

Jolanta Dygul

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-9373-9327

Gennaro Sacco, słynny Coviello, i jego trzy sztuki

Abstract

Gennaro Sacco, the Famous Coviello, and His Three Plays

This article analyzes three plays published by Gennaro Sacco, a dell'arte actor-playwright who visited the Polish royal court in 1699. Sacco became famous for his role as Coviello. He initially performed in Naples, then in the northern part of the Apennine Peninsula, and, like many Italian actors, he offered his talent to various European rulers (in Celle, Warsaw, Madrid). We hardly know anything about his stay at the Warsaw court of king Augustus II; there are no sources that would reveal the repertoire or the names of troupe members. What is extant, however, is the dramatic text of *Commedia smascherata, ovvero i comici esaminati*, published in Warsaw. The analysis of this play against the background of its two predecessors, published by Sacco in Italy more than a decade earlier, contributes to our knowledge of role structure, distribution, and variation in dell'arte theater. It also helps identify the impact of local conditions on the work of travelling Italian dell'arte artists.

Keywords

Gennaro Sacco, Coviello, commedia dell'arte, comic types, repertoire, character variation, role distribution

Abstrakt

Przedmiotem artykułu jest analiza trzech utworów dramatycznych wydanych przez aktora-autora teatru dell'arte, Gennara Sacca, który gościł na dworze polskim w 1699 roku. Sacco zasłynął z roli Coviella. Początkowo grał w Neapolu, potem na północy Półwyspu Apenińskiego i jak wielu włoskich aktorów oferował swój talent różnym władcom europejskim (w Celle, Warszawie, Madrycie). Prawie nic nie wiemy o jego pobycie na warszawskim dworze Augusta II, brakuje źródeł na temat repertuaru oraz składu osobowego zespołu. Zachował się jednak opublikowany w Warszawie tekst dramatyczny *Commedia smascherata, ovvero i comici esaminati*. Przeprowadzona w artykule analiza tej sztuki na tle dwóch poprzednich wydanych przez aktora ponad dziesięć lat wcześniej we Włoszech poszerza wiedzę o strukturze, dystrybucji i wariantowości ról w teatrze dell'arte. Przyczynia się także do określenia wpływu lokalnych warunków na sztukę włoskich artystów dell'arte przemieszczających się między ośrodkami.

Słowa kluczowe

Gennaro Sacco, Coviello, komedia dell'arte, typy komiczne, repertuar, wariantowość postaci, dystrybucja ról

Na łamach *Pamiętnika Teatralnego* opublikowano ważne teksty źródłowe do badania repertuaru oraz składu zespołów włoskich dworu saskiego, przede wszystkim z okresu panowania Augusta III¹. Ze względu na brak dokumentacji niewiele jednak pisano o karnawałowych występach trupy Gennara Sacca na dworze Augusta II od lutego do maja 1699². Tymczasem Sacco, specjalizujący się w roli Coviella, właśnie w Warszawie ogłosił drukiem jedną ze swoich sztuk. *Commedia smascherata, ovvero i comici esaminati* (Varsavia, 1699) to trzeci z jego zachowanych utworów dramatycznych, po *Sempre vince la ragione* (Genova, 1686), *Luna eclissata dalla fede trionfante di Duba reggina di Ungaria* (Verona, 1687)³. Nie mamy żadnych informacji na temat inscenizacji tych utworów, jednak analiza tekstów pozwoli lepiej zrozumieć sposób działania komedii dell'arte, czyli teatru włoskich aktorów zawodowych zrzeszonych w zespołach działających od połowy XVI do końca XVIII wieku⁴. Pomoże również zweryfikować stereotypowe myślenie o komedii dell'arte jako gatunku lub teatrze, który obywatel się bez tekstu.

¹ Kazimierz Konarski, „Teatr warszawski w dobie saskiej”, *Pamiętnik Teatralny* 1, z. 2/3 (1952): 15–36; Bohdan Korzeniewski, „Komedia dell'arte w Warszawie”, *Pamiętnik Teatralny* 3, z. 3/4 (1954): 29–56, <https://doi.org/10.36744/pt.1512>; Kazimierz Olszewski, „Inszenizacje na dworze Augusta II Sasa”, *Pamiętnik Teatralny* 3, z. 3/4 (1954): 60–62; Zbigniew Raszewski, „Porcelanowa arlekinada”, *Pamiętnik Teatralny* 6, z. 1 (1957): 121–130, <https://doi.org/10.36744/pt.1522>; Jerzy Jackl, „Z badań nad teatrem czasów saskich”, *Pamiętnik Teatralny* 9, z. 1 (1960): 95–113; Julian Lewański, „Miscellanea z czasów saskich (1706–1760)”, *Pamiętnik Teatralny* 14, z. 1 (1965): 12–19; Mieczysław Klimowicz, „Teatr Augusta III w Warszawie”, *Pamiętnik Teatralny* 14, z. 1 (1965): 22–43; Julian Lewański, „Komedia dell'arte w Warszawie: Pięć nieznanymi argumentów warszawskich, polski argument *Il marito tormentato*”, *Pamiętnik Teatralny* 14, z. 1 (1965): 62–76; Mieczysław Klimowicz, „Komedia dell'arte w Warszawie: Trzy nieznanymi argumenty warszawskie”, *Pamiętnik Teatralny* 14, z. 1 (1965): 77–82; Zbigniew Raszewski, „Za króla Sasa: Mała kronika teatru warszawskiego za Sasów”, *Pamiętnik Teatralny* 14, z. 1 (1965): 94–101.

² Na ten temat pisali Jerzy Jackl, „Z badań nad teatrem czasów saskich” oraz Wanda Roszkowska, „Akt zapustny komediantów na Zamku Warszawskim roku 1699”, *Pamiętnik Teatralny* 36, z. 4 (1987): 543–556. Krótką wzmiankę znaleźć można także m.in. w: Karyna Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1964), 16–18.

