono stati codificati nel corso degli anni, da diverse persone, in modi differenti, utilizzando diversi schemi di codifica.

Una volta ottenuto il primo volume per intero, ho effettuato la codifica dei versi utilizzando elementi presenti nel modulo Verse della TEI, soprattutto `<rhyme>`, che viene utilizzato per segnalare la stringa in rima all'interno di un verso, e il suo attributo *label*, che fornisce un'etichetta che identifica quale parte dello schema rimico è rappresentata dalla stringa in questione.

Per codificare gli schemi rimici, invece, ho utilizzato due attributi dell'elemento `<lg>`, rispettivamente *Type*, che caratterizza l'elemento utilizzando una classificazione o tipologia funzionale, con i valori: quatrain, sestet, tercet, couplet, free, stanza, canzone; l'altro attributo che ho utilizzato è stato *Rhyme*, che specifica lo schema rimico di un gruppo di versi, infatti i suoi valori rappresentano schemi che seguono la tradizione della metrica francese del XVII secolo, come ad esempio: le quartine con schemi abba, abab, aabb; le rime bacciate e le sestine con schemi rimici abbaba, aabcbc, ababcc.

```
<lg type="quatrain" rhyme="abba">
  <l>Toy, Divinité <rhyme label="a">scelerate</rhyme></l>
  <l>Qui te mesles de cent<rhyme label="b">métiers</rhyme>, </l>
  <l>O Lune, que chez les <rhyme label="b">Sorciars</rhyme></l>
  <l>On appelle la Triple <rhyme label="a">Hecate</rhyme>:</l>
</lg>
```

Allo scopo di rendere fruibili e accessibili queste informazioni, ho realizzato per ogni commedia del primo volume, un foglio di stile XSL, con un menu che ne permette la navigazione tramite le varie scene e mettendo in evidenza alcune parti di testo importanti per il mio studio, ognuna corrispondente ad un colore, come ad esempio: i versi (marrone), le rime (verde), le canzoni (arancione), il testo in italiano (rosso), le direttive di scena sotto il nome “stage” (viola), e i versi latini (azzurro).

Per permettere questo tipo di elaborazione è stato necessario dividere in più documenti il file XML contenente il primo volume dell'opera, quindi per ogni elemento <text> racchiuso all'interno dell'elemento <group>, è stato creato un documento XML, in modo da poterlo elaborare separatamente e applicarci un foglio di stile XSL per la visualizzazione e uno CSS per la formattazione della pagina web.

Nella homepage, tramite un menu, si può selezionare uno di questi testi, in modo da visualizzarne il contenuto, inoltre, è possibile consultare la versione originale del primo volume tramite il file pdf.

Sempre nella pagina principale è presente un bottone che rimanda alla tabella che comprende dati relativi alle frequenze degli schemi rimici e delle tipologie dei versi, come ad esempio: quartine, sestine, rime bacciate, rime, versi totali, e i versi latini.

Nel frontespizio del primo volume, infatti, sono presenti molti versi in latino, alcuni dei quali sono dediche da parte di persone di merito che erano onorate del rapporto di amicizia che avevano con Evaristo Gherardi, autore del *Théâtre Italien*. Queste furono pubblicate dallo stesso Gherardi nel frontespizio dell'opera, nella sezione *In Evaristi*, e come scrisse nel suo *Avertissement*, non lo fece per prendersi meriti e lodi che non si meritava, ma piuttosto per la delicatezza e il loro gusto.

Per codificare opportunamente questi versi latini, è stato necessario utilizzare due attributi dell'elemento <lg>: *Type* per indicare che si tratta di “stanze”; e *xml:lang*, per indicare la lingua del contenuto dell'elemento, in questo caso “lat”, come si può vedere da questo esempio:

```
<lg type="stanza">
  <lg xml:lang="lat">
    <l>Omnis et unus erat, numerosâ dota, GHERARDUS,</l>
    <l>Orator, Vates, Autor, et Actor erat.</l>
    <l>Actor, delicias tribuit qui mille, videnti;</l>
    <l>Autor ; Lectori non nisi mille dabit.</l>
  </lg>
</lg>
```

6 Conclusioni

All'interno delle commedie della raccolta, dopo aver analizzato capillarmente i sei volumi, ho identificato diverse tipologie di versi, che ho suddiviso per categorie e che rispecchiano il contenuto dell'opera di Gherardi.

Tabella 1. Versi all'interno delle rispettive categorie

Volumi	Scene	Versi Ita.	Canzone Ita.	Canzoni	Versi sciolti	Versi Lat.
I	6	3	1	2	-	-
II	-	-	-	7	2	1
III	5	-	2	6	6	-
IV	12	-	1	18	10	-
V	9	-	-	19	22	1
VI	9	-	4	38	24	-

Tabella 2. Versi all'interno delle rispettive categorie

Volumi	Citazioni	Madrigale	Ode	Canzone musicata
I	1	-	-	-
II	-	-	-	-
III	4	1	-	-
IV	4	-	-	3
V	1	-	1	2
VI	-	-	-	4

Effettuando la codifica dei versi ho riscontrato che sono presenti molti schemi rimici tipici della metrica francese del XVII secolo, come: le quartine, le rime baciata, e forme di distico, ovvero una coppia di versi a rima baciata, reiterato nel testo senza alcuna spaziatura (schema *aabbccdee...*).

Queste tabelle mostrano la frequenza degli schemi rimici e delle tipologie di versi che sono presenti nel primo volume della raccolta, il quale è stato l'oggetto della mia analisi.

Tabella 3. Schemi rimici delle quartine

Quartine	Quartine abab	Quartine abba	Quartine aabb
82	8	14	60

Tabella 4. Schemi rimici delle sestine

Sestine	Sestine abbaba	Sestine aabcbc	Sestine ababcc
10	3	2	2

Tabella 5. Schemi e tipologie di versi

Rime Bacciate	Stanze	Versi Latino	Rime	Versi totali
29	52	82	491	749

Dai testi che ho analizzato, ho potuto notare che nella maggior parte delle commedie, se non in tutte, è presente testo in prosa in italiano, ma rispetto al testo francese, questi numeri sono molto scarsi.

Infatti le commedie del primo volume, ma anche degli altri tomi, sono state scritte tra il 1681 e il 1697, periodo in cui gli attori italiani assegnarono la scrittura delle commedie ad autori francesi.

Per cui le commedie all'italiana andavano perdendo sempre più quelle caratteristiche di espressività e improvvisazione tipica della Commedia dell'Arte, anche se alcuni autori francesi come Fatouville, mantenevano nelle loro commedie alcuni momenti all'italiana. Per questo si parla di una francesizzazione del repertorio degli italiani.

7 Bibliografia

Bernardelli, Giuseppe. 1989. *Metrica francese: fondamenti teorici e lineamenti storici*. Brescia, La Scuola.

Donati Michela, *Manuale di codifica per testi teatrali*: tesi di laurea in Informatica Umanistica, Università di Pisa, a.a. 2013-2014.

Fiorentino, Francesco. 2008. *Il teatro francese del Seicento*. Roma, Laterza.

Gambelli, Delia. 1993-1997. *Arlecchino a Parigi*. vol. 1. Roma, Bulzoni.

Gherardi Evaristo. *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil général de toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au Service*. J.-B. Cusson et P. Witte, Paris, 1700.

Gigliozzi, Giuseppe e Ciotti Fabio. 2003. *Introduzione all'uso del computer negli studi letterari*. Mondadori Bruno.

Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. vol. 1. Roma, Bulzoni.

Lenci, Alessandro, Simonetta Montemagni e Vito Pirrelli. 2005. *Testo e computer: Elementi di linguistica computazionale*. Roma, Carocci editore.

Lorenzi, Franco e Stefania De Rosa. 2005. *Il testo elettronico: Per le Scuole superiori*. Morlacchi.

Macchia, Giovanni. 1970. *La letteratura francese: Dal Rinascimento al Classicismo*. Milano, Firenze: Sansoni; Milano: Accademia.

Rasi, Luigi. 1897-1905. *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*. vol. 1. Firenze, Fratelli Bocca.

Spaziani, Marcello. 1966. *Il théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny: presentate da Marcello Spaziani*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

8 Sitografia

Enciclopedia Treccani, voci:Giovanni Gherardi, Giulio Mazzarino.
<http://www.treccani.it/>

PBDR: Piccola Biblioteca Digitale Romanza.
<http://piccolabdr.humnet.unipi.it/>

TEI, Modulo Drama : Performance Texts.
<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/DR.html>
(visitato il 19 gennaio 2015)

TEI: Modulo Verse.
<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/VE.html>
(visitato il 15 gennaio 2015)

TEI: Goals and Mission.
<http://www.tei-c.org/About/mission.xml>
(visitato il 18 gennaio 2015)

TEI: Organization.
<http://www.tei-c.org/About/organization.xml>
(visitato il 18 gennaio 2015)

TEI: Introducing the Guidelines.
<http://www.tei-c.org/Support/Learn/intro.xml>
(visitato il 21 gennaio 2015)

Wikipedia, voce Consiglio Privato.
http://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale