



Citation: Fassina, F. (2024). Le tragedie di Pierre Brumoy: fra teatro di scuola e ripresa della *tragédie sainte*. *Diciottesimo Secolo* Vol. 9: 101-114. doi: 10.36253/ds-14687

© 2024 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Edited by: Debora Sicco.

Articles

Le tragedie di Pierre Brumoy: fra teatro di scuola e ripresa della *tragédie sainte*

FILIPPO FASSINA

Università del Piemonte Orientale

Abstract. The most important text by the French Jesuit Pierre Brumoy, is undoubtedly the *Théâtre des Grecs* of 1730, which has had a profound influence on the reading of classical theatre texts in Europe. Less known is his theatrical production, to which the author chooses to dedicate himself in the final phase of his life and which, in part, wants to be an explanation of the theories illustrated in the *Théâtre des Grecs*. Brumoy publishes five plays (two tragedies: *Isac* and *Jonathas*, *ou Le triomphe de l'Amitié*; a pastoral: *Le Couronnement du jeune David* and two comedies: *La boîte de Pandore*, *ou La curiosité punie* and *Plutus*) in the fourth volume of a miscellany of texts entitled *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers*, published in 1741. The focus of this work is on religious plays that can be used to explore an interesting and unstudied aspect of Brumoy's figure.

Keywords: Jesuit theater, Querelle des Anciens et modernes, Biblical tragedy, French Tragedy, Eighteenth Century, Brumoy.

1. Del gesuita francese Pierre Brumoy possediamo un numero vastissimo di opere, che appartengono ai più svariati generi letterari e che comprendono anche edizioni di altri autori da lui tradotti o commentati. Senza dubbio il testo più importante, che ha esercitato a livello europeo un influsso profondo sulla lettura dei testi teatrali classici, è il *Théâtre des Grecs* del 1730¹, in tre tomi, per un insieme di circa millecinquecento pagine. Esso contiene traduzioni integrali e riassunti di tragedie e commedie antiche, commenti e confronti con *pièces* moderne. Di fondamentale importanza sono i *Discours* teorici², che offrono preziose indicazioni sul metodo utilizzato da Brumoy

¹ Per alcune notizie sulla vita e le opere del P. Brumoy, cfr. Ch. Daniel, *Les jésuites instituteurs de la jeunesse française au XVII^e et XVIII^e siècle*, Société Générale de Librairie Catholique, Paris-Bruxelles 1880, pp. 155-160; C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, première partie: bibliographie (par les Pères Augustin et Aloys De Backer), Schepens-Picard, Bruxelles-Paris 1890-1932, t. II, pp. 243-252; Ch.E. O'Neill, J.M. Domínguez (Directores), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Institutum Historicum, S. I.-Universidad Pontificia Comillas, Roma-Madrid 2001, t. I, pp. 560-561. Sul *Théâtre des Grecs*, cfr. J.-A.-D. Ingres, *Le Père Pierre Brumoy et le Théâtre des Grecs*, in *Les cahiers littéraires inédits de J.-A.-D. Ingres*, publiés par N. Schlenoff, Presses Universitaires de France, Paris 1956, pp. 21-31; F. FASSINA, *Pierre Brumoy e il «Théâtre des Grecs»*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017.

² Alla sezione dedicata al teatro tragico sono premessi un'introduzione generale (*Discours sur le Théâtre des Grecs*), che illustra le intenzioni dell'autore e il piano dell'opera, e due trattatelli (*Discours sur l'origine de la tragédie* e *Discours sur le parallèle des théâtres*), mentre la sezione

per costruire questo imponente *parallèle* fra il teatro antico e quello moderno. Il *Théâtre des Grecs* offre dunque almeno tre profili del gesuita francese: un Brumoy teorico, un Brumoy critico e un Brumoy traduttore³.

Meno nota è invece la produzione teatrale, a cui Brumoy sceglie di dedicarsi nella fase finale della sua vita, produzione che, in parte, vuole essere un'esplicitazione delle teorie illustrate nel *Théâtre des Grecs*⁴. Brumoy inserisce le sue *pièces* all'interno di una miscellanea di testi estremamente variegati, il *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers*, pubblicato nel 1741⁵.

In questa sede, ci si soffermerà sulle *pièces* a carattere sacro. Si svilupperà un'analisi di queste opere, tentando di approfondire un aspetto interessante e per nulla studiato della figura di Brumoy, e si terranno in considerazione anche la ricezione del teatro di Brumoy e i giudizi critici sulla sua produzione.

Per completezza, riportiamo il piano integrale dell'opera.

dedicata alla commedia è preceduta da tre discorsi (un *Discours sur la comédie*, delle *Observations préliminaires* e dei *Fastes de la guerre du Péloponnèse*) e seguita da una *Conclusion générale*, anch'essa sulla commedia e da un *Discours sur le Cyclope d'Euripide, et sur le spectacle satyrique*.

³ Per alcuni giudizi sulle traduzioni di Brumoy all'interno del contesto della ripresa e rielaborazione dei classici nel Settecento, cfr. B. Garnier, *La traduction de la tragédie grecque en France: le tournant décisif de la période 1660-1780*, «Traduction, terminologie, rédaction», 11, 1998, 1, pp. 33-64, in particolare pp. 44-52.

⁴ Ricordiamo almeno un tema che ritorna spesso nei *Discours* di Brumoy: quello del *goût*, punto di partenza per una riflessione sull'estetica delle opere teatrali sia antiche sia moderne. Si tratta soprattutto di una riflessione non solo sulla nozione settecentesca di *bon goût* (cfr. almeno J.-P. Sermain, *Le code du bon goût (1725-1750)*, in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, sous la direction de M. Fumaroli, P.U.F., Paris 1999, pp. 879-943), ma anche sull'esigenza di soddisfare le aspettative del proprio pubblico, che esige dall'autore drammatico il rispetto della *vraisemblance*. A questo concetto di *vraisemblance*, al centro dei dibattiti teorici dei due secoli precedenti, Brumoy connette il discorso sulla nozione aristotelica di *unità*, come evidenzia il passo seguente, ove abbiamo un'illustrazione sintetica dei legami fra gusto del pubblico e reinterpretazione delle norme di Aristotele: «Mais pour tracer le dessein de tout l'Ouvrage, j'observerai d'abord que l'action soit vraisemblable dans la conduite, comme elle est vraie pour le fonds. La vraisemblance de la fable qui séduit, jointe à la réalité de l'histoire qui persuade, fait une double impression; et les mensonges ingénieux ont alors tout le poids de la vérité avec tous les agréments de l'erreur, pour tromper les hommes à leur profit. À cette vraisemblance, qui doit régner par tout, je joindrai l'unité qui en fait partie. Car si je mêlais ensemble plusieurs actions indépendantes, ce ne serait plus un tableau: ce seraient plusieurs peintures qui ne feraient pas un beau tout. Ainsi je m'en tiendrai à une action unique et dominante, de sorte que celles qui s'y joindront par nécessité y paraîtront tellement liées qu'on ne pourra les en séparer sans défigurer l'ouvrage, comme on ne peut rien ôter du corps humain sans en gêner l'économie et les proportions» (p. xl). Tuttavia, Brumoy in una prospettiva critica più vicina al partito degli *Anciens*, sottolinea come i tragediografi moderni abbiano spesso violato tali norme, in particolare quelle delle *unités*.

⁵ *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers par le P. Br[umoy] de la C. de J.*, Rollin fils, Paris 1741, t. IV.

Tomo I:

- *Pensées sur la Décadence de la Poésie Latine en Europe, et sur ce qu'on entend par Eloquence de choses, et Eloquence de mots* (pp. 1-47);
- *De motibus animi libri XII* (libri I-VII, pp. 48-283).

Tomo II:

- *De motibus animi libri XII* (libri VIII-XII, pp. 1-193);
- *Lettre à M*** sur la question, sçavoir, de toutes les Passions laquelle est la plus forte* (pp. 195-215)
- *Plaidoyer por la Paresse* (pp. 216-224)
- *Les compliments à Monsieur Guynet, intendant à Caen* (pp. 225-229)
- *Avertissement sur les Pieces suivantes* (pp. 230-232)
- *Plaidoyé pour l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres* (pp. 233-245)
- *Plaidoyé pour l'Académie des Peintures* (pp. 246-260)
- *Description du Parnasse François de M. Titon du Tillet...* (pp. 261-273)
- *Discours dur l'usage des mathématiques par rapport aux Belles-Lettres* (pp. 275-298)

Tomo III:

- *De arte vitraria libri IV* (pp. 1-117)
- *Pièces diverses* (pp. 120-285):
- *Atropos et dii supplices. Ad illustrissimum Præsulem Petrum Danielem Huetium, e gravi morbo recreatum* (pp. 120-125)
- *Lettre de Monseigneur P. Daniel Huet à l'Auteur* (pp. 126-127)
- *Divo Joanni Francisco Regis* (p. 128)
- *Ludovici Magni Epitaphium* (p. 129)
- *Majestas et amor. Fabula* (pp. 130-133)
- *Le cœur de Louis le Grand. Ode* (134-139)
- *Au Roi. Remercement au sujet d'un Médaillon d'or donné par Sa Majesté...* (p. 140)
- *Au Roi. Sur ce que Sa Majesté demanda au P. de Ligniere les noms de ceux dont il lui avoit présenté des Vers au sujet du Médaillon* (pp. 141-142)
- *Lettre à Monseigneur le Cardinal de Gesures sur sa Promotion au Cardinalat* (pp. 143-150)
- *Ode sur une Lyre enlevée* (pp. 151-159)
- *L'oiseleur. Allégorie sur l'éducation des Enfants* (pp. 160-163)
- *Oratio de famæ immortalis desiderio* (pp. 165-233)
- *Epistolæ mortuorum* (pp. 235-285)
- *L'Epicurien. Ode* (pp. 284-285)

Tomo IV: *Pièces de théâtre*:

- *Avertissement pour les Pièces de théâtre* (pp. 3-4)
- *Isac, tragédie* (pp. 5-76)
- *Jonathas, ou le triomphe de l'amitié. Tragédie en trois Actes* (pp. 77-132)

- *Le Couronnement du jeune David. Pastorale* (pp. 133-170)
- *Au Reverend Père Porée de la Compagnie de Jésus, mort le 11 Janvier 1741* (pp. 171-174)
- *La boîte de Pandore, ou La curiosité punie. Comédie en trois Actes* (pp. 175-274)
- *Plutus, comédie en trois Actes* (pp. 275-323).

È soltanto nel IV tomo che si trovano cinque *pièces* di teatro, alle quali si aggiunge una *laudatio* funebre del padre gesuita Charles Porée, autore di drammi in latino e celebre soprattutto per il suo trattato *De theatro*, tradotto in francese proprio da Brumoy nel 1733 con il titolo *Discours sur les spectacles*⁶. Le opere teatrali di Brumoy sono le seguenti⁷:

- *Isac. Tragédie* (in 5 atti);
- *Jonathas, ou Le triomphe de l'amitié. Tragédie* (in 3 atti);
- *Le Couronnement du jeune David. Pastorale* (in 4 atti);
- *La boîte de Pandore, ou La curiosité punie. Comédie* (in 3 atti);
- *Plutus. Comédie* (in 3 atti).

Ai primi tre testi e alla *Boîte de Pandore* sono premei degli *Avertissements*, mentre il *Plutus* è accompagnato solo da un *sujet*. Tutti questi paratesti sono comunque interessanti per chiarire le finalità e il metodo utilizzato da Brumoy nella *mise en scène* di soggetti così diversi fra loro. Soprattutto il breve *Avertissement pour les pièces de théâtre* riferito alle tre tragedie fornisce preziose indicazioni sul pubblico a cui sono destinate queste *pièces*:

On prie le Lecteur de ne considérer les trois Pièces suivantes que dans le point de vue où l'Auteur les a placées en les composant. Il est des Théâtres supérieurs et inférieurs, publics et particuliers, pour les hommes et pour les enfants. Le vrai but de tous est d'être utiles. Le secret est de plaire en instruisant, de corriger les vices en ménageant les bonnes mœurs, d'inspirer la vertu sans paraître y songer. Voilà ce qu'exige du Théâtre le libertinage même: sublime éloge pour la vertu! La destination des trois petites Pièces tirées de l'Écriture Sainte, regarde uniquement l'éducation des jeunes élèves des deux sexes, dont on s'efforce dans la retraite de former l'esprit et le cœur par la déclamation, en quelque sorte publique: moyen nécessaire et autorisé. Il n'est pas besoin de remonter jusqu'à l'inimitable Racine, pour sentir combien il serait à souhaiter qu'il y eut (s'il

était possible, et pourquoi ne le serait-il pas?) quantité de ces Pièces, qui, sans atteindre, même de loin, à Esther et Athalie, concourussent au même dessein. Rien ne serait plus avantageux à la jeunesse, par les raisons que ce grand Poète a si bien exposées, et que le succès vérifie.

Risulta dunque evidente, in primo luogo, che si tratta, almeno per quanto concerne le tre *tragédies saintes*, di rappresentazioni finalizzate all'educazione dei giovani frequentanti i *collèges* gesuiti e delle giovinette frequentanti le fondazioni che nel Settecento proliferano, sul modello voluto a Saint-Cyr da Madame de Maintenon («l'éducation des jeunes élèves des deux sexes, dont on s'efforce dans la retraite de former l'esprit et le cœur par la déclamation, en quelque sorte publique»⁸). È infatti appena il caso di ricordare come il teatro rappresenti per le scuole gesuite un mezzo indispensabile non soltanto per veicolare messaggi edificanti, ma anche per sviluppare l'abilità oratoria, in un'ottica legata alla «pedagogia della parola», che è uno dei cardini della Compagnia di Gesù fin dalle origini, come dimostra l'ordinamento stesso, la *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*⁹. Benché spesso il teatro sia condannato dalla Chiesa in generale e anche dai Gesuiti stessi, in quanto corromperebbe la virtù e favorirebbe l'imitazione di esempi negativi, tuttavia, il *Journal de Trévoux*, l'organo di informazione scientifico-letteraria 'ufficiale' della Compagnia, dà un ampio spazio a ogni forma di rappre-

⁸ Cfr. A. Piéjus, *Le théâtre des demoiselles: tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du grand siècle*, Société Française de musicologie, Paris 2000. Sul rapporto fra teatro e Bibbia nel XVIII secolo, cfr. almeno: M. Herr, *Les tragédies bibliques au XVIIIe siècle*, Slatkine, Genève 1991; M. de Rougemont, *Bible et théâtre*, in Y. Belaval, D. Bourel, *Le Siècle des Lumières et la Bible*, Beauchesne, Paris 1986, pp. 269-287.

⁹ A titolo esemplificativo, basti citare il passo legato alle regole del Professore di retorica: «*Privatae scaene*. Poterit interdum magister brevem aliquam actionem, eclogae scilicet, scenae, dialogue discipulis argumenti loco proponere, ut illa deinde in schola distributis inter ipsos partibus, sine ullo tamen scenico ornatu exhibeatur, quae omnium optime conscripta sit» (*Regulae Professoris Rhetoricae*, n. 19: per l'edizione di riferimento, cfr. *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu. Ordinamento degli studi della Compagnia di Gesù*, introduzione e traduzione di A. Bianchi, B.U.R., Milano, 2002, in particolare pp. 42-46 e 278-279). Sul teatro dei Gesuiti, cfr. almeno: E. Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, Vaton, Paris 1880; L. Ferrari, *Appunti sul teatro dei Gesuiti*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», VII, 1899, pp. 124-130; L. V. Gofflot, *Le théâtre au collège, du Moyen-Âge à nos jours*, Champion, Paris 1907; *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, CNRS, Paris 1968, 2 voll.; M. Scaduto, *Il teatro gesuitico*, «AHSI», 36, 1967, pp. 194-215; Id., *Pedagogia e teatro*, «AHSI», 38, 1969, pp. 353-367; M. Fumaroli, *Les jésuites et la pédagogie de la parole*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo 1995, pp. 39-56; G.P. Brizzi, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (sec. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di M. Rosa, Herder, Roma 1981, pp. 191-202; Id., *La formazione della classe dirigente nel Seicento*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 248-254.

⁶ *Discours sur les spectacles, traduit du latin du P. Charles Porée de La Compagnie de Jésus par le P. Brumoy de la même Compagnie*, Coignard, Paris 1733.

⁷ Le stesse *pièces* sono ripubblicate nel 1743 nel volume *Théâtre du R. P. Brumoy*, Jean Neaulme, La Haye 1743.

sentazione teatrale, anche a quelle più osteggiate come le commedie o l'opéra. Infatti, come ha sottolineato Anne-Sophie Gallo¹⁰,

L'Église, à travers l'autorité de plusieurs de ses Pères, y est présentée comme un adversaire virulent: les Saintes Écritures, affirme-t-on, «condamn[ent] tout sans modifications, ni restriction quelconque». Le théâtre et l'opéra réveillent et «flattent» le vice naturel de l'homme, corrompu depuis le péché originel; ce ne sont que des «chaires de peste», disent les opposants en reprenant les mots de Clément d'Alexandrie, des écoles où le spectateur apprend le libertinage et l'impiété car «il n'est que trop naturel à l'homme de passer de la représentation du mal, auquel son penchant le porte, à l'imitation du même mal». [...] Mais en vérité, la voix du Journal peut paraître bien faible dans sa condamnation des spectacles à l'aune de celle des jansénistes notamment qui n'a de cesse d'interdire une pratique et une fréquentation si funestes à la vertu. [...] les jésuites de Trévoux soutiennent que le théâtre est un «spectacle destiné par sa nature à corriger les défauts des hommes». [...] Les jésuites de Trévoux soulignent volontiers le rôle des spectacles dans l'enseignement de la charité et de l'espérance; les spectacles tragiques, expliquent-ils, «nous impriment de la sensibilité pour les malheureux et nous fortifient, si nous devenons malheureux à notre tour». La pitié, excitée par la tragédie, est une aide précieuse dans l'exercice de la charité: «Cette passion nous a été donnée par la nature pour le secours des malheureux; pour la conservation et le soutien mutuel de tous les êtres doués de sentiments». Quant à la musique, le Journal de Trévoux s'accorde avec l'auteur du Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique pour dire qu'à l'opéra «sa vraie destination est de célébrer l'Éternel, les grands hommes et les vertus». Selon l'équipe des rédacteurs, pour qui la religion est «trop auguste et trop noble aux yeux même des ignorants et des faibles, pour souffrir dans leur esprit la moindre atteinte», «les spectacles en eux-mêmes pourraient compatir absolument et dans la rigueur d'une théorie bien ménagée avec la piété chrétienne et avec l'Évangile qui en est la règle».

Si tratta dunque di un teatro che deve avere un'utilità pubblica non solo per gli attori, ma anche e soprattutto per gli spettatori, sempre quelli legati ai *collèges*. Anche per questa forma di rappresentazione il grande modello per Brumoy è il Racine delle *pièces* bibliche («Il n'est pas besoin de remonter jusqu'à l'inimitable Racine, pour sentir combien il serait à souhaiter qu'il y eut [...] quantité de ces Pièces, qui, sans atteindre, même de loin, à *Esther* et *Athalie*, concourussent au même dessein. Rien ne serait plus avantageux à la jeunesse, par les

raisons que ce grand Poète a si bien exposées, et que le succès vérifie»¹¹), già elogiato nel *Théâtre des Grecs* per aver messo in scena, al contrario di Corneille, un'azione drammatica semplice, continua e verosimile e per aver fatto rivivere i cori nel teatro moderno¹².

Sulle rappresentazioni delle opere teatrali di Brumoy abbiamo anche indicazioni precise, che ci permettono di confermare la natura esclusivamente scolastica di questa produzione. In particolare, Sommervogel riporta l'informazione secondo la quale l'*Isac*¹³ sarebbe stato rappresentato una prima volta al *collège Louis le Grand* di Parigi il 27 marzo 1734; lo stesso anno, sempre nei collegi, sarebbe stato riproposto con il titolo *Isaac ou le sacrifice d'Abraham* anche a Châlons-sur-Marne e a Roanne, e nel 1759 a La Flèche. Anche per quanto concerne la tragedia *Jonathas*¹⁴, si fa riferimento a una prima rappresentazione al *collège Louis le Grand* del 1735 e a una successiva del 1753. *Le Couronnement* fu, invece, messo in scena a La Flèche nel 1743 con alcune modifiche apportate dal père Poncet. Informazioni leggermente diverse provengono invece dall'erudito Guilbert¹⁵, secondo il quale «la tragédie d'Isaac fut jouée avec succès sur le théâtre de Louis-le-Grand, le premier de Juin 1740; celle de Jonathas le fut, la même année, sur le théâtre de collèges dirigés par les Jésuites». Indipendentemente da questi dati, possiamo dunque affermare che almeno le tre *pièces* tragiche di Brumoy sono state rappresentate, con una finalità edificante, per il teatro dei *collèges* gesuiti.

2. Come si è detto, le prime due tragedie (*l'Isac* e il *Jonathas*) si inseriscono nella tradizione della *tragédie sainte*¹⁶, mentre la terza è definita dall'autore stesso una

¹¹ *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers...*, cit., p. 4.

¹² «On ne sent que trop le vide de notre Théâtre sans Chœurs; et l'essai heureux de M. Racine qui les a fait revivre dans *Athalie* et dans *Esther* devrait, ce semble, nous avoir détrompés sur cet article. Mais telle est la force de la coutume. On a accoutumé les spectateurs dès le rétablissement du Théâtre à des pièces qui se passaient de Chœurs, et qui ne laissaient pas de plaire. On s'est fait un mérite de s'en passer, et l'on se ferait scrupule aujourd'hui de les reprendre». (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, À Paris, chez Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard Fils, