

## RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

HERMANN REICH. — *Der Mimus*. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch — Vol. I, parte I: *Theorie des Mimus*; parte II: *Entwicklungsgeschichte des Mimus*. — Berlino, Weidmannsche Buchhandlung, 1903 (8.º, pp. XII-900).

OTTO DRIESEN. — *Der Ursprung des Harlekin*, Ein kulturgeschichtliches Problem. — Berlino, A. Duncker, 1904 (8.º, pp. x-286, con 17 incis.).

I. Il Settembrini soleva dire ai suoi scolari che la scelta di un tema per un lavoro scientifico è come prendere moglie, o, almeno, fidanzarsi. Paragone tanto più esatto, in quanto parecchi restano perpetui fidanzati. Ma quest'ultima cosa non è accaduta al signor Reich; il quale, dodici anni fa, quando era ancora studente, si fidanzò col tema: *il Mimo*, e, dopo dodici anni, celebra le nozze, mettendo fuori il primo volume della vasta opera da lui ideata sull'argomento. Dodici anni di ricerche infaticabili hanno portato il loro frutto; e questo primo volume è, senza dubbio, una buona raccolta di notizie recondite e di ravvicinamenti ingegnosi, i quali gettano molta luce non meno sulla storia civile che su quella letteraria dell'antichità greco-romana.

Additerò alcuni punti, che mi paiono specialmente importanti. Il capitolo II tratta del mimo nell'opinione dell'antichità, e passa a rassegna le opinioni dei grammatici, filosofi e poeti; la satira del cristianesimo, fatta dai mimografi, e i mimi cristologici; le condanne dei Padri della Chiesa, l'inefficacia di esse (alcuni elementi mimici penetrarono nel culto della Chiesa, e le mimodie nei canti ecclesiastici); il modo, in cui erano considerati i mimi e le mimi; la satira politica nei mimi: l'apologia del mimo, composta nel sesto secolo da Choricus. Non conosco quadro più completo, di questo ora tracciato dal Reich, del costume teatrale nell'antichità. L'impressione, che se ne ricava, è la grande somiglianza, che aveva per questo come per altri rispetti la civiltà greco-romana con la nostra. Il capitolo III è una nuova pagina, aggiunta alla storia delle teorie letterarie: il Reich prova che Aristotile e i peripatetici ebbero una teoria del mimo, rimasta finora poco avvertita. Anzi, la considerazione del mimo prosastico di Sofrone dovè spingere lo Stagirita alla sua geniale teoria, che riponeva l'essenza della poesia, non già nel *metro*, ma nella *mimesi*. Aristotile fissò il mimo come genere letterario, il quale stava alla commedia come il dramma satirico alla tragedia. Il Reich dimostra la perfetta aristotelicità dell'anonima trattazione intorno alla commedia, che fu edita

dal Cramer e premessa dal Bergk alla sua edizione di Aristofane; e spiega in modo assai plausibile la distinzione, che ivi appare, di una poesia ἀμίμητος e di una μιμητή, dovendosi intendere per poesia non imitativa la pseudopoesia, quella meramente metrica, quali la *ιστορική* e la *παιδευτική* (suddivisa, quest'ultima, nelle due sottospecie della *ὑφηγητική* e della *θεωρητική*). In quella trattazione, o riassunto interpretativo della Poetica, la vera poesia, l'imitativa, si divide in narrativa e drammatica, e la drammatica in *κωμωδία*, *τραγωδία*, *μίμοι* e *σάτυροι*. Nel capitolo IV, sono specialmente notevoli i rapporti messi in rilievo tra l'etologia mimica e la caratterologia peripatetica (p. es., i *Caratteri* di Teofrasto); nonchè la nuova interpretazione tentata del canone di Volcacius Sedigitus nel quale, come è noto, sono graduati, in modo che finora era apparso affatto capriccioso, dieci poeti comici romani, assegnandosi il primo posto a Cecilio Stazio, il secondo a Plauto, il sesto a Terenzio: il Reich crede che il criterio di valutazione sia, in quel canone, la forza mimica o *vis comica*. Il capitolo V studia l'efficacia del mimo sulla forma dell'esposizione filosofica di Socrate (*scurra atticus*, lo chiamava Zenone epicureo, come ricorda Cicerone), e di Platone: l'*Eutidemo* vien considerato come un mimo filosofico. Con questo capitolo si chiude il primo libro, consacrato alla teoria del Mimo. Il secondo ha per argomento l'ipotesi mimica, e le linee fondamentali della sua storia dagli inizi fino ai tempi moderni. Dopo avere esaminato (cap. VI) lo svolgimento della ipotesi mimica prima e dopo Filistione (illustrando anche la curiosa silloge di motti e di aneddoti comici, il *Philogelos*, analogo alle raccolte di detti e fatti dei Capitano-Spavento e degli Scaramuccia), — il Reich passa a discorrere (cap. VII) del mimo turco e del pulcinella turco, Karagöz, ch'egli considera derivanti dal mimo ellenico-bizantino e dal suo personaggio comico; del mimo nell'India (cap. VIII), del mimo in Occidente durante il Medioevo (cap. IX), e, finalmente (cap. X), del mimo e dei personaggi mimici nell'opera dello Shakespeare, e del dramma pastorale moderno come derivazione dal mimo bucolico di Teocrito e degli altri poeti alessandrini e romani. Anche questo secondo libro è ricco di particolari nuovi e di considerazioni acute.

Si vede da ciò che, se il Reich avesse concepito la sua opera come una serie di *excursus* o di *Forschungen zur Geschichte des Mimus*, ci sarebbe tutto da lodare e niente da obiettare al suo libro. Ma egli si è proposto di dare, invece (come dice il titolo), un saggio di *storia evolutivista letteraria*; e da questo proposito, da questo gonfiamento della materia da lui studiata, deriva un doppio difetto: esagerazione nel valore dato al mimo, arbitrarietà nel concepire alcuni punti della storia di esso.

Avendo notato che non si possiede ancora una vera storia del mimo e che era utile colmare questa lacuna (1), il Reich ha cominciato con un pa-

(1) Il Reich (pp. 6-10 n.) dà un elenco degli scritti generali che si hanno sull'argomento, a cominciare dall'opera di Nicola Calliachus, professore di Pa-

ragone che ci sembra tale da sviare. Tutti sanno (egli dice) l'importanza che ha, nella letteratura mondiale, il dramma classico, la cui linea di svolgimento da Eschilo, Sofocle ed Euripide, attraverso Seneca, Marlowe, Shakespeare, Corneille, Racine, Alfieri, giunge fino allo Schiller, al Goethe e ai loro successori. Ma non meno importante è l'altro filone: quello del dramma mimico. Si tratta, nientedimeno, di studiare la storia della poesia realistica antica accanto a quella, già nota, della poesia idealistica. « Gli inizi del Mimo sono gli inizi dell'arte propriamente realistica; e Sofrone, primo poeta d'arte del mimo, è il primo cosciente realista tra i poeti greci » (p. 20). E, come nella lotta politica tra i migliori e i peggiori, questi ultimi prevalsero, donde la decadenza della civiltà antica; così si ebbe una lunga lotta tra il nobile e mitico idealismo e il realismo popolare e burlesco, nella quale l'ultimo uscì, infine, vincitore. « Il mimo, come propugnatore del realismo contro l'idealismo, appare quale manifestazione della storia universale e letteraria, avente il suo fondamento nelle leggi dello svolgimento umano » (pp. 28-31). « Dietro i problemi del mimo, spunta il problema di una storia genetica del realismo letterario nell'antichità classica » (p. 35). La trascuranza del mimo ha diminuito l'efficacia della letteratura classica del mondo moderno; perchè, essendo stata ristretta quella letteratura alla sola parte idealistica, col decadere dell'idealismo è decaduta anch'essa. Ma « dal mimo di Sofrone, di Teocrito e di Eronda, dal romanzo mimico di Petronio e dalle novelle mimiche, un moderno realista può ancora imparare » (p. 38).

Tutto ciò mi sembra poco sostenibile, e dimostra, forse, che il Reich, se ha a lungo ricercato i testi per illustrare il mimo, non ha, con pari insistenza, meditato sul significato dell'idealismo e del realismo in letteratura. Altra volta, ho avuto occasione di chiarire come il realismo sia una denominazione che può rendere servigi nella storia letteraria solo quando serva ad indicare, come nome riassuntivo, quella maturità dello spirito moderno, prodotta dallo svolgimento del senso storico, e dall'interesse pei problemi psicologici e sociali (1). Sotto questo rispetto, il realismo moderno può dirsi un fatto di grande importanza storica. Ma, allorchè il Reich vuol trovarne le fonti nella farsa e nella commedia burlesca, viene la voglia di reagire, e ripetere la parola del Körting e del Krumbacher (contro i quali il Reich lancia una protesta pp. 48-9), che chiamano il

---

dova, *De ludis scenicis mimorum et pantomimorum* (1713), fino ai giorni nostri. Non vedo ricordati due libri, che per altro io stesso conosco solo indirettamente, per citazioni altrui: J. WEAVER, *History of the Mimes and Pantomimes* (Londra, 1728) e BOULANGER DE RIVERY, *Recherches historiques et critiques sur les Mimes et les Pantomimes* (Parigi, 1751). Un ricordo meritava anche la Distinzione III del libro II della *Storia e ragione di ogni poesia* di F. S. QUADRIO (vol. 3.º, parte II, Milano, 1754, pp. 179-251), dove si tratta di proposito delle commedie mimiche, presso i greci, i latini, gl'italiani e i francesi.

(1) Si veda *Critica*, I, pp. 245-8.

mimo *Tingeltangeloesie* (poesia da caffè-concerto). — La tragedia, non la commedia, e molto meno il mimo, è la fonte del realismo moderno: realismo, diremo così, assai idealistico.

Nè bisogna lasciarsi sedurre dai ravvicinamenti che il Reich fa, trovando il mimo dappertutto, nelle più diverse e alte manifestazioni letterarie: nel dialogo socratico e platonico, nell'egloga e nel dramma pastorale, nei cantici della Chiesa, nel dramma dello Shakespeare, nel romanzo, e così via (1). Si è già detto che questi ravvicinamenti sono pregevoli, perchè spargono luce su alcuni particolari. Ma essi non provano nulla a favore del mimo, potendosi eseguire analoghi ravvicinamenti col prendere per centro qualsiasi altra produzione letteraria. Così si troveranno tracce dell'epos nel dramma, nella commedia, nel romanzo, nella pittura, nella scultura, nella storia, nella filosofia, e via discorrendo. Che cosa dimostrano, dunque, gli elementi del mimo, che si osservano in altre manifestazioni letterarie? Soltanto questo: che tutte le manifestazioni spirituali si legano tra loro; il che già si sapeva. È bene mettere in luce quelli di tali legami, che siano sfuggiti finora all'attenta considerazione; ma occorre evitare l'errore di « mitologizzare » il rapporto che si è additato, e trasformare la storia nella fantastica esposizione delle gesta di una data opera (o di un genere letterario), o in un catalogo biblico di generazioni.

Conosco parecchi libri moderni, il cui ordinamento e la cui prospettiva sono viziati da siffatto pregiudizio. L'oggetto, che fornisce il titolo al libro (nel presente caso, il mimo) diventa, nell'immaginazione dell'autore, il dio o il diavolo dell'intero svolgimento storico. Perchè la Germania non ha avuto commedia? Perchè (risponde il Reich, p. 336) non ha saputo fare quel che fecero l'Italia e la Francia: perfezionare il dramma popolare. « I drammatici tedeschi non seppero conquistare la bella principessa dormiente (*das Dornröschen*), la poesia comica popolare; non seppero trovare la via che Aristotile e i suoi scolari indicarono ai commediografi greci allorchè considerarono il mimo come la commedia originaria (*Urkomödie*) ». — La spiegazione diventa, per tal modo, semplicistica; e il semplicistico, come non è il semplice, non è neppure il vero.

Questo concetto esagerato del proprio tema si rivela anche nelle espressioni enfatiche, tra epiche e drammatiche, che il Reich adopera nel parlare del mimo. L'ipotesi mimica giunge a Roma: « di qui essa si *sottomise anche l'Occidente latino e dominò d'allora* il teatro dell'intero mondo greco-romano fino alla sua caduta per opera dei germani e dei turchi » (p. 13). Non si parla così di un conquistatore, di un Alessandro o di un Napoleone? — Cadono i teatri in Italia, in Gallia, in Germania, in Spagna, in Affrica; ma ecco « i mimi *ripensano* alla loro antica origine »:

(1) Il secondo volume dell'opera tratterà più particolarmente dell'efficacia del mimo sulla letteratura non drammatica, e specialmente sulla satira, sul romanzo bucolico e biologico, sulle novelle e sulle lettere.

ricordano di essere stati giullari e buffoni, e riprendono le vesti di questi. E giullari e buffoni « salvarono il mimo attraverso il barbaro medioevo e lo consegnarono ai nuovi tempi, dove da giullari si mutarono di nuovo in mimi, ossia in attori » (p. 14). Non pare di ascoltare la storia romantica di un fatale bambino, trafugato da un fedel servitore? — « Quando Bisanzio fu conquistato dai Turchi, e l'ellenismo nella sua patria d'origine in massima parte andò in rovina, . . . . il mimo mostrò di nuovo la sua forza indistruttibile. Esso solo non emigrò, restò in patria, etc. » (p. 15). Non è questo il tono con cui si narrerebbe l'atto di un eroe, che resta solo a sfidare il nemico? — Di frasi simili potrei riferire ancora moltissime, se ne valesse la pena: esse nascono, come si è detto, da eccesso di amore.

Ma io ho parlato anche di qualche punto storicamente dubbio. È noto il problema circa la derivazione della commedia popolare italiana dal mimo antico e dall'atellana. Checchè si pensi dell'importanza di tale problema (1), sta, a ogni modo, in linea di fatto, che l'asserita o sospettata continuità storica non si può stabilire per mancanza di documenti. Il che viene riconosciuto altresì dal Reich; quantunque poi, seguendo il Dieterich, abbia dato ancora fede, in questo libro, alla derivazione, ormai sfatata, dello *zanni* dal *sannio*, e dell'Arlecchino dal *mimus centunculus* (pp. 44, 498: cfr. anche tabella finale). Nessuna vera prova: ma come? (egli dice) « bisogna davvero rinunciare per sempre a sognare il bel sogno (*ist also wirklich nun der schöne Traum für immer ausgeträumt . . .*), che i tipi comici possano essere seguiti, nel loro nascere e nel loro peregrinare, dall'antica Ellade per millennii, fino ai nostri tempi? ». Le due vie tentate finora, quella di ricercare le sorti dei mimi romani nel Medioevo e l'altra di derivare il Pulcinella dal Macco delle atellane, sono senza speranza; ma ce n'è una terza, ancora intentata. Bisogna volgersi all'Oriente, al mondo bizantino: ivi si troverà la chiave della questione (pp. 47-8).

È opportuno, senza dubbio (e risponde al gran progresso fatto negli ultimi tempi dagli studii bizantini e al mutato concetto che ha la moderna storiografia del posto di Bisanzio nella civiltà), indagare anche per questa parte il mondo bizantino. E, anzi, potrebbe destare stupore che il Reich abbia confinato la sua indagine ai rapporti tra Costantinopoli e Venezia, nel tempo seguito alla conquista turca della prima città; dimenticando che il bizantinismo fu vigoroso, durante tutto il Medioevo, nella Sicilia e nell'Italia meridionale, anche in quella Campania, che fu patria di Pulcinella. Ma dal riconoscere l'opportunità degli studii da condurre nel campo bizantino ad affermare che sia chiara la derivazione della *commedia dell'arte italiana* da Costantinopoli, cioè dal mimo bizantino, erede a sua volta del mimo ellenico, corre gran tratto.

(1) Si vedano le mie osservazioni (contro il Dieterich) nello studio: *Pulcinella e il personaggio del Napoletano in commedia* (Roma, Loescher, 1899), pp. 18-30.

Il Reich è molto risoluto nella sua affermazione. « In realtà (scrive nel primo capitolo, dove enuncia la sua tesi, p. 48), si trovano nel mondo bizantino, a mio credere, le prove storiche, lungamente cercate, che risolvono il dibattuto problema ». Il personaggio della commedia turca è Karagöz, che ha stretta somiglianza con Pulcinella: non mai un italiano somigliò tanto a un turco. La derivazione diretta del Pulcinella dal Karagöz, o viceversa, è da escludere: essi non sono padre e figlio ma due fratelli, e hanno il loro padre nel mimo bizantino. Con la caduta di Costantinopoli, si ripeté per la terza volta il caso della immigrazione del mimo greco in Italia (la prima volta essa aveva dato luogo all'atellana; la seconda, al mimo romano): il mimo bizantino, venuto da Costantinopoli, s'incontrò coi poveri resti del mimo romano, persistiti attraverso il Medioevo, li ravvivò e ne nacque la commedia dell'arte; la quale, erede delle glorie del mimo latino, sottomise col personaggio di Pulcinella tutto l'Occidente. Nè senza ragione, proprio a Venezia, fiorirono i Goldoni e i Gozzi (pp. 678-83).

Ma, e le prove di tutto ciò? — Il 29 dicembre 1508 il Consiglio dei Dieci proibiva l'uso, a *paucissimo tempore* introdotto nei banchetti e nelle feste, di recitare commedie *in quibus per personatos sive mascheratos dicuntur et utuntur multa verba et acta turpia, lasciva et inhonestissima*. E un moderno scrittore greco, Costantino Satha, scorge, in questa descrizione, proprio la commedia bizantina. Inoltre, le commedie del Calmo e del Ruzante pongono talvolta la scena in paese greco e hanno personaggi che parlano il greco (pp. 679-81). — Sono prove codeste, che abbiano un qualsiasi valore? Come si fa a riconoscere in quelle frasi generiche dell'ordinanza del Consiglio dei Dieci proprio il mimo bizantino, e ad architettarvi sopra un edificio storico? Quale argomento favorevole costituiscono mai le parti greche nella commedia italiana del Cinquecento, che ha anche parti spagnuole e tedesche e d'altre lingue e dialetti, senza che perciò si debba supporre un contatto con le letterature di quelle varie lingue? (1).

---

(1) Il libro del Satha, benchè stampato a Venezia nel 1878-9, non mi pare che sia noto agli studiosi del teatro italiano: K. N. ΣΑΘΑ, *Ιστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, ἤτοι εἰσαγωγὴ εἰς τὸ κρητικὸν θεάτρον, ἐν Βενετία, 1878-9*, voll. 2. Nel vol. I, 403-20, sono le pagine sulle quali si appoggia il Reich. Il Satha nota che la prima pubblica rappresentazione del nuovo teatro italiano fu la *Calandria*, promossa nel 1518 in Roma dal papa *grecofilo* Leone X; ma che già innanzi, nel 1508, a Venezia venivano proibite le rappresentazioni, secondo il doc. cit.; nelle quali il Satha non so come riesca a riconoscere, attraverso sempre il documento citato, *πάντας τοὺς χαρακτήρας τῶν Βυζαντινῶν μίμων!* Mette poi in rilievo le parti in dialetto greco che sono nelle commedie del Calmo, del Ruzante, del Giancarli: ma qui abbiamo il notissimo contraffacimento del linguaggio degli *Stradiotti*, e il fatto non ha peso nella



Ma, dubitando di questa come di alcune altre affermazioni del libro, bisogna rendere omaggio alle coscienziose fatiche del Reich e compiacersi della sua opera, per tanti rispetti degna di nota.

II. Affermare che l'origine della commedia popolare italiana del secolo XVI è in Italia e nel secolo XVI, non significa (ripeto la mia cautela) che non possano trovarsi antecedenti e derivazioni di questo o quel nome comico, di alcune facezie e azioni comiche, di alcuni particolari della maschera e del vestito. È, anzi, ben naturale che questi antecedenti *debbano* ritrovarsi. E il d.<sup>r</sup> Driesen, autore del secondo dei libri da noi di sopra annunziati, ha messo in chiaro, in modo inconfutabile, che il nome di *Arlecchino*, e alcuni particolari della sua maschera e del suo vestiario, derivano (altro che *mimus centunculus*!) dal medioevo francese. Arlecchino è *Harlequin*, *Herlequin*, *Hellequin*, nome di un diavolo, conduttore di schiere di suoi pari, di *Harlequins*, dei quali si seguono le tracce nella letteratura francese dal secolo XI in poi, in cronache, poemi, drammi, *fableaux*, misteri (forse ha con essi qualche parentela il diavolo *Alichino* di Dante). Un commediante italiano, che recitava a Parigi tra il 1570 e il 1580 (e non è improbabile che fosse, per l'appunto, il bergamasco Alberto Ganassa, additatoci dalla tradizione), avendo fatto colà la conoscenza del bizzarro diavolo, che compariva nelle buffonerie di piazza, lo introdusse nel teatro italiano, o, meglio, impastò con esso un personaggio comico italiano. [Non riferiremo la dimostrazione che il Driesen dà di questa sua tesi, perchè chi voglia averne un riassunto potrà leggere il bell'articolo che vi ha scritto intorno il Renier, nel *Fanfulla della domenica* (XXVI, n. 12, 20 marzo 1904). E col Renier sono pienamente d'accordo nell'osservazione che Arlecchino, per quanto francese e diavolo di nome e, almeno originariamente, di maschera, resta pur sempre, nel suo svolgimento, uno *zanni* della commedia italiana. La connessione col diavolo medievale francese rimane quasi estrinseca; e, in fondo, per la storia artistico-letteraria dell'Arlecchino, costituisce poco più di una mera *curiosità* (1).

B. C.

---

questione. Assai curioso sarebbe stato invece quel libro, che, col titolo: *Comoediae hodierna Graecorum dialecto conscriptae, quae Venetiis publice solent aliquando exhiberi*, Vinegia, per Giovanantonio et fratelli da Sabio, 1529, si trova citato nel catalogo della biblioteca de Thott e, sull'autorità di esso, dal Panzer e dal Brunet. Ma il Satha, avendone fatto fare ricerche a Copenhagen (dove si trova ora la biblioteca Thottiana), ebbe la delusione di venire a conoscere che quella pretesa silloge di comedie greche era una traduzione neollettica della *Te-seide* del Boccaccio! (pp. 416-19).

(1) Anche per *Pulcinella* — pur nel dimostrare che, dalle attestazioni dei contemporanei, risulta essere un personaggio comico inventato nei primi anni del sec. XVII dall'attore Silvio Fiorillo — io feci notare la possibilità che il nome preesistesse come nome di personaggio ridicolo o buffonesco (vedi il mio lavoro citato, pp. 19-21). Alle osservazioni filologiche fatte ivi, e alle indicazioni da me date