³ Zob. Leone Allacci, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV* (Venezia, 1755), 206, 491 i 711; Francesco Bartoli, *Notizie storiche de comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a giorni presenti*, vol. 3 (Padova, 1781), 149–151. Fernando Doménech Rico przypisuje aktorowi także dwa alegoryczne utwory wystawione na dworze hiszpańskim, *El pomo d'oro* (1703) oraz *La guerra y la paz entre los elementos* (1703). Nie ma jednak pewności co do autorstwa tych dzieł, tym bardziej że trzecią zachowaną sztukę z repertuaru „Los Trufaldines” utrzymaną w podobnej stylistyce – *Triunfos de amor y justicia* – podpisał inny członek zespołu, Juan Antonio Bassanelo. Zob. Fernando Doménech Rico, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell'arte en la España de Felipe V)* (Madrid: Fundamentos, 2007), 195 i 138.

⁴ Siro Ferrone, *La commedia dell'arte: Attrici e attori italiani in Europa (xvi–xviii secolo)* (Torino: Einaudi, 2014), 3. Komedii dell'arte poświęcono wiele publikacji, odsyłam więc tylko do najnowszych pozycji: Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, and Daniele Vianello, eds., *Commedia dell'Arte in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018); Roberto Tessari, *La commedia dell'arte: Genesi di un'una società dello spettacolo* (Roma: Laterza 2013); a po polsku: Ewa Bał, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru: Śladami Arlekina i Pulcinelli* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017); Dorota Sosnowska, red., *Teatr dell'arte* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016); Monika Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte* (Kraków: Universitas, 2015).

Utworki dramatyczne wchodzące w skład repertuarów włoskich zespołów poszerzają naszą wiedzę o zastosowaniu struktury ról, sposobie wprowadzania do fabuły postaci komicznych zwanych maskami⁵, a także o różnicy między podstawowymi technikami gry aktorskiej⁶: improwizacją, opartą na montażu konwencjonalnych, uprzednio przygotowanych elementów przedstawienia (np. autoprezentacje postaci oraz *lazzi*, czyli komiczne gagi, mniej lub bardziej rozbudowane sekwencje o charakterze akrobatycznym, pantomimicznym, słownym czy mieszanym na temat stereotypowych sytuacji dramatycznych, zwykle dość luźno powiązane z akcją⁷), a *premeditato*, czyli grą na podstawie wyuczonego na pamięć tekstu.

Zespół aktorów dell'arte składał się zwykle z dziesięciu–piętnastu osób, co dawało możliwość wykorzystania obu podstawowych technik aktorskich oraz realizacji różnorodnego repertuaru. Efektywną produkcję przedstawień zapewniała struktura ról oparta na grze przeciwieństw lub, jak pisze Ferdinando Taviani, na zasadzie kontrpunktu⁸. Przewidywała ona trzy zróżnicowane kategorie: role patetyczne (dwie–trzy pary zakochanych), komiczne (dwóch starców i dwoje służących, zwanych *zanni*) oraz mieszane (subretka oraz kapitan). Postaci, zwłaszcza komiczne, widownia rozpoznawała bez trudu dzięki przypisanym im kostiumom, gestom czy dialektom⁹. Choć kojarzono je z farsami lub komediami, to „z łatwością mogły być zaadaptowane (jak to się działo) do dramatu pasterskiego lub do tragedii”, jak podkreśla Siro Ferrone¹⁰. Trzeba bowiem założyć dużą wariantowość ról w teatrze dell'arte. Na ostateczny kształt postaci wpływało wiele czynników, takich jak wymogi gatunku, lokalna konwencja teatralna, indywidualność i umiejętności aktora czy oczekiwania widzów, nie zawsze przecież znających język włoski. Analizowany w tym artykule materiał dramatyczny daje wyobrażenie o tej wielowariantowości oraz o wpływie lokalnych uwarunkowań na sposoby jej realizacji. Dostarcza też

⁵ Ferdinando Taviani, „Kwiat i rycerz: Aktorki dell'arte”, tłum. Mateusz Kanabrodzki, w: Sosnowska, *Teatr dell'arte*, 23.

⁶ O technikach aktorskich w teatrze dell'arte zob. Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. 2: *La professione del teatro* (Roma: Bulzoni, 1991); Roberto Tessari, *La commedia dell'arte: La maschera e l'ombra* (Milano: Mursia, 1981); Paolo Bosisio, „Tecniche recitative dei comici dell'arte”, w: *La commedia dell'arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, a cura di Elio Mosele (Fasano: Schena Editore, 1998): 111–118.

⁷ Zob. Nicoletta Capozza, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: Un catalogo ragionato del patrimonio dei comici* (Roma: Dino Audino Editore, 2006).

⁸ Taviani, „Kwiat i rycerz”, 53.

⁹ O zróżnicowaniu dialektalnym we włoskim teatrze dawnym zob. Marvin Carlson, „Dialect Theatre: The Case of Italy”, w: *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006), 62–104.

¹⁰ Siro Ferrone, „La commedia dell'arte”, *Quaderns d'Italia* 2 (1997): 12, <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.443>.



Maurice Sand, Kapitan.
 Ilustracja z książki *Masques et
 Bouffons: Comédie italienne*
 (Paris, 1860)

BRITISH LIBRARY

ważnych argumentów w dyskusji nad wielowariantowością figury Coviella, w której się specjalizował autor omawianych sztuk.

1.

Z najnowszych badań archiwalnych wynika, że Gennaro Sacco (Sacchi lub Saqui) urodził się na Malcie¹¹. Karierę teatralną rozpoczął w Neapolu, potem występował na północy Półwyspu Apenińskiego (Wenecja, Genua, Weronia, Padwa): najpierw

¹¹ Doménech Rico, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, 53. Odnalezione w Madrycie dokumenty obalają hipotezy mówiące o obecności Gennara Sacca w Petersburgu na przełomie 1733 i 1734 roku. Zdaniem

w służbie księcia Parmy Aleksandra Farnese, co potwierdzają strony tytułowe dwóch jego pierwszych utworów, od roku 1689 – księcia Modeny Ranuccia II Farnese, a od 1691 – Georga Wilhelma, księcia Brunshwiku, Lüneburga i Celle¹². Na polecenie tego ostatniego, po odpracowaniu – jak wiemy z dedykacji do *La commedia smascherata* – dziewięciu lat, w 1699 aktor wybrał się do Warszawy¹³. Od 1703 roku grał jako Coviello w zespole „de los Trufaldines” pod patronatem Filipa v¹⁴ w Madrycie, gdzie zmarł na początku 1712 roku¹⁵.

Pierwsza z jego zachowanych sztuk to wydana w Genui w 1686 roku *Sempre vince la ragione*, zadedykowana genueńskiemu arystokracji, Girolamie D’Orii, i określona na stronie tytułowej jako *opera eroitragisatiricomicca*, czyli utwór synkretyczny, łączący elementy heroiczne, tragiczne, satyryczne oraz komiczne. Dzieło składa się z trzech aktów nierównej długości, a spis postaci obejmuje czternaście osób dramatu oraz licznych statystów (kat, gwardie, damy dworu, wieśniacy). Akcja rozgrywa się w Egipcie i ukazuje walkę o władzę pomiędzy królem Egiptu Ametem, wspieranym przez małżonkę Rosmondę oraz dowódców wojsk (Oronte, Argimene), a uważającym się za prawowitego spadkobiercę tronu Ugonorrem, wspieranym przez powiernika Brunalda, przyjaciół (Ormondo, Asterio), oraz ukochaną Matilde. Ani w tekście głównym, ani w pobocznym nie ma żadnych wskazówek dotyczących czasu trwania akcji. Fabuła zbudowana jest z serii dość luźno powiązanych, zróżnicowanych stylistycznie scen.

Liczba i struktura ról odpowiadają możliwościom typowego zespołu dell’arte. Możemy wyodrębnić trzy pary zakochanych (Ugonorre–Matilde; Amete–Rosmonda; Ormondo–Stillacori). Większość postaci męskich wypada dość szablonowo: Amete uosabia szlachetność, jego dowódcy – oddanie i odwagę, Ormondo – nikczemność, Asterio – lojalność. Rolą przeznaczoną dla pierwszego aktora jest natomiast niejednoznaczna i pełna kontrastów postać Ugonorra. Dążący do władzy książę występuje w dwudziestu jeden scenach (Amete w dwunastu, Ormondo w jedenastu), ma cztery monologi, miłosne dialogi z wybranką serca oraz długą patetyczną przemowę na miejscu kaźni. Wśród postaci kobiecych, na tle Stillacori (wzgardzona piękność w męskim przebraniu poszukująca zemsty, w jednej ze scen ze sztyletem w ręku) oraz Rosmondy (wierna żona), uwagę

Alice Pieroni rolę Coviella na dworze carycy grał Antonio Sacco, bratanek Gennara, zob. Alice Pieroni, *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731–1738)* (Firenze: Firenze University Press, 2017), 179.

¹² Bruno Brunelli, „Sacco”, w: *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D’Amico, vol. 8 (Roma: Le Maschere, 1961), 1364.

¹³ Gennaro Sacco, *La commedia smascherata, ovvero i comici esaminati* (Varsavia, 1699), b.n.

¹⁴ Doménech Rico, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, 53.

¹⁵ Doménech Rico, 53.



Maurice Sand, Coviello.
Ilustracja z książki *Masques et
Bouffons: Comédie italienne*
(Paris, 1860)

BRITISH LIBRARY

przykuwa Matilde (ambitna, żądna władzy uwodzicielka). To niewątpliwie rola dla pierwszej aktorki: postać ma trzy monologi, a nawet striptiz („rzuca na ziemię królewski strój wraz z suknią”¹⁶) w scenie szaleństwa¹⁷. Był to bardzo popularny motyw, znany na przykład ze słynnego scenariusza Flaminia Scali *Pazzia d’Isabella*, gdzie oszalała z miłości tytułowa bohaterka „zrywa z siebie wszystkie

¹⁶ Gennaro Sacco, *Sempre vince la ragione* (Genova, 1686), 45.

¹⁷ O scenach szaleństwa pisze m.in. Tavian, „Kwiat i rycerz”, 45–48 (podrozdział „Obłąkanie jako majstersztyk techniczny”).

ubrania i jak szalona biega po ulicach”¹⁸. Jak podkreśla Ferruccio Marotti: „*Striptiz*, wbrew moralistom dawnym i współczesnym, był jedną z «inwencji» teatru improwizowanego, jednym z elementów strategii podporządkowywania się gustom widowni”¹⁹.

W sztuce występują także cztery typy komiczne dell'arte: żołnierz Trivellino, wieśniak Coviello, służąca Armellina, a także, niewymieniony w spisie postaci, pierwszy starzec Pantalone. Dominuje wśród nich Trivellino (w strukturze ról komedii dell'arte – drugi służący): jest obecny we wszystkich trzech aktach sztuki (trzy sceny w akcie I; pięć – w II; pięć – w III), a w finale uderza w bęben, akompaniując katowi. W roli żołnierza wojsk pogańskich realizuje typowe elementy repertuaru działań drugiego *zanniego*, niegrzeszącego nadmiarem rozumu. W konstrukcji postaci wykorzystano zarówno komizm słowny (Trivellino mówi w dialekcie z Bergamo, przechwala się swoją odwagą, przekręca słowa, prowadzi absurdalne wywody etymologiczne, pokrętnie wyjaśnia metafory, często wspomina o jedzeniu), jak i sytuacyjny (zasypia na warcie, nazbyt dosłownie wykonuje rozkazy, flirtuje ze służącą oraz przebiera się za kobietę i nieudacznie naśladuje damę). Coviello, pierwszy *zanni*, pojawia się dopiero pod koniec aktu II w dwóch scenach jako wieśniak, a w akcie III – w pięciu scenach walki. On także bawi widzów komizmem słownym (zgodnie z konwencją postaci mówi w dialekcie neapolitańskim, raz wychwala sielskie życie na łonie przyrody, a raz fantazyjnie złorzeczy wrogom lub długo i niezbyt składnie opowiada o swoich wojennych wyczynach) i sytuacyjnym (walczy, łapie pogan, opędza się od głodnego Trivellina i od Armelliny). Pantalone, mówiący po wenecku, pełni funkcję żołnierza Ugonorra, który po klęsce jego wojsk oddaje się na usługi rywali. W akcie I występuje tylko w jednej scenie, w II – już w ośmiu, choć nie ma zbyt wielu kwestii, a w III jest nieobecny. Koncepcja postaci Armelliny, pełniącej podobną funkcję jak drugi *zanni*, opiera się na komicznej trywializacji cech i zadań postaci poważnych. Widać to zwłaszcza w scenie ze Stillacori, gdy obie szukają zemsty na mężczyznach za doznane krzywdy. Armellina dwukrotnie przebiera się za mężczyznę, raz w strój żołnierza, raz w kostium Trivellina.

Niemal wszystkie postaci komiczne, oprócz Trivellina, wygłaszają charakterystyczną autoprezentację. Dzieje się to zawsze w obecności postaci patetycznych, co poprzez kontrast wzmacnia komizm tych wystąpień. Armellina, przyłapana w obozie wojsk pogańskich, prezentuje swój rodowód, nawiązując do wyrobów

¹⁸ Francesco Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, vol. 2, a cura di Ferruccio Marotti (Milano: Il Polifilo, 1976), 385. Jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w tłumaczeniu J.D.

¹⁹ Marotti e Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca*, 2, xlvi–xlvi.



Maurice Sand, Pantalone.
 Ilustracja z książki *Masques
 et Bouffons: Comédie
 italienne*
 (Paris, 1860)

BRITISH LIBRARY

wędliniarskich, od salcesonu, przez różne kiełbasy, po mortadelę i kaszankę²⁰. Pantalone wśród chrześcijan opisuje siebie jako ubogiego i gnuśnego mieszkańca miasta na lagunie, który pił „mleko ostryg, żywił się morskimi mięczakami”²¹, a do tego wymienia kilka weneckich toponimów. Coviello w sali tronowej przed obliczem króla i jego dowódców przedstawia się w krótkiej rymowanej, przeplatanej przekleństwami neapolitańskie nazwy miejsc i potraw²². Każda

²⁰ Sacco, *Sempre vince la ragion*, 38.

²¹ Sacco, 64.

²² Sacco, 81.

z postaci komicznych wygłasza monologi (Trivellino aż cztery, Armellina – dwa, Pantalone – dwa, Coviello – jeden), które charakteryzują sytuację dramatyczną lub sygnalizują zmianę kostiumu. Można przypuszczać, że monologi były powiązane z działaniami aktorskimi, których nie uwzględniono w didaskaliach (*lazzi* strachu, głodu, zasypiania, proszenia o jałmużnę, ceremoniału, ale także sceny przebierania się powiązane z naśladowaniem gestów, mimiki, ruchów oraz sposobu mówienia innej postaci, często w formie obscenicznych żartów). Dramaturgia sztuki polega na przeplataniu sekwencji komediowych patetycznymi. Chociaż w dziewięciu scenach typy komiczne dell'arte wchodzi w interakcję z innymi postaciami, to jednak przeważnie występują odrębnie, w autonomicznych wobec fabuły głównej scenach o charakterze farsowym (dziewięć scen solowych, sześć – w duecie, jedna – trio).

W 1687 roku w Weronie ukazała się drukiem druga sztuka sygnowana przez Sacca, *La luna eclissata dalla fede trionfante di Duba reggina dell'Ungaria*, określona mianem *opera anagrammaticomica*, czyli utworu anagramatyczno-komicznego. Anagramowy charakter ma imię głównej bohaterki, Duba, kojarzące się z miejscem akcji, która nawiązuje do oblężenia Budy w roku 1686 i odbicia miasta z rąk Turków. Przyczyną walki chrześcijan i Turków (wspieranym przez alegoryczne postaci: Fede oraz Lunę) jest w tej historii piękna i niestała w uczuciach Duba. Dowódcy chrześcijańscy (Rinabae oraz Arnelo), choć oczarowani urodą węgierskiej królowej, walczą z niewiernymi aż do ostatecznego zwycięstwa. Turecki basza, Abdi, traci życie, a Duba wyznaje swe winy, korzy się przed chrześcijańskim władcą i zostaje oddana królewskiemu synowi za żonę. Złożona z trzech różnej długości aktów sztuka zawiera także fragmenty w formie scenariusza²³. W spisie *dramatis personae* znajdziemy piętnaście postaci, nie licząc statystów (chór bóstw, żołnierze). Tekst mógł więc służyć zespołowi dell'arte. Na stronie tytułowej zaznaczono, że sztuka zostanie wystawiona w weneckim teatrze San Cassiano, który od 1663 do 1678 gościł zespoły komediowe, a potem, aż do 1696 roku, grał zarówno opery, jak i komedie²⁴.

Dystrybucja ról nie jest tak oczywista jak w pierwszej sztuce. Wprawdzie na scenie najczęściej się pojawia Arnelo (trzydzieści trzy sceny), jednak Rinabae oraz Abdi są również bardzo często na niej obecni (dwadzieścia siedem scen). Wszyscy biorą udział w pojedynkach i walkach, ale pod względem zróżnicowania emocji najbardziej interesującą postacią wydaje się turecki przywódca.

²³ Formę scenariusza mają w całości lub częściowo sceny: czwarta, dziewiąta, dwudziesta pierwsza w akcie I; szósta, ósma i dwudziesta piąta w akcie II; szósta, dziesiąta, dwudziesta druga i dwudziesta trzecia w akcie III.

²⁴ Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, e Elena Povoledo, *I teatri di Venezia: Teatri effimeri e nobili imprenditori* (Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1995), 104.

Jego partia obejmuje miłosne dialogi z ukochaną Dubą, przemowy pełne żalu albo wściekłości oraz scenę omdlenia, a nawet szaleństwa. Mogła to być zatem rola dla pierwszego aktora, dawała bowiem możliwość artystycznej interpretacji różnorodnych uniesień. W przypadku ról kobiecych częstotliwość wejść scenicznych także nie przesądza o znaczeniu roli. Fede ma więcej scen (dziewiętnaście) od DUBY (szesnaście), ale to węgierska piękność wydaje się królować na scenie, ponieważ może ukazać cały wachlarz emocji, zarówno w scenach walki, jak i w epizodach miłosnych. Tytułowa rola była więc prawdopodobnie przeznaczona dla pierwszej aktorki. Trzecia kobieca postać, alegoryczna Luna, jest wyraźnie na drugim planie.

Obok postaci alegorycznych oraz szlachetnie urodzonych występują typy komiczne dell'arte: żołnierz Gradellino, wieśniak Coviello z żoną Coralliną i trójką dzieci, a także, pominięty w spisie postaci, Doktor, drugi starzec z komedii improwizowanej. Gradellino, podobny do Trivellina z poprzedniej sztuki, dominuje wśród postaci komediowych i zazwyczaj pojawia się w scenach z rycerzami, czasem jako posłaniec, a czasem jako żołnierz na straży lub w walce. Coviello, tak samo jak w poprzednim tekście, został obsadzony w roli wieśniaka oraz zawadiaki, ale tym razem na początku towarzyszy mu żona, z którą odgrywa krótką farsę w dialekcie neapolitańskim. Jako biedak strudzony pracą na roli, pełen troski o głodne dzieci, lamentuje nad ich losem, a jednocześnie odpiera słowne zaczepki zrzędlivej Coralliny, która ugniata chleb. Gdy Gradellino wdziera się do chaty razem z żołnierzami i niszczy co popadnie, Corallina próbuje obudzić męża, ten jednak tylko gada przez sen. Kiedy w końcu Coviello przytomnieje i wyskakuje z łóżka, w panice chowa dzieci pod koszulą. Farsowa utarczka kończy się jednak triumfem Gradellina, który obsypuje wieśniaka mąką, przeszukuje go, znajduje dzieci, wiąże wszystkich i wyprowadza. Coviello wraca na scenę dopiero w akcie III, w sekwencji walk z tureckim wrogiem. Ostatnia z komicznych figur, Doktor, nie ma żadnych zapisanych kwestii, wszelkie działania sceniczne – przede wszystkim w komicznych duetach, w których bohater pada ofiarą Gradellina – autor pozostawił brawurze odtwórcy.

W tej sztuce nie ma autoprezentacji postaci, ale występują liczne *lazzi*, które dawały pole do popisu aktorom²⁵. Niektóre ich rodzaje Sacco wykorzystywał już w poprzednim tekście (scena zasypiania na warcie, sceny strachu, wiązania wrogów, liczne *lazzi* słowne), przywołany przykład sceny w chacie Coviella dowodzi jednak, że do nowej sztuki wprowadził wiele innych: bardzo popularny w scenariuszach gag z mąką, lamenty i desperacje, groźby i złorzeczenia, sceny

²⁵ W tekście trzykrotnie pojawia się termin *lazzi*, zob. Gennaro Sacco, *La luna eclissata dalla fede trionfante di Duba reggina dell'Ungheria* (Verona, 1687), 10, 23, 71.

bicia, okradania oraz *lazzi* przeszukiwania, prawdopodobnie o charakterze obscenicznym. Maski w czterech scenach występują solo (Gradellino w trzech, Doktor w jednej), w sześciu – w duecie (Gradellino i Doktor w czterech; Coviello z Coralliną w dwóch), tworząc odrębne epizody farsowe, a w dziesięciu wchodzi w interakcję z pozostałymi postaciami, ale połowa tych scen – dotyczy to przede wszystkim aktu III – to sekwencje walki w formie układów choreograficznych.

Sztuki Sacca z okresu włoskiego są podobne pod względem kompozycji i stylu. W obu przypadkach działania postaci komicznych tworzą przede wszystkim kontrpunkt dla poważnej fabuły. Styl wysoki postaci patetycznych kontrastuje z farsowym, czasem wręcz groteskowym stylem postaci komicznych dzięki różnicowaniu sposobu mówienia (górnolotne wypowiedzi w języku literackim – trywialne kwestie w dialekcie), kostiumów (elegancki strój – konwencjonalny kostium oraz maska), gestów i choreografii. W obu tekstach wykorzystano typowy dla dramaturgii dell'arte montaż scen o różnorodnej stylistyce. Wykonawcy ról komicznych, posługując się doświadczeniem i wyczuciem, improwizowali konwencjonalne i dobrze znane widzom sytuacje dramatyczne, liczyła się zatem nie tyle oryginalność, ile jakość wykonania tych tradycyjnych elementów przedstawienia. Na uwagę zasługują też genologiczne określenia obu utworów: autor nieprzypadkowo używa terminu „opera”. Tak nazywano dramaty mieszane, na przykład *Wiernego pasterza* czy *Il convitato di pietra*. W siedemnastowiecznych dokumentach, jak pisze Ferrone, często występuje określenie „comédie et opère”²⁶ definiujące repertuar komediowy oraz tragikomiczny. Nieliczne polskie świadectwa dotyczące występów Sacca w Warszawie także używają określenia „opera”²⁷, być może polscy widzowie powielali terminologię włoskich komediantów.

2.

Trzecim utworem aktora jest *La commedia smascherata, ovvero i comici esaminati*, opublikowana w Warszawie w 1699 roku i zadedykowana Augustowi II²⁸. Ta trzyaktowa komedia fabularyzująca debatę o teatrze jest odmienna w stylistyce od dwóch wcześniejszych dzieł i wpisuje się w nurt tekstów napisanych przez

²⁶ Ferrone, *La commedia dell'arte*, 16.

²⁷ Roszkowska, „Akt zapustny komediantów”, 547–550.

²⁸ Zob. Jolanta Dygul, „La Commedia Smascherata, ovvero il trionfo del teatro”, w: *Goldoni «avant la lettre»: Esperienze teatrali pregoldoniane (1650–1750)*, a cura di Javier Gutiérrez Carou (Venezia: Lineadacqua, 2015), 475–482; „Coviello a Varsavia”, w: *L'Italia e la cultura europea*, a cura di Anna Klimkiewicz et al. (Firenze: Franco Cesati Editore, 2015), 315–320.

włoskich komediantów w obronie teatru²⁹. Akcja komedii rozgrywa się w Pawii, w domu doktora Anselma, wroga teatru, który – za sprawą ducha słynnego antycznego aktora Roscjusza – przyjmuje pod swój dach zespół komediantów. Aktorzy nie mogą grać ze względu na nieobecność części obsady, spędzają więc dzień na dyskusji z gospodarzem. W trakcie tej debaty poruszane są różne kwestie: różnica między aktorem a szarlatanem i między aktorem a błaznem, zasady uczciwości zespołów aktorskich, stereotypy dotyczące zawodu aktora, zasady moralne aktorek, a także wyższość aktora zawodowego nad amatorem³⁰. W tle rozgrywa się także – niezbyt rozbudowany – wątek miłosny: aktorzy pomagają córce Doktora zaręczyć się z ukochanym.

Spis postaci jest krótszy niż w poprzednich sztukach, ale odzwierciedla typowy schemat ról komedii dell'arte. Mamy zatem dwie pary zakochanych (Ortensio–Cinzia, Margherita–Cortese), dwóch starców (Pantalone oraz Doktor) i dwóch służących (Roscjusz – architekt intrygi i transformista, który często zmienia kostium, a co za tym idzie – także sposób poruszania się i mówienia, oraz Arlekin), kapitana (Coviello) oraz subretkę (Colombina). Niewykluczone, że postaci aktorów w spisie *dramatis personae* noszą zarówno imiona własne, jak i imiona granych ról³¹, w przypadku Coviella widnieje bowiem imię odtwórcy tej roli, czyli Gennara. Niestety nie znamy składu osobowego zespołu, nie możemy więc stwierdzić, czy to dotyczy także pozostałych.

O użyteczności teatru każdy z wykonawców mówi w stylistyce granej roli, choć nie w dialekcie. Pantalone jako kupiec porównuje teatr do ekonomii, amant – do retoryki, Kapitan – do arytmetyki, a Arlekin – do sztuki gotowania. Roscjusz poddaje aktorów dwóm próbom. Najpierw stara się skłócić primadonnę z jej nieobecną koleżanką: powtarza plotki o rzekomej niemoralności nieobecnej, a jednocześnie oferuje primadonnie drogi prezent. Aktorka broni jednak koleżanki i odmawia przyjęcia daru, powołując się na słynną Isabellę Andreini, wzór skromności i uczciwości. Następnie Roscjusz stara się zasiać niezgodę w całym zespole, lecz *capocomico*, czyli szef trupy, odkrywa podstęp i godzi wszystkich. Dla zilustrowania użyteczności teatru do komedii ramowej

²⁹ Wśród tych tekstów znajdziemy następujące tytuły: Pier Maria Cecchini, *Discorso sopra l'arte comica, con il modo di ben recitare* (1608); Giovan Battista Andreini, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'Arte Comica* (Ferrara, 1612); Giovan Battista Andreini, *La Ferza; Ragionamento Secondo; Contra l'Accuse date alla Commedia* (Paris, 1625); Nicolò Barbieri, *La supplica: Discorso famigliare a quelli che trattano de' comici* (Venezia, 1634).

³⁰ Już Luigi Rasi zwrócił uwagę na zbieżność podejmowanych tematów z traktatem w obronie sztuki scenicznej, *La Supplica* Niccolò Barbieriego, zob. Luigi Rasi, *I comici italiani*, vol. 3 (Firenze, 1897), 458.

³¹ „Ottavio na scenie zwany Ortensio, pierwszy zakochany / Ottavia na scenie zwana Cinzia, jego żona i pierwsza aktorka / Giulio zwany Arlekin / Antonia zwana Colombina, jego żona / Girolamo zwany Pantalone / Gennaro zwany Kapitan Coviello trzeci zakochany”, Sacco, *La commedia smascherata*, b.n.

wprowadzone zostały dwa krótkie przedstawienia wewnętrzne. Pierwszy występ zorganizowany pod koniec aktu II – być może jako wokalny duet pierwszego aktora i pierwszej aktorki zespołu – to dialog Lukrecji i Sykstusa z tragedii Giovanniego Bonicellego *Lucrezia romana violentata da Sesto Tarquinio con la saggia pazzia di Bruto, liberator della patria*, wystawionej w Wenecji w 1693 roku³². Anselmo przerywa spektakl, określając go jako niemoralny. Natomiast pod koniec aktu III aktorzy improwizują farsę zatytułowaną *Impertinente castigato*. Tylko w tym fragmencie postaci komiczne używają dialektów. Fabuła jest prosta. Pantalone wydaje córkę Colombinę za Arlekina. Coviello próbuje uwieść młodą mężatkę pod nieobecność mężczyzn. Gdy słyszy, że wracają do domu, chowa się do skrzyni. Dziewczyna wyjawia wszystko ojcu i mężowi, ci otwierają skrzynię i okładają Coviella kijem. Tym razem Roscjusz gani farsę, a Anselmo uważa ją za pouczającą i broni aktorów. W finale duch wielkiego aktora wychwala komediantów i podaje przykład Angela Costantiniego³³, znanego pod scenicznym przydomkiem Mezzettino, niegdyś członka królewskiego zespołu włoskiego w Paryżu, a teraz szambelana króla Polski. Co prawda postać sprytnego i przebiegłego Roscjusza pasuje do *emploi* Mezzettina, ale trudno sobie wyobrazić, aby aktor tak nieskromnie mówił o sobie.

Komedia zawiera typowe elementy repertuaru postaci dell'arte, mamy więc krótkie autoprezentacje postaci, komplementy, piosenki oraz *lazzi*. Roscjusz, choć czasem przemawia jak uczony, realizuje wariant sprytnego służącego, architekta intrygi, oszukuje, kpi zwłaszcza z Gianniego-Arlekina, parodiuje różne zawody. Bardzo często się przebiera, by wcielić się w różne figury: służącego, tragarza, chirurga, kucharza, kawalera, dziewczyny-trzpiotki oraz akademika, który chce zostać aktorem. Doktor Anselm to przemądrzały lekarz i prawnik, który dużo mówi i czasem cytuje łacińskie maksymy. Jego córka Margherita, rezolutna młoda dama spragniona miłości, dąży do małżeństwa z Cortesem, młodzieńcem uczciwym, choć niezdecydowanym. Pozostałe postaci sztuki mają podwójny status: są aktorami w cywilu i odtwarzają przypisane im role. Mają też pewne cechy typów komicznych dell'arte: Gianni-Arlekin to wesołek i łasuch, Girolamo-Pantalone wykazuje się rozsądkiem i skłonnością do targowania się, Gennaro-Coviello mówi o błędnych rycerzach, używa metafor wojskowych i mitologicznych, Antonia-Colombina stosuje odniesienia kulinarne.

³² Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 566.

³³ Na temat Costantiniego w funkcji impresaria króla Augusta II zob. Konarski, „Teatr warszawski w dobie saskiej”, 15–33.

W przeciwieństwie do poprzednich tekstów Sacca, w których Coviello występował jako wieśniak-zawadiaka ubrany w obszerną koszulę, tu zdefiniowany został jako *terzo innamorato*. W scenie farsowej Colombina określa go mianem „czarnego kruka”, co sugeruje, że nosił czarny kostium, być może podobny do stroju opisanego przez Pierre’a Louisa Duchartre’a: „dopasowany kaftan i czarne obcisłe spodnie welurowe, zdobione srebrnym szamerunkiem”³⁴. Ulisse Proto Giurleo, a za nim także Wanda Roszkowska, zarzucają autorowi-aktorowi zdeformowanie postaci Coviella³⁵, biorąc za pewnik stwierdzenie Andrei Perrucciego, który zalicza ten typ komiczny w poczet pierwszych służących, sprytnych i przedsiębiorczych³⁶. Bogaty korpus tekstów, głównie siedemnastowiecznych³⁷, podobnie jak analizowane tu sztuki, potwierdza jednak – wbrew opinii Perrucciego – dużą wariantowość tej postaci. Zdaniem Teresy Megale stylistyczna kontaminacja ról charakteryzowała teatr neapolitański, który ze względu na konkurencję ze strony zespołów hiszpańskich oraz zmienność składów osobowych i repertuaru wymagał od wykonawców wszechstronności³⁸. Utwory napisane przez Gennara dowodzą, że aktor w pełni wykorzystywał potencjał Coviella jako typu komicznego, raz grając zawadiackiego wieśniaka, innym razem prostackiego zawadiakę. Niezmiennym elementem pozostawało jego neapolitańskie pochodzenie oraz powiązane z nim stereotypy, jak porywczność czy specyficzny sposób mówienia.

Komedia wydana w Warszawie jest niewątpliwie najbardziej spójnym stylistycznie utworem Gennara. Nie wiemy, czy została wystawiona w polskiej stolicy, zawiera jednak wiele elementów, które mogły ułatwić zrozumienie tekstu publiczności nieznającej języka włoskiego, takie jak pantomima, akrobacje, muzyka czy śpiew. Rozbudowywane przez aktorów *lazzi*, między innymi

³⁴ Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios, Lives, Attributes, Portraits, and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia Dell'Arte*, trans. Randolph T. Weaver (London: Georg G. Harrap, 1929), 291.

³⁵ Ulisse Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600: La commedia e le maschere* (Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1962), 178; Roszkowska, „Akt zapustny komediantów”, 554.

³⁶ Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso* (Napoli, 1699), 286.

³⁷ Coviello był służącym, ale także starym ojcem, doktorem, rzadziej kapitanem, zawsze jednak dość porywczym neapolitańczykiem, co widać w licznych tekstach głównie neapolitańskich lub rzymskich: Andrea Fiamma, *Il Tartaglia commedia nuova* (Ronciglione, 1616); Giulio Rospigliosi, *Chi soffre spera* (Roma, 1637); *Relatione delle feste fatte in Napoli dall'eccellen.mo signor duca di Medina de las Torres, vice re del regno, per la nascita della serenissima infan[ta] di Spagna* (Napoli, 1639); *Gibaldone de' soggetti, da recitarsi all'improvviso alcuni proprij, e gl'altri da diversi, raccolti di D. Annibale Sersale, conte di Casamarciano, contemporanea włoska edycja The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios = La commedia dell'arte a Napoli: Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, ed. Francesco Cotticelli (London: Scarecrow Press, 2001).

³⁸ Teresa Megale, *Tra mare e terra: Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)* (Roma: Bulzoni, 2017), 41-43.

strachu, głodu, dźwigania, umizgów, zazdrości, obijania kijem, w połączeniu z licznymi przebierankami i obscenicznymi żartami mogły znaleźć poklask u widzów niezależnie od znajomości języka. Warto także zauważyć, że dwie pierwsze sztuki opublikowane z myślą o odbiorcy włoskojęzycznym składają się z dużo dłuższych partii dialektalnych, a komedia z Warszawy, jakby pisana z myślą o cudzoziemcach, zawiera jedynie krótką farsową sekwencję, która – choć grana w dialekcie – jest bardzo dynamiczna i wyrazista, łatwa do zrozumienia nawet bez słów.

Na podstawie przeanalizowanego korpusu tekstów możemy stwierdzić, że Sacco publikował swoje utwory w miejscach występów, realizując w ten sposób typową dla komedianów dell'arte strategię, w której tekst to nie tylko potencjalny materiał sceniczny, lecz także promocyjny. Opublikowany utwór to z jednej strony potwierdzenie umiejętności, a z drugiej – ukłon w stronę możliwych protektorów, wyrażony za pomocą obowiązkowej i pełnej konwencjonalnych grzeczności dedykacji. Analizowane przykłady potwierdzają ponadto, że teksty aktorów dell'arte (tłumaczone lub oryginalne) zwykle adaptowano do składu osobowego zespołu. Odmienne imiona specyficzne w trzech sztukach Sacca można powiązać z tym, że autor pisał każdy utwór dla innej trupy. Przedstawione sztuki słynnego Coviella uwidaczniają także różnorodność stylistyczną repertuaru włoskich aktorów. Ich lektura przekonuje, że wędrujące po Europie włoskie zespoły podążały za trendami kulturowymi i wykorzystywały różne gatunki literackie. Oprócz komedii miały w repertuarach kompozycje mieszane, niezwykle modne w XVII wieku typowo barokowe hybrydy gatunkowe. Popularne wśród widzów typy komiczne, w których aktorzy się specjalizowali, wprowadzano wówczas do fabuły głównej na zasadzie kontrapunktu.



Bibliografia

- Allacci, Leone. *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all' anno MDCCLV*. Venezia, 1755.
- Bartoli, Francesco. *Notizie istoriche de comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a giorni presenti*. Vol. 3. Padova, 1781.
- Brunelli, Bruno. „Sacco”. W: *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, vol. 8, 1364. Roma: Le Maschere, 1961.
- Doménech Rico, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell'arte en la España de Felipe V)*. Madrid: Fundamentos, 2007.

- Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios, Lives, Attributes, Portraits, and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia Dell'Arte*. Translated by Randolph T. Weaver. London: Georg G. Harrap, 1929.
- Ferrone, Siro. „La commedia dell'arte”. *Quaderns d'Italia* 2 (1997): 9–20. <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.443>.
- Ferrone, Siro. *La commedia dell'arte: Attrici e attori italiani in Europa (xvi–xviii secolo)*. Torino: Einaudi, 2014.
- Jackl, Jerzy. „Z badań nad teatrem czasów saskich”. *Pamiętnik Teatralny* 9, z. 1 (1960): 95–113.
- Marotti, Ferruccio, e Giovanna Romei. *La commedia dell'arte e la società barocca*. Vol. 2: *La professione del teatro*. Roma: Bulzoni, 1991.
- Megale, Teresa. *Tra mare e terra: Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575–1656)*. Roma: Bulzoni, 2017.
- Perrucci, Andrea. *Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso*. Napoli, 1699.
- Prota-Giurleo, Ulisse. *I teatri di Napoli nel '600: La commedia e le maschere*. Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1962.
- Roszkowska, Wanda. „Akt zapustny komediantów na Zamku Warszawskim roku 1699”. *Pamiętnik Teatralny* 36, z. 4 (1987): 543–556.
- Sacco, Gennaro. *La commedia smascherata, ovvero i comici esaminati*. Varsavia, 1699.
- Sacco, Gennaro. *La luna eclissata dalla fede trionfante di Duba reggina dell'Ungheria*. Verona, 1687.
- Sacco, Gennaro. *Sempre vince la ragione*. Genova, 1686.
- Scala, Francesco. *Il teatro delle favole rappresentative*. Milano: Il Polifilo, 1976.
- Selfridge-Field, Eleanor. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Taviani, Ferdinando. „Kwiat i rycerz: Aktorki dell'arte”. Tłumaczenie Mateusz Kanabrodzki. W: *Teatr dell'arte*, redakcja Dorota Sosnowska, 23–60. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.

JOLANTA DYGUL

literaturoznawczyni, teatrolożka, adiunkt w Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się recepcją literatury oraz kultury włoskiej w Polsce, a także literaturą oraz historią teatru i dramatu włoskiego.
