

zującej kulturę polską i rosyjską i kształtującej mentalność użytkowników obu języków (zarówno nadawcy, jak i odbiorcy), co w konsekwencji wpływa w sposób decydujący na „ogólny” i odmienny kształt wizji poetyckich.

LITERATURA

1. A. Роровіч, *Модель комунікації літературної а пржеклад* [w:] *З теорії і історії пржеклати*, red. J. Валух, Краків 1974.
2. B. Okudźawa, *Pieśni, ballady, wiersze*, red. A. Mandalian, Kраків 1996.
3. B. Okudźawa, *Wiersze i piosenki*, Warszawa 1967.
4. *Год без Окуджавы*, „Літэратурнае абозрэненне”, 1998, nr 3.
5. *Проблему теорії літератури*, red. H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1976.
6. *Пржекладаяс нєржекладале*, red. W. Кубаński, O. Кубаńska, T.Z. Waloński, Gdańsk 2000.
7. R. Tokarski, *Semantyka barw we wrocławskiej polszczyźnie*, Lublin 1995.
8. B. Иванов, В. Толоров, *Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы*, [w:] *Структурная типология языков*, Москва 1966.
9. *Міждзеязычнась літэратуры а прблему пржеклати артустычнасьна*, Москва 1983.
10. З. Паперный, *За столом семи морей*, [w:] *Единое слово*, Москва 1983.

LUBELSKIE MATERIAŁY NEOFILOLOGICZNE NR 26, 2002

Anna Kucharska

La transformation de Pantalon chez Carlo Goldoni

Toute la création de Carlo Goldoni tire son origine de la tradition de la commedia dell'arte qui est une forme théâtrale née dans la rue et se caractérise par la présence des types¹. Dans le présent article on se concentrera sur le personnage de Pantalon et sur son évolution à partir de la commedia dell'arte jusqu'à la comédie goldonienne et pendant la réforme de celle-ci. Bien entendu, il ne s'agit que de systématiser les faits et de puiser largement dans la riche bibliographie relative à ce sujet.

Il semble impossible de négliger à cette occasion la présentation de toute la réforme dont Goldoni s'est rendu célèbre. Bien que Pantalon constitue le but des réflexions suivantes, sa métamorphose est liée avec d'autres changements qui se déroulent dans une perspective plus vaste. Comme on l'observera dans la suite, le caractère de Pantalon est strictement attaché à celui de toute la bourgeoisie et au changement de sa structure des valeurs. Conscient de tous ses facteurs on procédera d'abord à la présentation des détails du programme de la réforme.

Dans la commedia dell'arte on note la présence des vieillards dont le but ne consiste qu'à faire obstacle à l'amour. Originellement et pour longtemps l'un d'eux porte le nom de Magnifico². Ce type de vieillard

¹ Guy Leclerc, *Les grandes aventures du théâtre*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1965, p. 69

² Mario Arpolonio, *Storia della commedia dell'arte*, Sansoni Editore, Firenze, 1982, p. 82

renait en devenant Pantalon – un commerçant avare, préoccupé par les affaires financières de sa famille du nom de Bisognosi³. Définitivement il constitue un héros négatif d'origine bourgeoise s'occupant du commerce avec l'Orient. Il parle toujours l'accent vénitien. Dans les pièces les plus anciennes il est présenté comme un vieillard ridicule et sot qui s'expose aux risées de tous. Puis, il évolue au sein de la commedia dell'arte et s'incarne dans le personnage du père sévère avec les tendances à moraliser. Finalement il aboutit à être vulgaire et enfantin⁴.

Zaboklicki constate que les idées de Goldoni sur le théâtre sont comprises dans *La prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie* où, d'une part, l'auteur critique le théâtre comique italien du début du XVIIIème siècle et, d'autre part, il présente sa propre réforme. Le réformateur propose de prêter plus d'attention au public, à sa réaction et ses exigences. Il y prononce deux mots-clés de son programme „le monde” et „le théâtre”. Une pièce, selon lui, doit refléter fidèlement le monde qui existe avec toute la diversité des caractères, des émotions et des attitudes⁵. La notion de Théâtre est comprise comme la capacité d'illustrer et de sélectionner les éléments de la réalité⁶.

L'auteur a répété toutes ses thèses théoriques dans *Il teatro comico* (1750) qui constitue une sorte de théâtre dans le théâtre. Grâce à cette formule il a voulu faire connaître sa conception théorique au public. Pour être compréhensible, il a mis dans la bouche des personnages ses propres opinions et propositions. Il touche le problème de la condition sociale des acteurs, leurs coutumes et leur position sociale⁷ (I,1). Il mentionne aussi leur inquiétude liée avec la nouvelle formule du théâtre qui les oblige à connaître les textes par coeur pour bien

analyser le psychisme du personnage⁸ (I,3-4). Par le personnage de Brighella Goldoni compare la comédie ancienne qui était construite pour corriger les vices avec la nouvelle comédie où la trace moralisatrice disparaît en faisant place à la vie réelle⁹ (II,1). En considérant le problème de l'unité de lieu, on constate que le fait le plus important est la vraisemblance à laquelle tous les autres facteurs doivent être soumis

Onde concludo che se la commedia senza strachianure o improprietà può farsi in scena stabile, si faccia; ma se per l'unità della scena si hanno a introdurre degli assurdi, è meglio cambiar scena e osservare le regole del verisimile¹⁰.

Les paroles des personnages deviennent plus naturelles qu'autrefois et sont prononcées dans un lieu plus réel¹¹ (II,5). La scène sixième est très importante du point de vue de nos réflexions parce qu'elle présente la métamorphose du personnage de Pantalon qui, au début, recourrait aux stratagèmes les plus odieux pour conquérir une femme désirée pour devenir, chez Goldoni, un bourgeois, un commerçant qui respecte des valeurs morales et sait soumettre ses sentiments et desirs à la raison¹² (II,6).

Le public joue toujours un rôle primordial dans la création théâtrale parce que c'est lui qui impose la problématique touchée¹³ (II,10). Goldoni exprime aussi son inspiration à la vraisemblance et à l'harmonie entre la scène et la réalité¹⁴ (III,3).

Pantalon

Ainsi la création de Carlo Goldoni tire son origine de la tradition de la commedia dell'arte mais, chronologiquement, elle subit beaucoup de modifications qui l'éloignent de cette forme de comédie

³ Roberto Tessari, *La commedia dell'arte nel seicento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1969, p.261

⁴ Krzysztof Zaboklicki, *Carlo Goldoni*, PWN, Warszawa, 1984, p. 136-137

⁵ op.cit., p. 160

⁶ op.cit., p.161

⁷ Luigi Ferrante, *Goldoni, la vita, il pensiero, i testi esemplari*, Accademia Sansoni Editori, Milano, 1971, p. 45-46

⁸ op.cit., p.49-51

⁹ op.cit., p.70-72

¹⁰ op.cit., p.76

¹¹ op.cit., p.80

¹² op.cit., p.81-83

¹³ op.cit., p. 89-91

¹⁴ op.cit., p. 109-113

populaire. De ce point de vue, le personnage de Pantalon est intéressant à étudier, surtout au niveau de ses traits caractéristiques dans la comédie de Goldoni. *La bancarotta* est une pièce à énumérer en premier compte tenu de la chronologie des changements du personnage. En l'analysant d'une façon générale, on peut noter que cette comédie a conservé bien des éléments de la commedia dell'arte. Néanmoins en prêtant attention au personnage de Pantalon, il convient de s'arrêter plus particulièrement à la relation insolite: père - fils. Le père - Pantalon prodigue, en matière des finances dépend totalement de son fils qui représente ici la raison et du futur beau-père de son fils - le docteur Lombardi, dont la position inférieure envers Pantalon est bien visible dans toutes les autres pièces¹⁵. Le personnage analysé est ici un caractère nettement négatif qui ne prend pas soin de sa famille, tout au contraire il contribue à son appauvrissement¹⁶. La métamorphose de Pantalon a été initiée dans *Il servitore di due padroni* (1745)¹⁷. Pantalon y apparaît comme un homme qui ne sait pas tenir sa parole à cause de nouvelles circonstances (I,3)¹⁸. Il force sa fille à épouser un homme qui évoque de l'aversion chez elle, elle n'ose tout de même pas s'opposer à la décision de son père, bien qu'elle trouve un tel comportement tyrannique (I,18). Il respecte sévèrement les principes moraux mais avec un peu d'hypocrisie - en marquant les signes visibles de l'intimité entre sa fille et son fiancé, il réagit vite en annonçant le mariage (I,21). Il se caractérise par l'irrespect et l'inconstance envers les autres. Il avoue au futur beau-père de sa fille qu'il a plus d'estime pour la maison de Rasponi (II,3) et il réfute les reproches du manque de conséquence en prétextant son âge (II,3).

L'uomo prudente (1748) peut être considéré comme la pièce décisive pour l'aspect analysé. La date de sa création n'est pas sans importance; c'est l'année qui inaugure la réforme introduite par

¹⁵ Michel Olsen, *Goldoni et le drame bourgeois*, L'Erma" di Bretschneider, Rome, 1995, p. 160

¹⁶ K. Zaboklicki, *op.cit.*, p. 123

¹⁷ *op.cit.*, p. 136

¹⁸ Les œuvres de Carlo Goldoni sont prises de *I capolavori di Carlo Goldoni*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1970.

Goldoni dont la première étape se caractérise, parmi d'autres, par une nouvelle interprétation du personnage de Pantalon lequel devient bon père, bourgeois honnête et moralisateur¹⁹. Dans cette pièce il se transforme en caractère positif qui apprécie l'honneur et la famille pour laquelle il se sacrifie totalement.

Pareillement, il évoque la sympathie dans *La vedova scaltra* (1748) où il est l'un des amants d'Eleonora qui prétendent à sa main. Bien que rejeté, Pantalon n'est pas du tout ridiculisé²⁰. Tout simplement il prend soin d'avoir une lignée, étant conscient en même temps de son âge avancé (I,12). Comme on l'a noté auparavant, Goldoni depuis sa réforme cesse de décrire des types et cherche à créer des caractères psychologiquement complexes²¹. Il s'ensuit que dans cette pièce Pantalon est un personnage qui, d'une part, se met en colère et, d'autre part, subitement se rend compte de son impolitesse et ne manque pas de demander pardon à sa belle-sœur Rosaura (III,2). Il accepte le rejet d'Eleonora avec dignité, en admettant qu'il désirait l'épouser mais non à tout prix (III,25).

La putta onorata (1748) est encore une pièce dont l'importance pour le problème touché est assez marquée. Pantalon incarne ici un commerçant, patron et bienfaiteur de Bettina (I,6) à qui vient l'idée d'épouser cette jeune fille. Il ne commet pourtant jamais un fait répréhensible à l'égard de sa dignité, contrairement au marquis Ottavio. Ses énoncés sont marqués par un ton moralisateur où il enseigne que plus on vit, plus on apprend et qu'à cause de son âge avancé il a droit d'instruire les jeunes (I,10). Le futur heureux de Bettina constitue son but et son devoir dans la vie, ce qu'il répète plusieurs fois; de là résulte son objection au mariage de la demoiselle avec un jeune homme sans éducation suffisante lui permettant de maintenir la famille²². Son ingéniosité et sa prévoyance lui font dévoiler la conspiration de Bettina et sa sœur juste à temps (II,18).

¹⁹ M. Olsen, *op.cit.*, p. 172

²⁰ K. Zaboklicki, *op.cit.*, p. 139

²¹ M. Apollonio, *op.cit.*, p. 144

²² Carlo Goldoni, *Pamiętniki*, PIW, Warszawa, 1958, p. 223

Dans cette pièce et dans sa continuation intitulée *La buona moglie* (1749) Pantalon protège sa famille des facteurs extérieurs²³, il reprend là le comportement de son propre fils qui dissipe de l'argent et délaisse sa femme (II,5). La morale de cette pièce ne découle pas de Pantalon, bien qu'il trouve le comportement de son fils négatif. La morale réside en mort de Lelio que l'on peut considérer comme la punition de ses péchés²⁴.

Dans les pièces suivantes la présence de Pantalon reste toujours très significative et son caractère ne subit pas de changements. Il se heurte tout de même aux problèmes différentes et le degré de sa moralisation varie. L'auteur lui-même constate dans la préface adressée au lecteur que *Il padre di famiglia* (1750) doit servir à moraliser et non à amuser²⁵. Pantalon accomplit pleinement son rôle d'un bon père de famille, particulièrement quand on le juge en comparaison avec son fils dépensier²⁶. Il s'en autorise à prononcer maintes fois les instructions et les conseils liés à l'éducation des fils²⁷.

Dans les deux pièces suivantes; *Il cavaliere et la dama* (1749) et *La famiglia dell'antiquario* (1750) Pantalon se heurte aux conflits sociaux. Dans ces deux pièces la noblesse est caractérisée comme vaniteuse, dépendante et imprudente. C'est le commerçant, méprisé par la noblesse à cause de la couche sociale à laquelle il appartient, qui soutient ses finances. Le monde moral des protagonistes s'agrandit et l'attitude à suivre n'est plus liée uniquement à la notion du 'commerçant honnête' mais avant tout à celle de l'homme civil²⁸. Les paroles de Pantalon dans *Il bugiardo* (1750) prouvent que ce sont les activités de l'homme qui ont de l'importance, non sa naissance²⁹.

Pantalon quitte la scène avec le temps. Même dans *La cameriera brillante* (1753) il n'est plus un personnage actif, il se retire de la vie

²³ K. Zaboklicki, *op.cit.*, p. 146

²⁴ *op.cit.*, p. 174

²⁵ *op.cit.*, p. 149

²⁶ M. Olsen, *op.cit.*, p. 160

²⁷ *op.cit.*, p. 161

²⁸ Franco Fido, *Guida a Goldoni*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1977, p. 11

²⁹ *op.cit.*, p. 11

bourgeoise pour déménager dans sa maison à la campagne³⁰. Cette réduction lente du personnage de Pantalon qui aboutit à sa disparition totale peut rester en rapport avec l'affaiblissement du caractère du père fort et autoritaire qui se retire pour faire place aux autres incarnations de l'autorité³¹.

Pantalon vs le Rustre

Le personnage de Pantalon, si caractéristique pour le genre de la commedia dell'arte, apparaît pour la dernière fois dans la création de Goldoni dans *La madre amorosa* écrite en 1754, pour ne revenir que dans une seule pièce, *Il buon patriotto* (1761). Sans doute, ce fait résulte de la réforme dont le déroulement a été évoqué précédemment. Il semble utile de rappeler quelques détails de la création de l'auteur pendant deux dernières années de son séjour en Italie, c'est-à-dire entre 1760 et 1762, lorsqu'il crée ses plus importantes œuvres qui concluent sa réforme³². Les pièces de cette période révèlent une attitude particulière de Goldoni envers la bourgeoisie, considérée comme pleine de nostalgie et de sentimentalité plutôt que d'idéologie quelconque. Cette classe sociale constitue un élément indispensable de la société vénitienne et n'est plus celle qui a pour but d'introduire une renaissance, mais qui est en train de se dégrader³³. Cela est lié avec la situation économique de la République Vénitienne et avec la crise des années 50³⁴. En même temps, Goldoni change son rapport à l'égard du bourgeois. Les valeurs, tellement appréciées autrefois, comme la ponctualité, la réputation, le gain honnête, la sérénité domestique cessent d'être suffisantes; le bourgeois doit acquérir de nouvelles

³⁰ K. Zaboklicki, *op.cit.*, p. 254

³¹ M. Olsen, *op.cit.*, p. 172

³² *op.cit.*, p. 172

³³ Piero Gibellini, *Introduzione* [ds] *I capolavori di Carlo Goldoni*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1970, p. 27

³⁴ K. Zaboklicki, *op.cit.*, p. 306

qualités, typiques pour l'instant pour la noblesse, comme la sociabilité, la générosité et une sorte d'humanisme³⁵.

Le rustre du titre vient de la pièce intitulée *I Rusteghi* (1760). Dans la préface l'auteur lui-même énumère les traits caractéristiques du Rustre en le décrivant comme un homme rude, grossier, inculte. Simultanément, il souligne que le héros principal de sa comédie ne constitue pas un seul personnage mais quatre amis du même caractère nuancé différemment³⁶. Cela prouve que la variété des caractères est illimitée³⁷. Le Rustre, qui est vieux, grognon et apodictique, ressemble à Pantalon. La femme de Lunardo – Margarita constate combien elle manque de toutes sortes de divertissements (de sorties au théâtre, de rencontres avec les gens) auxquels son mari s'oppose violemment (I,1). D'autre part, on ne peut pas se borner à un seul aspect de sa personnalité. Il convient de remarquer que son attitude autoritaire et apodictique résulte du soin qu'il prend de sa famille et de sa bonne réputation. C'est pourquoi il interdit à sa fille – Lucietta de sortir de la maison, il lui interdit une activité qui était en train d'être admise. En même temps il s'oppose violemment aux nouvelles habitudes et empêche les femmes de sortir en portant les masques sur les visages. Il n'accepte pas que cette coutume devienne habituelle chez les autres. Il le souligne en disant qu'il pense à sa propre maison et non à celles des autres (I,2). D'autre part, en analysant son comportement on aperçoit une contradiction, particulièrement quand il prononce sa crainte de la critique de la part des concitoyens (II,3). Tout simplement, il ne conçoit pas pourquoi les femmes obligées à demeurer à la maison le traitent comme une sorte de punition (I,2). En se sentant responsable de la famille, c'est lui qui discute le mariage de sa fille sans admettre le droit à sa femme de participer même passivement aux conversations (I,4). Avec son ami Maurizio, l'incarnation suivante du Rustre, ils se confirment réciproquement dans la conviction que leur rôle est celui des maîtres de maison et que

leurs femmes n'y ont aucune autorité (I,5). Une analyse plus détaillée du problème montre l'incertitude de la situation des Rustres et de leur position au sein de la famille ce que les scènes dernières de la comédie prouveront. Canciano, le Rustre suivant constate sans détours qu'il est taciturne et avoue directement son aversion pour les conversations (I,9). Le Rustre, est-il avaré? Les seules phrases dignes d'être analysées sont mises dans la bouche des femmes qui se plaignent de la pauvreté de leur garde-robe. Néanmoins, ce fait prouve un certain endurcissement du Rustre conservateur qui ne prête pas son appui à dépenser de l'argent pour les sottises (II,3). Lunardo est convaincu qu'il fait de son mieux pour garantir la prospérité à sa fille en discutant en détails l'aspect financier de son mariage (I,5). Lorsque son futur gendre n'est pas capable de garder un secret, aux yeux de son beau-père il se montre déraisonnable ce qui présage mal du ménage (II,5). Toute l'intrigue de la comédie se déroule autour de l'interdiction de Lunardo voulant empêcher la rencontre des jeunes avant la cérémonie du mariage. De nouveau, cela sert de preuve à son esprit étroit qui l'empêche d'apercevoir la nécessité de l'attraction physique réciproque, garant du bonheur du jeune couple. C'est là que réside la différence entre le Rustre et Pantalon; celui-ci ne risquerait jamais le bonheur de sa fille, d'autant plus que ce danger résulte de la situation intérieure de la famille³⁸. Cependant, par suite de la ruse des femmes, les quatre Rustres doivent se résigner à l'incertitude et l'échec, ce qui a été déjà mentionné. Il ne leur reste qu'à se plaindre du relâchement des mœurs et de la liberté des femmes qui se diffuse progressivement. Leurs débats font preuve de l'impossibilité de s'adapter à la réalité changeante ce que leur montre une de leurs femmes, Felice (III,1,25). D'une part, les Rustres subissent une défaite; grâce à leurs valeurs morales ils se situent supérieurs à la noblesse, leur façon d'économiser ne soulève pas de doutes, c'est l'aspect sentimental de leur vie qui laisse beaucoup à désirer – peu communicatifs, séparés de leurs proches ils cessent de comprendre

³⁵ F. Fido, *op.cit.*, p.40

³⁶ P. Gibellini, *op.cit.*, p. 9

³⁷ C. Goldoni, *op.cit.*, p. 348

³⁸ K. Zaboklicki, *op.cit.*, p. 311

leurs besoins, ils se nourrissent des illusions irréelles³⁹. D'autre part, ce qui évoque l'inquiétude c'est l'assurance de Felippetto, un jeune époux, qui sans hésitation déclare l'obéissance à son beau-père (III,5). En ce sens-là, les valeurs appréciées par les Rustres et critiquées par les autres trouvent leur imitateur ce qui peut mener hypothétiquement à la situation décrite dans la pièce *Sior Todor Bronolon o sia il Vecchio fastidioso* (1762). Le personnage mentionné est très distant non seulement du personnage de Pantalón mais aussi des incarnations successives du Rustre qui sont le résultat d'une profonde analyse psychologique du personnage, devenu inclassable tout comme héros négatif que positif, comme cela a eu lieu dans les exemples typiques pour la commedia dell'arte. L'auteur n'avait pas l'intention de créer un personnage abstrait et schématisé, Sior Todoro représente un certain type social qui a surgi des changements au sein de la bourgeoisie vénitienne⁴⁰. Dans la préface adressée aux lecteurs, l'auteur lui-même stigmatise une telle attitude de son héros et en même temps trace un but moralisateur de cette pièce qui doit servir à corriger la conduite chez tous ceux qui ont aperçu les symptômes de „la maladie” du héros principal. Toutes les valeurs de ce commerçant, typiques pour sa couche sociale et vantées dans les pièces précédentes, ont été transformées en vices⁴¹. Contrairement au Rustre, le Grognon se caractérise par la simple avarice qui se manifeste par la distribution des produits alimentaires même aux membres de la famille (I,1,5). La seule personne qui a du courage de s'opposer à Todoro c'est sa bru Marcolina, apparemment irritée de la soumission du fils à son père. Dans les pièces mentionnées dans le paragraphe précédent, les expressions répétées plusieurs fois impliquent le ton moralisateur; ici, les paroles prononcées par Todoro presque à chaque occasion qui soulignent son pouvoir et sa domination à la maison font preuve de sa capacité d'imposer sa volonté aux autres (I,6). Todoro, contrairement au Rustre, en prenant la décision concernant le mariage de sa petite-

filles ne prend pas du tout en considération le bien de sa famille et sa réputation tenant surtout compte du profit financier, perçu très étroitement (II,13). L'éthique de la famille bourgeoise favorisée par presque toutes les œuvres de Goldoni, atteint ici l'absurde pour aboutir à sa négation⁴².

Le dernier idéal de Goldoni c'est le bourgeois ouvert, sociable qui représente une nouvelle approche des contacts sociaux. Néanmoins, comme on l'a constaté à plusieurs reprises, les héros des dernières comédies de Goldoni cessent d'être équivalents et ne se classifient pas dans le cadre du bien et du mal. Dans ce cas-là, la création d'un nouveau caractère est liée avec les espoirs mis en lui mais aussi avec les dangers qui résultent d'une telle attitude. Comme exemple à analyser, on suggère la trilogie sur la villégiature comprenant les pièces suivantes: *Le smanie per la villeggiatura* (1761), *Le avventure della villeggiatura* (1761) et *Il ritorno dalla villeggiatura* (1761). Toutes elles décrivent les avantages et les inconvénients d'une mode répandue à l'époque de passer l'été dans des villages voisins. Une telle excursion sert à décrire les représentants de la bourgeoisie qui subit le processus de la transformation et leur attitude à l'égard de ces changements. On observe tout d'abord leur appauvrissement qui va de pair avec leur dégoût d'abandonner la vie fastueuse. On n'y observe plus l'attitude du Rustre qui prend soin de l'état de fortune de sa famille ni celle du Grognon avaré; les héros tendent au luxe à l'excès dû à la prodigalité indomptable. Ce fait-là est bien illustré par le comportement de Giacinta et Vittoria préparant leurs garde-robes qui se monteront le but principal du départ. Un autre problème touché à cette occasion semble pourtant plus grave et évoque plus d'angoisse chez l'auteur, c'est notamment l'endettement excessif. A ce propos on peut citer un des héros du nom de Fulgenzio qui écoute la voix de la raison et persuade le jeune Leonardo que le sommeil tranquille vaut plus que tous les divertissements du monde – (*Le smanie per la villeggiatura* III,1). Il n'instruit pas que les jeunes mais aussi le vieux Filippo, qui dans les comédies précédentes joue le rôle du père ayant

³⁹ op.cit., p. 316

⁴⁰ op.cit., p. 337

⁴¹ op.cit., p. 337

⁴² op.cit., p. 340, 342

de l'autorité, particulièrement chez sa fille⁴³; ici, au contraire, il se soumet à tous ses caprices sans même apercevoir leur influence défavorable sur son caractère. Il cesse de remarquer respectivement les conséquences de ses propres décisions, il n'est plus un stratège ingénieux mais un vieillard qui s'agit entre les constatations fortes de Fulgenzio à propos de la réputation des femmes et les conseils et solutions proposées par sa fille (III, 10).

Ce cycle présente un nouvel objet d'intérêt de Goldoni, notamment une couche sociale suivante – l'artisanat. Un changement de l'attitude du domestique se laisse voir; il a du courage à donner des instructions nettes sur le comportement de ses employeurs. C'est le domestique Paolino qui informe Vittoria insouciant sur la condition financière de son frère et la réprimande même de s'attarder à payer les comptes du cordonnier. Il lui ordonne directement de changer de manière de vie et de cesser les départs à la campagne pour surmonter la crise. Les raisons de son comportement si audacieux constituent les conséquences du changement de rapports des bourgeois envers leurs domestiques auxquels ceux-là veulent contracter un emprunt (II, 1). Fulgenzio dans *Il ritorno dalla villeggiatura* requiert encore une fois en faveur des gens qui attendent d'être remboursés et indique l'hypocrisie des bourgeois débiteurs qui se considèrent toujours supérieurs sans fondement moral (I, 3).

En discutant le déclin de la création de Goldoni et en analysant les changements des attitudes des caractères principaux et de la tendance moralisatrice de l'auteur, il est impossible de négliger une pièce assez éloignée thématiquement des autres, notamment *Le baruffe chiozzote* (1762). On doit donner raison à la constatation de Natalino Sapegno⁴⁴ qui pour conclure la création de Goldoni montre les différences dans l'attitude moralisatrice de l'auteur pour finalement apercevoir des éléments de la mélancolie, de la nostalgie des traditions et des coutumes bourgeoises qui tendent à disparaître. Cette comédie est

⁴³ M. Olsen, *op. cit.*, p. 156

⁴⁴ Natalino Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*. PIW, Warszawa, 1969, p. 413

digne d'être appelée chorale où le monde des héros constitue l'unité⁴⁵. Bien que les malentendus entre les amoureux constituent le moteur de l'action de cette pièce, c'est l'illustration des gens appartenant à la couche sociale la plus basse, avec tous leurs problèmes et affaires, qui est son élément le plus important⁴⁶ et envers laquelle Goldoni éprouve un fort sentiment de sympathie.

Conclusion

Comme on a constaté au début, le personnage de Pantalon a subi de grands changements dus à l'évolution de l'idée du théâtre comique. Du personnage négatif de la commedia dell'arte, il évolue en devenant l'exemple à suivre d'un bon bourgeois et commerçant. Il résulte de la réforme introduite par Goldoni que les personnages seront complexes du point de vue psychologique en devenant les caractères⁴⁷. C'est pourquoi Pantalon incarne des traits de caractères diversifiés. Dans les pièces de l'étape initiale de la réforme, Pantalon constitue l'exemple d'un bon bourgeois, du père de la famille et d'un commerçant honnête inspirant le respect. Ensuite, Pantalon à proprement parler quitte la scène pour réapparaître comme le Russe et en aboutissant au personnage extrême du Grognon.

Cependant on a voulu également présenter les changements de l'attitude moralisatrice de l'auteur. Au début, c'est Pantalon qui remplit cette tâche. Avec sa disparition, c'est le lecteur lui-même qui doit interpréter l'intention de l'auteur – c'est le cas de *Sior Toderò brontolon*. Finalement, Goldoni cesse d'écrire les instructions évidentes, il tend plutôt à illustrer avec nostalgie les traditions vénitienes en train de disparaître.

En analysant les œuvres de Goldoni il est pourtant impossible de se borner à l'étude d'un seul personnage et à ses transformations qui, comme l'auteur le souligne lui-même, résultent des changements de la

⁴⁵ I. Ferrante, *op. cit.*, p. 166

⁴⁶ K. Zaboklicki, *op. cit.*, p. 346

⁴⁷ M. Apollonio, *op. cit.*, p. 144

société vénitienne. Il est évident que Pantalon ou ses incarnations suivantes qui vivent dans la société se heurtent aux problèmes différents, sont entourés des caractères diversifiés et pour cela doivent modifier leur comportement. C'est la raison pour laquelle on a prêté attention à l'analyse du milieu de Pantalon.

Pour conclure, il faut constater que tous ces changements et toute la diversité de la création de Goldoni constitue la conséquence de sa réforme dont on a essayé de décrire certains aspects, en se concentrant sur les éléments significatifs pour expliquer les changements du personnage de Pantalon.

Bibliographie

- Apollonio Mario, *Storia della commedia dell'arte*, Sansoni Editore, Firenze, 1982.
- Ferrante Luigi, *Goldoni, la vita, il pensiero, i testi esemplari*, Accademia Sansoni Editori, Milano, 1971.
- Fido Franco, *Guida a Goldoni*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1977.
- Gibellini Piero, *Introduzione* [ds] *I capolavori di Carlo Goldoni*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1970.
- Goldoni Carlo, *I capolavori di Carlo Goldoni*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1970.
- Goldoni Carlo, *Pamiętniki*, PIW, Warszawa, 1958.
- Leclerc Guy, *Les grandes aventures du théâtre*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1965.
- Olsen Michel, *Goldoni et le drame bourgeois*, „L'Erma” di Bretschneider, Rome, 1995.
- Sapegno Natalino, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, PIW, Warszawa, 1969.
- Tessari Roberto, *La commedia dell'arte nel seicento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1969.
- Zaboklicki Krzysztof, *Carlo Goldoni*, PWN, Warszawa, 1984.

Magdalena Ozarska

The Presentation of the Animal Sphere in Christopher Smart's *Jubilate Agno*

The arrangement of Christopher Smart's *Jubilate Agno*, however convoluted¹, communicates its main idea very clearly: the basic task of all creatures is the praise and adoration of their Maker. Not surprisingly, the subjects touched upon include the connections between the human and animal spheres. Both worlds are presented and the points where some common aspects appear – highlighted. Needless to say, like the majority of the *Jubilate*, these are concerned largely with its author's religious beliefs, which surface as particular meanings read into apparently commonplace objects or situations. At some points, as the extraordinary is breathed into the ordinary, the

¹ The poem consists of four parts, referred to – for the sake of clarity – as Fragments A, B1, B2, C and D. Because the manuscript comprises a number of loose sheets, covered with unnumbered verses, each starting either with *Let* or *For*, sometimes it is more convenient to speak of the *Let* or *For* sections, as there are thematic restrictions imposed on these. The *Let* fragments enumerate Old Testament figures, beasts and incidents, or names of Smart's contemporaries accompanied by corresponding names of herbs and animals. The *For* sections display a more varied choice of themes, ranging from descriptions of the poet's personal affairs and emotions, through investigations into different aspects of the eighteenth-century reality, to prophesying better days to come.

Due to the text's bizarre structure, which at first glance may appear somewhat inconsistent - a closely woven web of associations and a kaleidoscope of dovetailing ideas, the *Jubilate* has been a difficult work for critics to concentrate upon, and therefore not many critical studies exist on the subject. Yet the poem, confusing as it may seem, is pervaded by a central idea which constitutes its very core. It is the vision of all members of the human race and all species of animal and vegetable kingdoms, united in the act of praising the Lord. Hence the title, given to the manuscript several centuries after its production, as an expression of the jubilant mood resulting from the constant repetition of the word *Rejoice*.