

## LA FORTUNE LITTÉRAIRE DE GOLDONI EN ALLEMAGNE

« Le nom de Goldoni est connu parmi nous autant que son œuvre est inconnue au plus grand nombre » (Friedrich Nicolai, 1757).

### I

Notre sujet concerne l'Allemagne, y compris l'Autriche, à une époque où celle-ci appartenait encore au Saint Empire romain germanique et où Vienne pouvait être qualifiée de « capitale de l'Allemagne »<sup>1</sup>. Or, la vie entière de Goldoni se passa seulement entre l'Italie et la France. L'auteur dramatique se sentit chez lui dans les deux pays tout le temps qu'ils lui offrirent, ainsi qu'à sa famille, travail et subsistance. C'est dans son appartement parisien, au n° 1 de la Rue Pavée Saint-Sauveur (aujourd'hui rue Tiquetonne), qu'il mourut ; par conséquent, on l'a honoré à l'occasion de ses anniversaires par des bustes, des statues et des plaques commémoratives à Venise, dans d'autres villes italiennes ou à Paris. En effet, l'Allemagne et les pays de langue allemande furent connus de Goldoni uniquement par de courtes visites en Carinthie et en Styrie. Sa vie durant, ils restèrent pour lui pays étrangers, qui jouèrent, il est vrai, un grand rôle dans la réception de ses œuvres. Dès 1755, à l'occasion de l'édition complète de ses comédies chez Paperini (10 volumes, Florence, 1753-1757), le dramaturge (dans une lettre) évalua le destin de son œuvre, en Europe et expressément en Allemagne, comme l'indicateur de son rang littéraire ; les traductions françaises, anglaises et allemandes de son œuvre lui donnèrent le sentiment d'avoir réussi « qualche cosa di assai tollerabile » (Quelque chose d'assez acceptable).

Quant à l'intégration de Goldoni dans la littérature mondiale, on peut retenir que l'Allemagne y joua un rôle important. Rien que du point de

---

1. Dans une déclaration publique du Kärntnerthortheater en 1769.

vue géographique, elle touche un domaine immense, si l'on prend en considération les faits linguistiques et culturels au sein des territoires satellites de l'empire des Habsbourg<sup>1</sup> et de même la fonction médiatrice de l'Allemagne vers l'Europe orientale<sup>2</sup>. Au cours des 200 années nécessaires à la diffusion de Goldoni dans les pays de langue allemande, ce furent surtout Vienne, Dresde, Leipzig et Berlin qui exercèrent une influence favorable. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le fait qu'une ville fût capitale princière et en cela active au niveau théâtral (comme Vienne et Dresde) ou qu'il s'agît d'un centre d'édition (comme dans le cas de Leipzig), avait beaucoup d'importance. Dans toutes ces fonctions culturelles, Vienne resta cependant prédominante en particulier à cause de l'importance politique des Habsbourg en Haute Italie. En outre, Vienne possédait un vieux théâtre populaire qui avait subi l'influence de la *Commedia dell'arte* dès le XVI<sup>e</sup> siècle et qui en était imprégné. Mais le plus important était que Vienne fût depuis le XVI<sup>e</sup> siècle une des villes les plus florissantes au niveau du théâtre, qu'elle possédât assez de bâtiments pour le théâtre musical et le théâtre parlé et qu'elle eût développé une culture dramatique vivante<sup>3</sup>. C'est pourquoi la tradition théâtrale de l'Italie, les acteurs italiens et leur art (Antonio Sacchi était né à Vienne), l'industrie scénique et le statut particulier des troupes italiennes s'établirent dans une large mesure à Vienne. L'expansion vers l'Est continua de se développer via Dresde<sup>4</sup>. Et si l'on en juge par le nombre des traductions et des impressions des œuvres de Goldoni parues au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, les villes allemandes se concurrencent : après Vienne et Leipzig suivent respectivement Berlin, Augsbourg, Hambourg, Francfort, Dresde, Weimar, Karlsruhe, Coblenche, Danzig, Gotha, Graz, Mannheim, Oels, Salzbourg et Schwerin<sup>5</sup>. Grâce à Max Reinhardt, Vienne et Berlin sont restées même à notre époque des centres de rayonnement goldonien.

Goldoni trouva aussi dans la culture allemande un terrain favorable à ses projets. Car, dès ses premiers séjours parisiens, il y avait eu en 1764 des pourparlers entre Goldoni et son ami Favart d'une part, et le directeur de théâtre viennois Graf Durazzo d'autre part, afin de faire venir de Paris à Vienne le « célèbre Docteur Goldoni » comme écrivain attitré du Kärntnertheater. On attendait beaucoup de ce nouveau collaborateur

der eine ungemeine Schnelle in Verfassen besitzt, und der nicht nur allein seine Comedien auf dieses Theater einzurichten, die andere zu verbessern, sondern wohl auch zwey grosse Opern und eine Bourlesque, wie auch Vier Comedien des

1. Dans la Slovénie des Habsbourg, les comédies de Goldoni qui furent jouées en langue italienne par des troupes italiennes, furent du moins annoncées en allemand ; ainsi, en 1761, la *Locandiera* et d'autres pièces.

2. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, des traductions russes de ses œuvres ont parfois été imprimées à Leipzig, comme par exemple *I mercatanti* en 1787.

3. En ce qui concerne l'expansion des troupes des maisons de théâtre à Vienne, cf. Karl Maria Grimme, « Goldoni in Austria », in : *Studi goldoniani*, éd. par V. Branca et N. Mangini, Venise, 1960, vol. II, p. 291-296.

4. A ce sujet, cf. N. Mangini, « Goldoni e la Polonia », in : *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, Venise et Rome 1965, p. 213-215.

5. D'après Arnold E. Maurer, *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Bonn, 1982 ; ainsi qu'Elisabeth Arend-Schwarz, « Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte : Carlo Goldonis Werk im deutschen Sprachraum », in : *Literarische Übersetzung*, éd. par W. Pöckl, Bonn (sous presse).

Jahrs zu schreiben könnte verbunden werden, komet auch nicht darauf an, daß sie in welscher Sprach verfasset seyndt, indem die Übersetzung kein beschwerlich Werkh ist <sup>1</sup>.

(qui possède une rapidité peu commune de composition, et à qui on pourrait demander non seulement de montrer seul ses comédies sur ce théâtre, et de retoucher celles des autres, mais aussi d'écrire chaque année deux grands opéras et une farce, et encore quatre comédies ; sans égard au fait qu'elles soient composées en langue romane, vu que la traduction ne fait pas de difficultés).

De tout cela, rien n'aboutit et Goldoni resta à Paris. Mais les réflexions des collègues viennois prouvent que Goldoni n'aurait pas eu l'idée, à Vienne, de travailler dans la langue du pays, comme il l'avait fait à Paris et, non seulement de s'accommoder d'une tradition dramatique étrangère, mais aussi de s'exposer aux doutes d'un public étranger <sup>2</sup>.

Dans l'histoire du théâtre européen, l'Allemagne passa, surtout du vivant de Goldoni, pour un Eldorado en ce qui concerne l'accueil de l'auteur. Il y avait plusieurs raisons à cela. Il s'agissait d'un côté des impulsions que donnèrent des spécialistes de théâtre comme Lessing, Nicolai, Goethe ou le traducteur Saal ; de l'autre, celles qui, au XX<sup>e</sup> siècle, découlent du travail de mise en scène de Max Reinhardt mais aussi de la vie et l'œuvre d'Edgardo Maddalena en Allemagne et en Autriche. S'ajoute à cela le fait que, depuis 1744, Goldoni était déjà présent en Allemagne comme auteur dramatique, avant même la date magique de 1751 — année de la première traduction en allemand —, même s'il n'était pas encore bien connu. En 1744, il se présente à Prague comme librettiste et, dans cette fonction, entreprend non seulement là mais encore dans d'autres villes importantes d'Allemagne une brillante carrière <sup>3</sup>. Après le deuxième centenaire en 1907, que l'on avait fêté comme un événement de haute importance en Italie, on pouvait pour ces raisons dire que Goldoni « was still unknown in the English-speaking world », qu'à l'inverse « the Germans have been more assiduous than other foreigners in studying Goldoni » <sup>4</sup>. Les propos très élogieux de Goethe sur Goldoni et l'intérêt manifeste du théâtre de langue allemande pour les traductions, adaptations et représentations de pièces italiennes firent de l'Allemagne « il centro della fortuna del Goldoni fuori d'Italia » <sup>5</sup>. A cette situation contribua particulièrement Maddalena qui avait étudié à Vienne jusqu'en 1889, y avait ensuite vécu et enseigné plus de 30 ans et qui put utiliser pour ses recherches sur un "Goldoni nel mondo" la position-clé de Vienne dans l'histoire du théâtre allemand. Il trouva de la matière à profusion

1. Tirés des registres dramatiques du Kärntnertheater ; cit. d'après A. E. Maurer, p. 26 ; d'abord chez H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. 5, 2<sup>e</sup> partie, Salzbourg, 1962, p. 46.

2. Cf. la lettre de Mme du Bocage au Marchese Algarotti (février 1763) : « Goldoni ne nous a encore rien donné. Il plaira difficilement ici, où peu de gens entendent le langage et connaissent les mœurs d'Italie. Goldoni n'aura ni le temps, ni les moyens de nous faire rire par une peinture exacte de nos ridicules. » — Cf. Norbert Jonard, « La fortune de Goldoni en France au 18<sup>e</sup> siècle », *RLC* 36, 1962, p. 210-234 ; Charles Dédéyan, « La fortune littéraire de Goldoni en France d'après la *Correspondance littéraire* de Grimm et Diderot », *Atti del Colloquio sul tema "Goldoni in Francia"*, promosso dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Rome, 1972, p. 15-32.

3. Cf. chap. III ci-dessous.

4. H. C. Chatfield-Taylor, *Goldoni. A Biography*, Londres, 1914, p. IX, XIII.

5. Giuseppe Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, Venise et Rome, 1962, p. 105.

dans les bibliothèques viennoises également, mais aussi, dans une moindre mesure, dans la Bibliothèque Royale de Dresde, ville qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, fut une plaque tournante importante pour la médiation du théâtre italien vers l'Europe de l'Est. Maddalena fit des trouvailles remarquables sur le marché des bouquinistes qui avait offert autrefois de précieux exemplaires des œuvres complètes de Bettinelli, Paperini, Pitteri, Pasquali, Zatta, introuvables même dans certaines grandes bibliothèques italiennes.

Mais le succès de Goldoni en Allemagne réserva bien d'autres surprises. C'est ainsi qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle une pièce comme *La Guerra*, qui n'avait guère fait sensation en Italie, fut traduite cinq fois en Allemagne et représentée — dans sa dernière édition — par Goethe à Weimar, le 15-10-1793. Étonnant aussi le fait qu'à une date très récente, en 1982 à Düsseldorf, il ait pu y avoir la première représentation allemande d'une comédie, *Momolo cortesan (Der Mann von Welt)*<sup>1</sup> que Goldoni avait citée comme « la prima commedia di carattere che ho composto ».

Bien qu'en Allemagne on tienne en haute estime la fortune européenne de Goldoni, on y regrette cependant depuis peu que, dans la recherche littéraire allemande contemporaine, on accorde trop peu d'attention au XVIII<sup>e</sup> siècle qui est pourtant l'apogée du théâtre italien. L'intérêt porté à Goldoni en souffrit aussi, intérêt qui, malgré le haut degré de popularité de l'auteur, fut qualifié encore en 1958 par Th. W. Elwert de « limitatissimo »<sup>2</sup>. La situation, jusqu'à maintenant, n'a pas beaucoup changé. Les raisons de cette indigence sont, entre autres, à chercher dans ce que l'on a considéré comme une mauvaise lecture de Goldoni. Depuis toujours, c'est-à-dire depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre de Goldoni fut confondu avec la pratique de la Commedia dell'arte. Au lieu de considérer à juste titre l'homme de théâtre comme un innovateur, la critique du XX<sup>e</sup> siècle le plaça — en le comparant à eux — entre Molière et le théâtre d'improvisation. Dans cette perspective, on lui reprocha un manque de qualité morale et philosophique et on expliqua la popularité de Goldoni par la constatation que le dramaturge avait parfait la théâtralité italienne de la Commedia dell'arte. C'est ainsi qu'il fut canonisé comme auteur du *Servitore di due padroni*. Le malentendu réside donc, au XX<sup>e</sup> siècle comme déjà à son époque, dans « une sorte de lecture à rebours », c'est-à-dire « contre l'orientation et la direction de ses efforts d'innovation »<sup>3</sup>. Songeons pourtant aux expériences fructueuses de Reinhardt et Strehler avec Goldoni en Allemagne et dans le monde : nous constatons alors que ce genre de « mauvaise lecture » peut être à juste titre qualifié de créatif.

1. Dans la traduction remarquable de Hans Peter Fitz, qui a fait de cette pièce une mise en scène soignée ; avec Bernd Jeschek dans le rôle principal.

2. Elwert, « Goldoni in Germania », *Paideia*, 13, 1958, p. 73-89 ; comme conférence au congrès Goldoni de Venise en 1957, in : *Studi goldoniani*, éd. par Branca/Mangini, 1960, vol. II, p. 259-276 ; en dernier lieu in : Elwert, *Italienische Dichtung und europäische Literatur*, Wiesbaden, 1969, p. 204-220.

3. Paola Barbon, « Das Theater des Settecento in deutschen Übersetzungen », in : Kluszczewski/König (éd.), *Italienische Literatur in deutscher Sprache. Bilanz und Perspektiven*, Tübingen, 1990, p. 73-84 ; ici : p. 77.

L'exemple de l'approbation de Goldoni en Allemagne montre les facteurs de médiation qui peuvent aider à l'étranger. Dans l'histoire du « Goldoni allemand » surgissent depuis le début des noms de lieux et de personnes, sans lesquels le dramaturge n'aurait pas pu atteindre son public. En Italie, Goldoni pouvait lui-même devenir actif ; en France, c'était déjà plus difficile. En Allemagne et dans les autres pays, il dépendit complètement d'instances médiatrices. Ce serait là la tâche d'une histoire fonctionnelle de la littérature que de faire ressortir les impulsions des êtres, des lieux et des circonstances qui favorisent le potentiel de développement d'une œuvre littéraire à l'étranger.

## II

Goldoni fit à Vienne ses premières expériences avec la scène en langue allemande, pour les raisons déjà citées<sup>1</sup>. Peu après le succès triomphal des « Seduci commedie » à Venise, commença brusquement en 1751, à Vienne, la fortune allemande de Goldoni lorsque le baron von Lopresti prit la direction du théâtre de la Cärntnerthorbastei et chargea l'Espagnol Salazar de parachever les traductions des comédies de Goldoni. Salazar traduisit premièrement la *Vedova scaltra* sous une forme mitigée de comédie improvisable et littéraire ainsi que le *Teatro comico* (*Das Theater*, 1752), œuvre dans laquelle Goldoni précisait sa réforme d'un théâtre littéraire régulier. A Vienne aussi, ces deux formes, improvisation et littérarité, s'opposèrent l'une à l'autre. Dans cette bataille, qui fut menée depuis 1747, lors de la première représentation de spectacles réguliers, jusqu'en 1768, les comédies de Goldoni firent souvent office de prototype de la Commedia dell'arte ; même *Pamela*, dans la version de Weisker (1758) sentait un peu l'improvisation. Bien des adaptations viennoises de Goldoni montrent que l'on a exploité ses pièces à l'encontre même de ses propres projets de réforme comme des instruments pour la création d'un théâtre vivant, populaire et partant de l'improvisation. Pendant les années 1751-1771, il y eut environ 30 remaniements de cette sorte. Dans le même temps cependant, on plaida contre la prédominance théâtrale des Français, en se servant des remarquables comédies de Goldoni. Gottsched et Hafner en particulier, représentants d'un théâtre littéraire, reconnurent les mérites d'un Goldoni théoricien et innovateur, capable de remplacer complètement le théâtre français ; mais parallèlement ils l'apprécièrent aussi en tant que rempart contre les comédies masquées. C'est dans ce sens que le dramaturge autrichien Philipp Hafner, auteur de pièces populaires viennoises, se présente au public, en 1760, par un écrit anonyme. Ainsi, les deux aspects des comédies de Goldoni eurent leur influence en Allemagne. Dans l'ensemble toutefois, Goldoni fut à l'étranger rarement perçu comme réformateur mais plutôt comme un représen-

---

1. L'étude de cette époque, la plus ancienne de la réception, a été achevée avec des méthodes variées par Ludwig Mathar, *Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des 18. Jahrhunderts*, Monschau/Montjoie, 1910 ; Hans B. Niederführ, *Goldoni und Wien*, thèse de doctorat, Vienne, 1926 ; Magdalena Weingeist, *Goldoni, Gozzi und das Wiener Theater*, thèse de doctorat, Vienne, 1928 ; Michael Dorak, "Was ist der Geschmack der Nation ?". *Das Goldonibild am Wiener Theater und in der "Wiener Theaterdebatte" des 18. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Vienne, 1980 ; ainsi que dans les travaux importants déjà cités de Maurer.

tant de la Commedia dell'arte italienne, ce qui explique aussi son influence en France <sup>1</sup>. A Vienne, c'était probablement une représentation du *Teatro comico* de Goldoni qui aboutit en 1752 à l'interdiction par Marie-Thérèse du théâtre d'improvisation. Cette contradiction trouve son explication dans le fait que les hommes de théâtre à Vienne détournèrent l'activité de Goldoni en donnant à son théâtre une nouvelle force et en nourrissant le théâtre d'improvisation des idées exposées dans le *Teatro comico*. Le rôle que jouèrent l'acteur Josef Felix von Kurz et sa Bernardoniade dans ce « malentendu viennois sur Goldoni » (Birbaumer), fut analysé avec justesse <sup>2</sup>. Encore plus importante pour l'histoire de l'influence de Goldoni en Allemagne fut l'utilisation qu'on fit de lui au début de la bataille de Joseph von Sonnenfels contre le théâtre étranger, qui menaçait de supplanter les pièces nationales. Du point de vue de l'histoire de la critique, on peut cependant signaler que l'auteur des *Briefe über die Wienerische Schaubühne* (1768), Sonnenfels, jugea les pièces de Goldoni « inutiles, froides, sans substance », ses caractères « monotones et passifs » et sa langue comme « populacière » ; avec de tels arguments il anticipait ainsi sur les arguments de la critique romantique.

Quelques-unes de ces multiples traductions et adaptations viennoises de Goldoni sont aujourd'hui encore précieuses pour la scène. Cela concerne en particulier Friedrich Ludwig Schröder, acteur, directeur de théâtre et auteur, dont la version du *Servitore* n'a, jusqu'à présent, cessé d'exercer une influence en vérité prégnante. Sa traduction libre, dans laquelle des allusions italiennes sont adaptées au milieu allemand, a beaucoup contribué à la popularité de Goldoni en Allemagne. Auparavant, Weisker et Heubel, à côté de Salazar, avaient appliqué aux comédies de Goldoni les pratiques du théâtre d'improvisation, pour qu'elles soient au goût du public. Dès les années 60, J. G. von Laudes paracheva des traductions fidèles aux textes originaux et prit pour la première fois en considération les propres objectifs réformateurs de Goldoni. La période de grande popularité de Goldoni à Vienne se situa entre 1763 et 1771, quand von Kurz, Prehauser, Weisker, les frères Stephanie traduisirent 14 comédies de Goldoni exclusivement pour les représentations au Kärntnertheater.

La révélation de Goldoni comme librettiste de théâtre musical eut pour résultat, à une échelle considérable, qu'il fut bien connu, au plus tard dès 1762, dans les pays de langue allemande comme littérateur productif et notable <sup>2</sup>. Même en Saxe, où le librettiste Goldoni était apprécié, il s'appliqua à avoir une réputation comme auteur de comédie, en priant (en fait en vain) l'Electeur Friedrich Christian de lui permettre de lui dédier son *Molière*, et en lui envoyant en même temps une copie manuscrite. Le public allemand fut parfaitement informé de la biographie par les préfaces des éditions de Bettinelli et Pasquali. Dans les journaux scientifiques

1. Au sujet des jugements de Grimm et d'autres, cf. Giovanna Dall'Asta, « Goldoni a Parigi », *Ridotto* I/2-3. 1951, p. 39-42 ; 9-11.

2. Ulf Birbaumer, « Kurz-Bernardorn und Goldoni », *Maske und Kothurn*, 15<sup>e</sup> année, 1969, cahier n° 1, p. 342-360.

3. Cf. au chap. III, la remarque sur la tradition de l'opéra à Dresde et Prague.

et littéraires, on plaça « le célèbre Dr. Karl Goldoni » dans un cadre littéraire mondial, on le compara avec d'éminents auteurs dramatiques et on le défendit de cette manière contre la critique française, qui le dénigrait par rapport à Molière <sup>1</sup>.

A côté des aspects quantitatifs de sa réception, il y a aussi, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, des problèmes qui ont influencé de façon durable la manière allemande d'aborder Goldoni. Ceux-ci concernent son langage. Au sujet des possibilités de traduction littéraire, Goldoni exprima lui-même plusieurs fois son scepticisme, puisqu'il avait déjà essayé, lors de son séjour à Paris, de traduire en français quelques-unes de ses comédies :

mais les traductions n'ont jamais été de mon goût, et le travail me paraissait même dégoûtant sans l'agrément de l'imagination <sup>2</sup>.

A l'inverse, Goldoni transposa en italien le *Bourru bienfaisant* et, par le biais de la *Putta onorata*, traita aussi la question difficile du dialecte vénitien, qu'il considérait entre tous comme « le plus doux et le plus agréable » en Italie (I, 3, p. 270). Goldoni reconnut très exactement le dilemme dans le conflit entre la qualité artistique et la précision linguistique, entre « plaisanteries » et « platitudes » <sup>3</sup>. Si les traducteurs allemands voulaient conserver les dialectes pour leur fonction dramatique, ils devraient les adapter aux habitudes allemandes, ce qui, en effet, a été fait jusqu'à notre époque. Par ailleurs, les traducteurs devaient prendre en considération que Goldoni avait affaire à de "beaux" dialectes. On doit en outre tenir compte du fait que — même en Italie — Goldoni, dans l'édition Paperini (1753-1757), qui servit de base à beaucoup d'adaptateurs, avait renoncé aux dialectes <sup>4</sup>.

Les traducteurs et adaptateurs allemands de Goldoni furent, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de qualité très diverse : érudits, acteurs, dramaturges, réformateurs dramatiques et traducteurs professionnels. Il s'en suivit une situation favorable au théâtre de Goldoni en Allemagne grâce à la constellation Nicolai - Lessing - Saal - Goethe. Elle produisit une augmentation considérable de la qualité de la réception de Goldoni. Les plus intéressants témoignages littéraires venaient de Nicolai, Lessing et Goethe ; Saal, l'ami de Lessing, n'était qu'un traducteur.

Justus Heinrich Saal (1722-1794), avec ses traductions de 44 comédies de Goldoni (en 11 volumes, Leipzig, 1767-1777), réussit un ouvrage qui, dans cette mesure, ne fut plus jamais égalé en Allemagne. Avec le commencement de la publication de sa collection, le théâtre de Goldoni fut mis en scène davantage en Allemagne que dans les autres pays. Comme modèle pour le texte et l'illustration, Saal se servit de l'édition

1. Cf. A. E. Maurer, « C. Goldoni nei giornali e nelle riviste tedesche del Settecento », *Studi goldoniani*, Cahier n° 5, 1979, p. 139-150.

2. *Mémoires de Goldoni*, éd. par M. Moreau, Paris, 1822 (réimprimé en 1968 à Genève), tome II, troisième partie, p. 205.

3. A l'occasion d'une traduction du *Servitore*, II/3, p. 207.

4. Giovanni Da Pozzo, « La rielaborazione delle commedie del Goldoni », vol. II des *Studi goldoniani*, 1960, p. 543-565. — Cette toscanisation de seize comédies de Goldoni, qu'avait entreprise en 1767 Ignazio Giuseppe di Fraporta, lecteur italien à l'université de Leipzig, servit en fait les projets d'études didactiques en Allemagne.

Pasquali (dès 1761). Mais c'est par Lessing qu'il avait été stimulé pour la traduction, Lessing qui, par là-même, comme certains auteurs viennois, poursuivait le but — à l'aide des comédies de Goldoni — d'endiguer l'influence française en Allemagne. Saal tint à traduire le texte intégralement et philologiquement. Mais c'est justement pour cela que cette tentative audacieuse n'eut, en réponse, que peu de succès sur scène. Mais la réussite alla aux professionnels du théâtre qui modifièrent le texte et les noms, transposèrent les lieux de l'action en Allemagne, créèrent une ambiance allemande et tinrent compte, à tous les points de vue, des exigences du public national. Pour le goût allemand, Goldoni était trop italien dans ses caractères, ses émotions et ses dialogues ainsi que dans ses situations dramatiques<sup>1</sup>. L'adaptation rigoureuse de Saal à Goldoni en ce qui concerne la langue et le style ne correspondait pas à l'attente du public. Seulement deux décennies plus tard, Georg Schaz, le traducteur des *Mémoires* de Goldoni<sup>2</sup>, mentionna les défauts linguistiques et stylistiques de la version Saal et reprocha à Saal d'avoir mal considéré les exigences dramatiques de son époque.

C'est justement pour des raisons d'efficacité théâtrale que Lessing s'était intéressé à Goldoni, dès le milieu des années 50<sup>3</sup>. Alors que Lessing dirigeait le Théâtre National de Hambourg, en 1768-69, toute une série de pièces de Goldoni fut représentée. Il y entreprit lui-même des modifications, resserra l'action, réduisit le rôle d'Arlequin. Comme traducteur de Goldoni, Lessing, en 1756, s'était mis à l'épreuve avec *L'erede fortunata*<sup>4</sup>. A la question de savoir si l'analyse intensive de Goldoni faite par Lessing conduisit à une imitation de l'Italien (comme Maddalena l'affirma<sup>5</sup>), on ne peut apporter aucune réponse. Il l'a cependant étudié exactement ; peut-être, parce qu'il voyait en lui un professionnel du théâtre avec des idées analogues aux siennes, et avec des projets de rénovation théâtrale provenant d'un esprit éclairé (Petronio<sup>6</sup>). Dans cette affaire, ce qui a aussi joué un rôle fut une recension détaillée du 4<sup>e</sup> tirage de l'édition Bettinelli (1753), à côté des extraits des comédies de Goldoni, faite par Friedrich Nicolai<sup>7</sup>. Nicolai annexa à la discussion une remarque disculpant Goldoni, à savoir qu'il paraissait aux Allemands

1. Au sujet de ce problème, cf. A. E. Maurer, « "... Wenn das Stück für unsre Bühne taugen sollte". Karl Friedrich Kretschmanns Bearbeitung von Carlo Goldonis *La famiglia dell'antiquario* », in : *Sammeln und Sichten. Festschrift für O. Fambach*, éd. par J. Krause, N. Oellers, K. K. Polheim, Bonn 1982, p. 50-59.

2. G. Schaz, *Goldoni über sich selbst und die Geschichte seines Theaters*, en 3 vol., Leipzig 1788. Sous le titre *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*, cette traduction du texte français a été réimprimée (Munich 1968). — Une traduction nouvelle des *Mémoires* existe, faite par E. Schumann, C. Goldoni. *Meine Helden sind Menschen. Memoiren*, Francfort 1987.

3. Cf. la lettre enthousiaste de Lessing à Moses Mendelssohn, du 8-12-1755, au sujet de sa connaissance de l'édition Bettinelli (depuis 1750).

4. Lessing établit un schéma des scènes avec le titre *Die Clausel im Testamente*, en traduisit ensuite pour la *Glückliche Erbin* le premier acte, en laissa publier le début, mais perdit ensuite l'intérêt pour la continuation, ce qui lui valut l'irritation du libraire Reich de Leipzig. — Pour des avis plus fondés sur cette tentative, cf. L. Mathar, op. cit., p. 14-20, et, dans une discussion critique avec Mathar, A. E. Maurer, 1982, p. 11.

5. E. Maddalena, « Lessing et Goldoni », *Giornale storico della letteratura italiana*, 47, 1906, p. 193-214.

6. Giuseppe Petronio, « Illuminismo, Preromanticismo, Romanticismo e Lessing » (1957), in : Petronio, *Dall'Illuminismo al Verismo. Saggi e proposte*, Palermo 1962, p. 43-70.

7. En 1757 dans la « Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste ».

quelque peu singulier à cause de ses figures exagérées et de ses fréquents changements de scènes. Comme représentant des Lumières, Nicolai estima en Goldoni le réaliste, qui ne se laissait pas contrarier par les règles de la poésie française. Le caractère moral et didactique des sujets fut interprété, pour les critiques contemporains, comme un signe positif. En somme, à la suite des succès indiscutables de Goldoni sur les scènes allemandes, à la suite de la grande activité des traducteurs et des nombreux tirages des comédies, on en vint en Allemagne à une analyse critique intensive de Goldoni <sup>1</sup>.

Un autre élément important dans la réception de Goldoni en Allemagne fut le rôle joué par Goethe qui écrivit des comptes rendus détaillés des *Baruffe chiozzotte* et de la *Locandiera* et qui, surtout, porta Goldoni à la scène. Entre 1791 et 1815, il y eut, à Weimar seulement, 27 représentations des comédies de Goldoni. Le travail de Goethe sur Goldoni fut important car il sentait dans l'œuvre de l'Italien la possibilité pour l'art de se rapprocher de la réalité bourgeoise. Son enthousiasme pour les *Baruffe*, qu'il avait vus à Venise au Teatro San Luca (en 1786), permit à Goethe de rêver d'une unité idéale de la littérature et du peuple ainsi que d'une identité du théâtre italien et du quotidien vénitien. Il raconta par le menu ses souvenirs à propos de Goldoni dans son *Italienische Reise* (1816 sqq.). Les vives réactions du public italien renforcèrent Goethe dans sa croyance en un art accompli par le peuple tout entier <sup>2</sup>. A côté de cela il s'intéressa également au théâtre d'illusion et d'évasion de Gozzi, qui était connu en Allemagne depuis la traduction des *Fiabe* par le Suisse Ch. A. Werthes, ce qui s'explique par la place de Gozzi « dans le sillage du romantisme allemand » <sup>3</sup>. Schiller et A. W. Schlegel préférèrent également Gozzi et contredirent ainsi le vif intérêt du XVIII<sup>e</sup> siècle pour Goldoni.

En Allemagne, quelques troupes théâtrales furent des intermédiaires importants. Celle de Hambourg, l'active troupe Ackermann, fut pour Goldoni particulièrement efficace. Dans les années 1764-1770, à Leipzig, ce fut le tour de la troupe Koch. Elles utilisèrent toutes les deux, dans cette phase tardive, des traductions qui attachaient de la valeur à la fidélité du texte. Une autre troupe, celle de Seyler (théâtre de cour de Gotha) acquit jusqu'en 1779-80 un riche répertoire par le travail des comédies de Goldoni et les rendit accessibles au public allemand. A l'apogée du vaudeville (Singspiel) allemand, qui avait été introduit par le concurrent de Koch à Leipzig, Weiser, même des pièces comme *Il Feudatorio (Die Dorfdeputierten)* et *La Guerra (Der Krieg oder das Soldatenleben)* passèrent sur scène comme vaudevilles ou opérettes comiques. Le successeur et beau-fils d'Ackermann, F. L. Schröder, lui-même acteur, auteur et adaptateur de drames étrangers, rendit possibles 54 représenta-

1. Cf. A. E. Maurer, note 19.

2. Anna Pegoraro Chiarloni, « Goethe, Gozzi e Goldoni », *Belfagor*, 28/2, 1973, p. 216-222.

3. Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, Stuttgart, 1965, p. 62. — A ce sujet voir aussi Helmut Feldmann, *Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*, Cologne et Vienne, 1971.

tions de 11 pièces de Goldoni, rien que dans la période 1775-1778, alors qu'il était directeur du théâtre de Hambourg (depuis 1771 déjà).

Le déclin de la réception de Goldoni commence après 1780 et le dernier grand succès eut lieu sur la scène de Goethe à Weimar. A cette époque, la vie théâtrale allemande était déjà riche des œuvres nationales de Goethe, Schiller, Iffland, Schröder, Kotzebue, Kleist, Zacharias, etc.

### III

Un chapitre particulier de la réception de Goldoni en Allemagne revient au théâtre musical. Goldoni aima « passionnément » la musique, d'après ses propres dires (dans les *Mémoires*) mais attribua à ses livrets d'opéra, en comparaison du théâtre parlé, peu de signification. Après ses succès avec les drames musicaux *L'Arcadia in Brenta*, *Il negligente*, *Il mondo della luna* et d'autres pièces dans les théâtres vénitiens S. Moisè et S. Cassiano, sur des musiques de Galuppi, Goldoni dépassa les frontières italiennes en premier lieu en tant qu'auteur d'intermèdes, de « drammi giocosi » et d'opéras bouffes. Plusieurs des premières eurent lieu à l'étranger et non à Venise. Prague et Dresde, dont les gazettes théâtrales firent à Goldoni une réputation de librettiste <sup>1</sup> dès 1744 avec *Amor fa l'uomo cieco* (musique-intermezzo de Pergolèse), furent des centres importants. Avec l'impresario Giovan Battista Locatelli (1748-1757, à Prague), les textes de Goldoni furent joués par d'importantes compagnies d'opéra ainsi que dans le Kotzentheater par la troupe d'opéra de Gaetano Molinari. Nicola Piccinni, Baldassare Galuppi, Gioachino Cocchi, Domenico Fischietti, Antonio Baroni, Giuseppe Scarlatti et l'Italo-Allemand Florian Leopold Gaßmann en écrivirent la musique. Le successeur de Molinari au Théâtre National « in den Kotzen » (depuis 1764), l'impresario Bustelli, fit aussi plusieurs fois représenter Goldoni. Comme Bustelli dirigeait à Dresde la nouvelle société d'opéra de cour à l'occasion de la soudaine prohibition théâtrale qui suivit la mort de l'empereur François I<sup>er</sup> (1765), il put y poursuivre avec succès la tradition Goldoni <sup>2</sup> de Dresde — une tradition qui fut seulement interrompue par la troisième guerre silésienne (1756-1763) et par la mort de Frédéric-Auguste II. Avec *L'amore in musica*, Bustelli ouvrit le petit théâtre Moretti à Dresde (1765). De Prague et Dresde, les drames musicaux circulèrent vers les théâtres allemands de Leipzig (Theater im Reithause), de Mannheim, Karlsbad, Hambourg, Munich, Bonn et Berlin. Jusqu'en 1776 Bustelli dirigea l'opéra de cour de Dresde ; son intérêt se porta ensuite davantage sur le théâtre et l'opérette allemands. A côté des musiciens italiens, Haydn (*Il mondo della luna*, *Le pescatrici* pour la maison Esterhazy) et Mozart (*La finta semplice*) collaborèrent également à la mise en musique des textes de Goldoni en Allemagne. Goldoni lui-même ne rapporte rien dans ses mémoires, en ce qui concerne sa diffusion, de la participation de musiciens allemands, pas même de

1. Robert Haas, « Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden », *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde*, vol. 37, éd. par H. Ermisch, Dresde, 1916, p. 68-96.

2. Entre 1738 et 1748 la troupe d'Andrea Bertoldi jouait à Dresde et Varsovie. C'est à Dresde, particulièrement, que Goldoni fut connu comme librettiste dès 1754.

Gaßmann (1729-1764) qui mit en musique tout de même huit de ses livrets. Il est fait mention de Christoph Willibald Gluck qui, dans son « opera seria » *Il Tigrane* utilisa une adaptation par Goldoni d'un poème de Francesco Silvani. La mise en musique d'une œuvre de Goldoni par Johann Christian Bach évoquée par Ortolani dans les œuvres complètes, a été entre temps mise en doute<sup>1</sup>. Il faut accorder plus d'importance à Gaßmann, qui exerça à la cour de Vienne et de Mannheim et qui composa de nombreuses opérettes à succès. Ses opéras-comiques d'après des textes de Goldoni furent, en partie, traduits en allemand. Avec *Gli uccellatori* (représentés en 1759 à Venise, en 1765 à Prague par Bustelli), mais surtout avec *La contessina* (1770) et *L'amore artigiano* (1767), Gaßmann eut des succès particulièrement considérables et exerça alors de l'influence. C'est ainsi que le futur professeur de Beethoven, Christian Gottlob Neefe, et Johann Adam Hiller<sup>2</sup> portèrent à la scène des versions traduites en langue allemande (Neefe : *Die Liebe unter den Handwerksleuten*, 1779 ; Hiller : *Die junge Gräfin*, 1784). Au moyen des textes de Goldoni, Gaßmann effectua la séparation entre parties sérieuses et parties comiques dans l'« opera buffa », ce qui lui donna la possibilité d'introduire dans le genre un élément de critique sociale. Par contre, les opéras d'après Goldoni écrits par Karl Ditters von Dittersdorf (*Arcifanfano, rè dei matti* ; *Il Conte Caramella*, titre allemand : *Das Gespenst mit der Trommel*, 1794), par Joseph Schuster (*L'amore artigiano*, 1766) et par Paul Ignaz Kürzinger (*La contessina*), sont oubliés aujourd'hui. Les opéras qu'au contraire l'histoire de la musique a retenus sont *Lo speciale* (1768), *Le pescatrici* (1770) et *Il mondo della luna* (1777) de Joseph Haydn<sup>3</sup> et *La finta semplice* de Mozart (1769, à Salzbourg ; d'après une adaptation du poète de cour viennois Marco Coltellini)<sup>4</sup>. En 1982, la *Finta semplice* fut de nouveau représentée à Kassel. Mais en général cette tradition de l'opéra italo-allemand sur des bases textuelles de Goldoni ne dépasse pas le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, à côté de quelques comédies de Goldoni, ce sont surtout les « drammi giocosi per musica » qui furent joués en Autriche et en Allemagne ; l'accueil musical s'empara, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, des comédies comme base textuelle. Les livrets trouvèrent une large diffusion. Aussi la recherche sur Goldoni se préoccupe-t-elle depuis longtemps d'une éventuelle influence des *Baruffe chiozzotte* sur le 2<sup>e</sup> acte des *Maîtres chanteurs* de Richard Wagner, qui connaissait la pièce de

1. Cf. Helmut Wirth, « Carlo Goldoni und die deutsche Oper », in : *Hans Albrecht in memoriam*, éd. par H. Haase et W. Bennecke, Kassel et Bâle, 1962, p. 160-167 ; d'après lui, pour *La cascina*, il s'agit d'un opéra de Giuseppe Scolaro, auquel J. Ch. Bach en tant que chef d'orchestre à Londres en 1763 ajouta seulement une ouverture et des airs d'opéra.

2. Le compositeur Hiller avait déjà écrit des intermèdes musicaux pour la version-libretto de Christian Felix Weiße de *La guerra* ; les textes de Weiße renvoient à Saal ; tous les trois vécurent à Leipzig, « une collaboration — pour les chants — entre Saal et Hiller est concevable » (Maurer, 1982, p. 221).

3. Les trois opéras ont été transmis plus ou moins inachevés. — En 1959, lors de l'année Haydn, *Il mondo della luna* remporta un grand succès au Festival de Hollande et à Salzbourg.

4. De plus, on a voulu établir un rapport entre Mozart et deux autres pièces de Goldoni : le *Servitore di due padroni*, ainsi que *Don Giovanni tenorio o sia Il dissoluto* ; le jeune Mozart voulait engager le baron Binder comme traducteur du *Servitore* (là-dessus, Wirth, art. cit., p. 165).

Goldoni depuis l'hiver 1858-59<sup>1</sup>. Hans von Bülow assista avec un immense enthousiasme — comme il écrit de Venise en 1904 — à des représentations de comédies de Goldoni. Mais la filiation la plus importante pour l'histoire de la musique conduit à l'Italo-Allemand Ermanno Wolf-Ferrari de Venise, le créateur d'un modèle italien d'opéras légers, qui, à une époque plus récente, eut plus de succès qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Avec *Le donne curiose* (1903 ; à Munich, *Die neugierigen Frauen*), *I quattro rusteghi* (1906 ; à Munich, *Die vier Grobiane*), *Der Schmuck der Madonna* (1911), *La vedova scaltra* (1930 à Rome, à Berlin en 1931 : *Die schalkhafte Witwe*), *Il campiello* (1936 à Milan ; à Berlin en 1937), Wolf-Ferrari — qui accorda toujours une grande valeur au modèle textuel de Goldoni — essaya de préserver l'atmosphère du Settecento. C'est pourquoi il travaille en main propre les versions allemandes<sup>3</sup>. Wolf-Ferrari accentua le caractère rythmique et musical des dialogues de Goldoni, qu'il intégra à ses propres adaptations musicales (Kühle, p. 74 sqq.).

La réception allemande moderne de Goldoni n'offre que peu d'exemples dans le domaine musical, si l'on compare avec Wolf-Ferrari ou les *Tre commedie goldoniane* (1926) de Gian Francesco Malipiero. Kühle (p. 73) attira l'attention sur un opéra moderne composé d'après la *Locandiera* (1937) par Richard Mohaupt (texte remanié par Kurt Naue), dont l'action, sous le titre *Die Wirtin von Pinsk*, est transposée en Russie en 1812. La critique (Kühle, Wirth) réagit en règle générale de manière réservée quant à cette mise en musique. Il en est autrement de l'arrière-plan musical des comédies de Goldoni, ce qui s'est produit souvent, et parfois de façon créative, également à une époque récente. Le *Servitore* à lui-seul offre une série d'exemples dont un des plus connus est la conception scénique de M. Reinhardt (1924), avec une « musique de Mozart et d'après de vieilles mélodies appliquées aux textes de Kurz-Bernardon et Paumgartner ». Il y eut ensuite plus fréquemment des adaptations de Goldoni avec une partie musicale, telle — en 1960 — l'adaptation libre du *Servitore* de Böttcher et Wendel avec une musique de Joachim Dietrich Link<sup>4</sup>.

Dans la recherche moderne, la contribution étendue du dramaturge au théâtre musical européen rencontra un grand intérêt et donna lieu à de nombreuses analyses<sup>5</sup>, après que — pas plus tard que dans le milieu des années soixante — Mangini eut attribué peu de valeur littéraire à cette

1. N. Mangini, « Teatro come gioia. Wagner e le *Baruffe chiozzotte* », *Il Gazzettino* (4-03-1983).

2. Cf. Henri Rebois, *Des "Rustres" de Goldoni aux "Quatre rustres" di Wolf-Ferrari*, Nice, 1960 ; à l'occasion de la représentation au Festival de Nice (1960).

3. N. Mangini, « I libretti goldoniani de Wolf-Ferrari », *Italianistica*, 1, 1977, p. 43-54.

4. Cf. Antimia Bartolomeo, *Goldoni in Deutschland. Studie zum "Servitore di due padroni"*, thèse de doctorat, Innsbruck, 1970.

5. Franco Fido, « Riforma e "controriforma" del teatro : i libretti per musica di Goldoni fra il 1748 et il 1753 », *Studi goldoniani*, vol. 7, 1985, p. 60-72. — David Newton Marinelli, *Carlo Goldoni as Experimental Librettist : The "drammi giocosi" of 1750* (Diss. Abst. Index 50/4, 1989, colonne 962 A). — *Galuppiana 1985. Studie ricerche*, Florence, 1986. — *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, Milan, 1988.

production en ce qui concerne la psychologie, la qualité du comique et de la performance formelle<sup>1</sup>.

#### IV

Dès la dernière phase du XVIII<sup>e</sup> siècle, le changement du goût en Allemagne réduisit le succès de Goldoni. Au XIX<sup>e</sup> siècle, commence dans le milieu allemand des lettres une ample dépréciation du théâtre italien, en face des performances de l'Italie dans les domaines épique et lyrique, ce dont on peut se rendre compte dans les écrits de Friedrich Schlegel<sup>2</sup>. A. W. Schlegel formula et expliqua le détournement définitif du théâtre de Goldoni, lui qui, orienté vers une littérature mondiale et actif sur la scène culturelle allemande autant que française, exerça une grande influence sur les débats littéraires romantiques. Dans les *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809)<sup>3</sup>, il traita de Goldoni — qu'il appréciait comme spécialiste du théâtre sous plusieurs facettes — dans le cadre de la production théâtrale contemporaine en Italie. Pourtant ce qui fut important pour la réception ultérieure, c'est que Schlegel regretta chez lui l'absence de profondeur spirituelle, d'art dans la caractérisation ainsi que de richesse inventive et dramatique ; il croyait devoir admirer cette richesse d'invention dans les *Fiabe* de Gozzi. En effet, Schlegel reconnut que Goldoni avait « épuré » la scène italienne de la Commedia dell'arte, mais ce fut justement celle-ci qui lui parut originale et intéressante dans la version de Gozzi. A l'inverse, son frère, Friedrich Schlegel, ne jugea pas aussi négativement la représentation du quotidien chez Goldoni. Il accepta le plaisir du jeu dans lequel il incorpora aussi l'usage historique des masques.

A. W. Schlegel émit des réserves romantiques qui influencèrent, même en Italie, l'ensemble de la réception de Goldoni<sup>4</sup>. On peut encore se demander si Schlegel a connu l'œuvre de Goldoni dans sa version originale, ou seulement dans des adaptations allemandes, ou encore par le biais de Baretti, adversaire de Goldoni, qui avait mené en Europe une polémique contre Goldoni avec des arguments semblables<sup>5</sup>. Par sa critique contre un Goldoni "superficiel", Schlegel s'attaqua globalement au réalisme bourgeois. Car en Allemagne particulièrement, on s'efforça à cette époque de mettre en évidence le rapport entre Goldoni et la comédie bourgeoise contemporaine ; ses comédies furent comparées au

1. N. Mangini, *La fortuna di C. Goldoni e altri saggi goldoniani*, Florence, 1965, p. 1-53 ; d'abord en 1964 in *Maske und Kothurn* 3/4.

2. Cf. Volker Kapp, « Le théâtre italien et le monde germanique au XIX<sup>e</sup> siècle », in : Irene Mamczarz (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1991, p. 207-219.

3. Traduit en italien en 1817 par Giovanni Gherardini ; il donne aussi des commentaires détaillés, en partie en accord, en partie en désaccord avec Schlegel.

4. Un écho fidèle de Schlegel dans les *Saggi sulla vita e le opere di Carlo Goldoni* (en 3 vol., Venise 1824-1825) de Luigi Carrer, « innamorato di Goldoni » (p. 89), qui présenta les mêmes formules de monotonie, de manque d'idéalité, de polygraphie et de dépendance par rapport à la Commedia dell'arte. La méthode scientifique également fait reconnaître en Carrer un élève de Schlegel, surtout dans le chapitre « Confronti delle commedie di Goldoni con quelle de' poeti stranieri ».

5. Cf. W. Theile, *Goldoni*, Darmstadt, 1977, p. 42 sqq.

théâtre de Gellert, Klinger, Lessing, Goethe, Iffland et Kotzebue. Schlegel avait une certaine aversion contre la représentation artistique de la vie quotidienne et routinière qui accompagnait la médiocrité de la famille, du couple, de l'éducation et du foyer. La recherche moderne lui reproche cette attitude qu'elle interprète idéologiquement, c'est-à-dire comme opposition aux principes de la culture des Lumières<sup>1</sup>.

L'intérêt décroissant pour le théâtre réaliste bourgeois aboutit à un déclin sensible de la diffusion de Goldoni. Dans la première moitié du siècle surtout, Goldoni parut beaucoup moins sur les scènes en dehors de l'Italie, et il y eut aussi beaucoup moins de traductions. On put dénombrer seulement 17 traductions d'un total de 10 comédies de Goldoni au sortir du XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne (Maurer, Arend-Schwarz). Dès 1789, le nombre des représentations en Allemagne baissa constamment. Les pièces les plus jouées furent (par exemple à Berlin) le *Servitore*, le *Bourru bienfaisant* et *La Locandiera*. Ce ne fut qu'avec la préoccupation littéraire croissante pour les thèmes sociaux (comme la vie du peuple, la famille, l'éducation, le travail) et pour l'art réaliste que se produisit un certain revirement. En Italie, apparut entre-temps le mythe de « papà Goldoni » avec lequel la nation et la région de Venise s'identifièrent.

Goldoni inspira toutefois de l'estime à Tieck qui reconnut au dramaturge plus de qualité qu'à son rival Gozzi. Pour une bonne diffusion en Allemagne, il considéra par ailleurs comme gênante la perte de la variété linguistique liée à toute traduction et de l'effet de contraste obtenu par les dialectes, et il regretta « daß der deutsche Bearbeiter alle diese bedeutenden Nüancen völlig aufgeben muß » (que le traducteur allemand doit complètement renoncer à toutes ces nuances significatives)<sup>2</sup>.

Goldoni fut moins oublié à Vienne que dans les autres régions de langue allemande, pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, du moins dans les premières décennies. Après que, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, différentes troupes d'acteurs et différents théâtres eurent donné suite à la tradition Goldoni<sup>3</sup>, Raimund (1790-1836) et Nestroy (1801-1862), qui avait interprété Goldoni également comme acteur (dans le *Servitore*), se laissèrent inspirer par l'auteur italien. En fait, on ne réussit pas à fournir la preuve de l'influence directe sur Raimund (ce que tenta M. Weingeist), on en doute même (Maurer, p. 12). Le dramaturge allemand Kotzebue composa de manière très arbitraire et aucunement fidèle aux textes des adaptations de quelques comédies de Goldoni déjà traduites en Allemagne (*La donna di garbo*, *Le donne curiose*, *L'eredité fortunata*, *I puntigli domestici*, *La vedova scaltra* et, sur un texte en français, *L'osteria della posta*). Ses transcriptions de nombreuses comédies aboutirent à une dépolitisation du contenu ainsi qu'à une plus forte accentuation du sentimental et du moral<sup>4</sup>. A une époque où Goldoni perdait de plus en plus d'intérêt pour la littérature et

1. G. Petronio, *Storia della critica : Goldoni*, Palerme, 1958, 1964, chap. II, p. 22.

2. Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, vol. III, Leipzig, 1852, p. 222.

3. La troupe de Franz Schweizer ; une troupe italienne à Trattnerhof, les théâtres In der Landstraße ainsi que In der Josefsstadt. — Là-dessus, détails de Karl Maria Grimme, voir note 4, en particulier p. 294.

4. A. E. Maurer, *Goldoni in Germania. I rifacimenti di Kotzebue*, Venise, 1979.

la critique de langue allemande, le dramaturge trouva de nouveau des encouragements sans réserve chez August von Platen qui, en 1826 et 1827, avait vu jouer plusieurs pièces de Goldoni à Florence et à Rome. Il préféra le *Torquato Tasso* de Goldoni au *Tasso* de Goethe, et cela pour des raisons structurales et théâtrales<sup>1</sup>. En vérité, Platen fut vraiment le seul parmi les romantiques allemands à porter sur le théâtre italien un jugement favorable.

Depuis qu'existe le Répertoire du théâtre allemand (Deutscher Bühnenspielplan), qui enregistre toutes les représentations théâtrales d'Allemagne depuis 1896, on peut suivre, de manière plus sérieuse qu'auparavant, la fortune très variable de Goldoni sur les scènes allemandes. Il en devient par là même évident que, dans les décennies qui suivirent, le travail en cours sur Goldoni au XX<sup>e</sup> siècle eut du succès, non en largeur, mais, pour ainsi dire, de manière interne par l'intermédiaire des impulsions créatives données par les metteurs en scène, acteurs, traducteurs et théâtres. C'est ainsi que, dès la fin de siècle, l'actrice Eleonora Duse mit Goldoni au centre des discussions. Pendant sa tournée à Berlin en novembre 1896, elle eut un gros succès dans le rôle de Mirandolina. Cependant, à une époque où la tragédie et le drame moderne étaient en vogue, la *Locandiera* de la Duse ne put être mise à la portée du public berlinois que dans une double représentation, car elle fut jouée au cours d'une même soirée avec un spectacle de style tout à fait différent (*Diritti dell'anima* de G. Giacosa), ce qui est révélateur du rang accordé au genre comique.

## V

L'essor du théâtre de Goldoni en Allemagne, depuis 1920 environ, s'est accompli — comme déjà dans le siècle précédent — au moyen d'un répertoire relativement réduit<sup>2</sup>. Il y eut, lors des deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle et à la suite de la Première Guerre mondiale, également des raisons politiques à la forte réduction du théâtre étranger offert aux scènes allemandes. Cette situation n'est pas exceptionnelle et est, par la suite, restée la même ; même en Italie et en plus à une époque récente, peu de "découvertes" furent possibles pour la scène<sup>3</sup>. Dans le domaine de la recherche, les succès modernes de Goldoni — tout comme déjà aux premiers temps de la réception — furent ramenés à des "malentendus" du côté des professionnels du théâtre parce que, comme on a dit, à notre siècle surtout, l'activisme exagéré et les éléments bouffons du théâtre d'improvisation ainsi qu'un certain régionalisme populaire de la part de "papà Goldoni" avaient été mis en avant par les théâtres et les metteurs

1. Karlheinz Schulz, *Goethes und Goldonis "Torquato Tasso"*, Francfort sur le Main, Berne et New York, 1986, en particulier p. 70-75. — Des concordances du texte et des motifs pourraient donner à attendre une influence de Goldoni sur Goethe mais ne suffisent pas comme preuves.

2. Mathilde Kühle, *Carlo Goldonis Komödien auf dem deutschen Theater des 20. Jahrhunderts*, Cologne et Stuttgart, 1943.

3. Depuis les années soixante, celles-ci furent les "commedie militari" (*La guerra, L'amante militare, L'impostore*) par le "brechtien" Arnaldo Momò ; le théâtre poétologique de Goldoni (*Il Molière, Il Terenzio, L'impresario delle Smirne*) ; et enfin la découverte d'un « nuovo Goldoni » (Petronio) avec *Una delle ultime sere di Carnevale*.

en scène. Il paraît inadéquat de parler ici de “malentendus”. Soit une époque interroge un auteur sur sa propre responsabilité et réagit à ses réponses, quelle qu’en soit la teneur ; soit elle prend le parti de le traiter de manière historique et de ne pas s’impliquer. Ces deux méthodes sont légitimes dans le domaine de l’histoire littéraire. Goldoni fut exploité pour servir les intérêts du XX<sup>e</sup> siècle.

En Allemagne, Goldoni prit un ascendant considérable sur l’évolution de la mise en scène moderne, bien avant que ne s’amorce, en Italie, un développement semblable avec la fondation d’une école de mise en scène (1935)<sup>1</sup> ainsi qu’avec le soutien à Goldoni par la Biennale<sup>2</sup>. La mise en scène que fit Max Reinhardt du *Servitore*, à Milan en 1932, en fut, entre autres, un élément décisif, ce qui éveille aussi un nouvel intérêt pour Goldoni en Italie. Peu après le tournant du siècle déjà, Reinhardt eut un rapport artistique intensif avec la culture théâtrale italienne, dont la tendance à l’improvisation l’influença, première conséquence créative dans “sa” manière d’aborder Goldoni. La première tentative de Reinhardt en ce qui concerne Goldoni et la Commedia dell’arte dans le style d’un théâtre de marionnettes (comme cela avait été en théorie inauguré par Gordon Craig) n’obtint par ailleurs pas encore le succès escompté, dans le cadre des Kammerspiele de Berlin en 1907<sup>3</sup>. La critique tint son projet de réanimer le *Servitore* par de nouveaux moyens pour « un échec, puisque de toute façon les beaux jours de Goldoni en Allemagne étaient depuis longtemps passés »<sup>4</sup>. Néanmoins, dès 1907, une partie de la critique dramatique berlinoise — malgré des tendances dominantes au réalisme et à la psychologie dans le théâtre contemporain — fut à même de rendre hommage à la fantaisie théâtrale de Reinhardt comme expérience réussie. Entre l’année 1907 et celle du retour de Reinhardt en Autriche (en 1924 pour la réouverture, après restauration, du “Theater in der Josephstadt”), se produisirent des impulsions semblables, imputables à Stanislavskij<sup>5</sup> ainsi qu’au “théâtre pur” de Tairov, dont la conception à la fois abstraite et chorégraphique de la théâtralité donna priorité à la virtuosité des acteurs sur l’œuvre de Goldoni. Même pour la spectaculaire mise en scène viennoise par Reinhardt du *Servitore*, dans le style de la Commedia (1924)<sup>6</sup>, l’intérêt se tourna davantage vers la régie brillante et le savoir-faire des acteurs. En effet, Reinhardt avait abordé le texte de Goldoni de manière très libre, au profit des éléments scéniques, il avait

1. Accademia Nazionale d’Arte Drammatica, créée par Silvio d’Amico et présidée par lui jusqu’en 1954 ; le célèbre Truffaldino Marcello Moretti obtint là un diplôme. — Cf. Raul Radice, « Vent’anni di regia goldoniana, dalla scuola al palcoscenico », in *Studi goldoniani*, Venise, 1960, vol. I, p. 127-140.

2. En 1934, la Biennale commença avec des représentations de Goldoni (Gino Rocca, Renato Simoni) ; ce fut le point de départ d’impulsions importantes pour la réception moderne de Goldoni.

3. Avec Gertrud Eysoldt, Paul Biensfeldt, Rudolf Bernauer — assistant metteur en scène. Reinhardt avait changé considérablement la pièce pour faire ressortir les éléments de l’improvisation avec beaucoup de gestuels, de clowneries, de lazzi de Truffaldino.

4. Hans Landsberg, « Goldoni in Deutschland », *Das Magazin* (Berlin), juin 1908, p. 149.

5. Représentation de la *Locandiera* en 1914 au “Théâtre d’Art” de Moscou.

6. Avec les acteurs Werner Krauss, Alexander Moissi et la célèbre famille Thimig (Hugo, Helene et leur fils Hermann), l’ensemble était organisé comme une des anciennes troupes italiennes du style de la Commedia. — Cf. Danilo Reato, « Max Reinhardt e il *Servitore di due padroni* », *Studi goldoniani*, cahier n° 5, 1979, p. 102-114.

éludé certaines scènes et refaçonné les dialogues tout comme il avait produit — à l'encontre des projets de réforme de Goldoni — une pièce de théâtre musicale avec des mélodies, des duos, des récitatifs et de la danse. Les moyens scéniques et dramatiques, non encore éprouvés jusque-là, obligèrent à une modernisation du théâtre et, avec lui, celle de Goldoni également. Reinhardt, grâce à cela, eut du succès à Berlin (le 1-11-1924 à l'occasion de l'ouverture de la Berliner Komödie), à Salzbourg (en 1926 à la Felsenreitschule) et en Suisse. Il fut l'instigateur d'un nouvel élan de la réception de Goldoni, élan qui après 1920 poussa tous les principaux théâtres allemands à admettre dans leur répertoire une ou plusieurs comédies de Goldoni<sup>1</sup>. Son activité ultérieure détermina celle de Giorgio Strehler dont les mises en scène de Goldoni (à partir de 1947) spontanées et pleines de fantaisie firent en vérité un effet plus naturel dans le comique et moins méthodique que celles de Reinhardt.

Très tôt, la critique s'exerça contre les metteurs en scène qui avaient une manière semblablement arbitraire d'aborder les textes. Dans les années vingt, la traductrice Lola Lorme réussit à renouveler le Goldoni « allemand » d'une manière tout à fait différente, à partir de la fidélité au texte dramatique. Même dans le travail théâtral pratique elle respecta sa conception de fidélité absolue à l'original, mit en scène le *Bourru bienfaisant* à Munich avec la Bayerische Landesbühne, renonça aux accessoires rococo et continua à avoir du succès avec la *Locandiera* et le *Bugiardo*. Pour dégager les traductions allemandes de Goldoni de la pratique des adaptateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'élève de Maddalena livra, entre 1920 et 1930, beaucoup de traductions de Goldoni qui, seulement par l'observation — de toutes les façons possibles — de la langue de Goldoni, s'efforcèrent à être raisonnablement modernes et compréhensibles<sup>2</sup>. Comme Lorme, avec sa grande considération pour la langue dramatique, plaidait pour que les mises en scènes théâtrales suivent le texte et pas le contraire, elle se mit en contradiction avec la pratique expérimentale du théâtre. Cela lui valut, de la part de la critique, le reproche de ne pas pouvoir traduire convenablement pour la scène l'œuvre du dramaturge italien<sup>3</sup>. Cela lui donna l'occasion d'intervenir plusieurs fois dans la discussion critique sur le Goldoni « allemand » ; elle profita d'abord de sa traduction des *Mémoires* pour résister contre les tentatives pour situer Goldoni dans la tradition moliéresque et porter un jugement critique sur la réception de l'Italien en Allemagne jusque-là<sup>4</sup>.

1. Cf. la liste des représentations entre 1896 et 1941 dans M. Kühle.

2. La grande édition historico-critique des 16 pièces en quatre volumes (*Goldonis Lustspiele*, Berlin et Vienne, 1957-59) est le résultat de ce travail de traduction, qui dura plusieurs années, en coopération avec le metteur en scène Margarethe Schell-von Noé.

3. La *Bottega del caffè* fut traduite en allemand en 1924 ; en 1935, un choix de comédies de Goldoni (*Werke*). En dehors de son succès avec les théâtres ambulants allemands et autrichiens, de son influence sur la jeune génération d'acteurs, Lorme agit également dans le domaine de la radio.

4. *Mein Leben und mein Theater*, Vienne, Leipzig et Munich, 1923 ; l'essai « Der Humor bei Goldoni », *Maske und Kothurn*, I, 1956, p. 274-282, est une défense de ses propres conceptions contre les mises en scène privilégiant par trop la farce ; en outre : « Carlo Goldoni e gli attori di oggi », in : *Studi goldoniani*, vol. II, Venise, 1960, p. 761-764.

Au XX<sup>e</sup> siècle, ce furent surtout les professionnels de la diffusion littéraire qui plaident — ou qui plaident encore — pour une nouvelle réflexion dans l'esprit de Goldoni. Dès 1906, J. R. Haarhaus s'opposa à toutes les tendances à l'actualisation des metteurs en scène avec une traduction en vers du *Ventaglio*. Il s'agissait en effet de faire voir aux traducteurs et aux metteurs en scène qu'ils devaient livrer au public « lo spirito di Goldoni e non il loro proprio »<sup>1</sup>. Klefisch, lui-même traducteur à succès de Goldoni<sup>2</sup>, critiqua en cela le théâtre allemand des années cinquante. Il battit en brèche les conceptualisations inadéquates qui auraient pu nuire au plaisir du jeu dans les comédies ; et il déplora d'un point de vue historicisant (comme Lorme) la manie des éditeurs et des gens de théâtre d'actualiser Goldoni sans concepts artistiques et — comme c'est arrivé — d'exiger des traducteurs une « solution surréaliste ». Il y eut constamment des tentatives pour rendre Goldoni — par de nouvelles traductions — accessible au public allemand. Les versions considérablement remaniées de Fritz Knölller ou les modernisations qu'avait entreprises Otto C. A. zur Nedden, en sont des exemples. La dynamique dramatique de Goldoni et ses dialogues acérés, qui rappelaient ceux de la *Commedia dell'arte*<sup>3</sup>, donnèrent l'occasion aux professionnels du théâtre d'accélérer la cadence des pièces, ce qui, par ailleurs, ne fut possible que par des suppressions et des coupures<sup>4</sup>. Le *Ventaglio* (retravaillé en 1938 par A. Fischel) et les *Baruffe chiozzotte* (Fr. Knölller, 1939) furent des découvertes précieuses pour la scène allemande de cette époque.

Les traducteurs et les metteurs en scène furent confrontés à un problème particulier de fidélité historique, celui, encore une fois, du dialecte vénitien qui, chez Goldoni, ne caractérise pas seulement les masques, mais aussi les relations entre les personnes et les événements. La liberté du metteur en scène pouvait théoriquement consister à présenter, selon le lieu et la région de la représentation, les figures italiennes à dialecte avec un « relativo dialetto » (Klefisch). En fait, quand cela se produisait en pratique, la discussion se révélait controversée et la critique restait sceptique<sup>5</sup>. Pour compenser les défauts, souvent déplorés, du travail de traduction de l'époque pour la scène allemande, « wäre der kritische und sichtende Rückgriff auf eine früher schon einmal geleistete und später in vielen Fällen vergessene Vermittlungsarbeit möglich » (la possibilité existerait d'un retour critique et sélectif à une adaptation déjà réalisée

1. Walter Klefisch, « Problemi della traduzione ed elaborazione del teatro di Goldoni », in : *Studi goldoniani*, vol. II, 1960, p. 751-754, ici : p. 753.

2. Klefisch traduisit en 1956 les trois pièces *Le donne curiose*, *La vedova scaltra*, *La casa nova* ; *La casa nova*, totalement inconnue jusqu'alors en Allemagne, fut traduite pour la première fois.

3. La nouvelle approche du théâtre d'improvisation se fit en Allemagne, également par Molière et Gozzi, mais surtout par Goldoni.

4. *Le Servitore* de F. Knölller ; *l'Impresario delle Smirne* de K. Stieler, 1932 ; le *Bugiardo* d'A. Hannik, 1936.

5. « Pourquoi certaines figures (à Magdebourg) devraient-elles parler saxon ? » demande Jochen Gleiß (« Geduld für Goldoni. Über den Umgang mit seinen Stücken — Zu den Aufführungen in Magdeburg, Cottbus und Neustrelitz », *Theater der Zeit* (Berlin-Est), cahier n° 6, 1978, p. 11-13), ou bien, il blâme le « dialecte épais et chargé de Lusace » que dut parler Arlequin à Cottbus (p. 12 sqq.).

jadis et dans bien des cas oubliée par la suite) (Barbon, p. 74). Les nombreuses traductions et adaptations du XVIII<sup>e</sup> siècle peuvent sans doute être utiles <sup>1</sup>, elles qui n'eurent aucune influence en dehors de leur propre période, à l'exception de la traduction couronnée de succès du *Servitore* par Friedrich Ludwig Schröder (Vienne, 1794) <sup>2</sup>. La recherche a également exercé une influence régénératrice sur l'histoire de la traduction, surtout dans une perspective de sociologie littéraire au cours de ces dernières décennies. C'est ainsi que, après une première phase, au début du XX<sup>e</sup> siècle, où s'exprima la préférence de l'époque pour l'activisme théâtral de Goldoni, l'estime portée au Goldoni critique de la société gagna à nouveau du terrain. On en a un exemple dans la traduction de la *Villeggiatura* par Heinz Riedt <sup>3</sup> qui arrangea la trilogie pour une seule soirée, théâtrale sous le titre de *Landpartie à la mode* (Francfort, 1984). La *Bottega*, traduite par Riedt, montra que des activités quotidiennes de ce genre pouvaient être exagérées par la mise en scène ; cette pièce, avec le va-et-vient perpétuel des clients de cafés et des commandes stéréotypées, provoqua une certaine gêne chez les spectateurs au cours de sa représentation au Deutsches Theater de Berlin(-Est) en 1960 (Pepe, p. 179).

C'est dans la dimension plus vaste d'une interprétation historique du théâtre italien que se situe l'idée — importante pour la traduction et la pratique du théâtre — selon laquelle il faut considérer Goldoni non pas en tant que littérateur au langage puissant, mais comme un rejeton du théâtre populaire, lui-même redevable à la pantomime <sup>4</sup>. L'arrière-plan de critique sociale des comédies de Goldoni, que le XX<sup>e</sup> siècle redécouvrit et accentua, fut aussi utilisé, après la deuxième Guerre mondiale, dans l'ancienne R. D. A., pour la création d'un théâtre populaire selon des principes socialistes. Que Goldoni ne soit qualifié pour cela que sous réserves et qu'il soit tenu responsable de « la manière d'agir pas toujours conséquente des metteurs en scène, des acteurs et des dramaturges à l'égard des œuvres du Vénitien » <sup>5</sup>, fut le résultat de la discussion qui déjà en Italie entoura la mise en scène par Luchino Visconti de la *Locandiera*, où le metteur en scène voulut redonner au théâtre de Goldoni sa matérialité psychologique et sociale. Mais on ne doit pas oublier aussi qu'aujourd'hui, une « industrie du divertissement » (Gleiß), qui caractérise la télévision et qui influence le théâtre par son déroulement schématique ainsi que par le retour constant de modèles stéréotypes, travaille *contre* un Goldoni qui, à son époque, avait justement voulu lutter contre de tels phénomènes.

1. Il en existe 55 traductions de première main ; par contre deux au XIX<sup>e</sup> siècle et 13 au XX<sup>e</sup> siècle.

2. Utilisée chez les Editions Reclam jusqu'à une époque récente.

3. Traducteur littéraire depuis 1945. La traduction, parue en 1965 chez Winkler, de huit comédies se distingue par l'exactitude et l'objectivité de la langue.

4. Cf. Arthur Maria Rabenalt, « Goldoni und das deutsche Theater heute. Anmerkungen zur Neubearbeitung dreier seiner Lustspiele », comme préface de *Venezianisches Volkstheater. Drei Lustspiele von Carlo Goldoni*, remanié librement et arrangé pour le théâtre actuel par Rabenalt, Munich 1965, 1977.

5. J. Gleiß, voir note 70. — La critique rend compte de *La putta onorata* (*Das ehrsame Mädchen*), de *Il bugiardo* (*Das Lügenmaul*) et de *Il campiello* (*Die Schreihalse*).

La radio et le film méritent d'être cités comme des moyens importants de l'époque actuelle pour la diffusion de Goldoni en Allemagne. L. Lorme avait déjà attiré l'attention sur ses arrangements pour la radio, aussi y a-t-il encore un grand nombre d'acteurs importants qui — dans les premières décennies des pièces radiophoniques — eurent de cette manière une influence sur la réception de Goldoni en Allemagne. Un cas typique est celui de l'acteur Ferdinand Marian (1902-1946) dont la liste des rôles comprend la figure du Cavaliere Constanzo degli Alberti, de l'*Avaro*, diffusé le 8-04-1935 par une station de radio de Munich (régie de H. Wenninger ; dans une traduction de Thea Reimann-Weide) <sup>1</sup>. Nico Pepe <sup>2</sup> fait état d'un projet cinématographique international en Allemagne (de l'Est) en 1960. Il s'agit là du film allemand *Capriccio italiano* avec une mise en scène de Glauco Pellegrini et avec des acteurs de cinq nations, entre autres Nico Pepe lui-même, et Ferruccio Soleri qui, par la suite, prit chez Strehler la succession de l'Arlecchino Marcello Moretti <sup>3</sup>. Le film traite de la vie de Goldoni, incarné par le Français Claude Leduc, et recouvre les périodes de sa vie que Goldoni décrit en détails dans ses *Mémoires*, du voyage en bateau au départ de Rimini fait par les acteurs jusqu'au départ de Venise pour Paris, en tout environ 40 ans de son existence. Le film passa en Allemagne (de l'Ouest), en France et dans des pays de l'Europe de l'Est mais jamais, comme le déplore Pepe, en Italie.

Depuis longtemps maintenant, Goldoni n'est plus seulement une institution nationale de l'Italie. Son œuvre est partout reconnue comme « théâtre à dimension européenne », lui-même comme « Goldoni européen » <sup>4</sup>. Même en Italie, depuis les années soixante, la critique avait plaidé pour que sa réforme et ses comédies soient considérées « in una prospettiva europea », en fait comme contribution historique de l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle au « nuovo teatro nazionale e borghese » lancé en même temps par Diderot, Lessing et d'autres auteurs dramatiques européens <sup>5</sup>. La réception globale du XX<sup>e</sup> siècle a mis en évidence que Goldoni est devenu, aussi pour d'autres raisons, par exemple pour le travail de mise en scène en Europe, pour l'idée de l'acteur moderne, une impulsion et un cas exemplaire. C'est pourquoi on ne doit guère s'étonner du fait que l'offre des théâtres et des librairies allemands, en ce qui concerne les œuvres de Goldoni, soit en tout lieu vue comme univoque et insuffisante. Là où un auteur représente une dimension européenne, les instances de diffusion doivent aussi œuvrer pour une perspective correspondante et une offre appropriée ainsi que s'adapter au standard de la recherche européenne et extra-européenne sur Goldoni.

Prof. Dr. Wolfgang THEILE  
Université de Bamberg

1. A ce sujet, bientôt, la monographie de Friedrich Knilli, *Jud Stuß. Die Rolle seines Lebens, Der Schauspieler Ferdinand Marian*.

2. N. Pepe, « Goldoni sui palcoscenici stranieri », *Studi goldoniani*, cahier n° 5, 1979, p. 163-181 ; particulièrement p. 170-173.

3. Norbert Christian, membre du Berliner Ensemble, prit fait et cause — en tant qu'Abate Chiari — pour la technique de l'école de Brecht.

4. Norbert Jonard, « Goldoni européen », *RLC* 44, 1970, p. 30-55.

5. G. Petronio, « Linee e direzione di un saggio su Goldoni », in : *Studi goldoniani*, 1960, vol. II, p. 835-860 ; ici : p. 851.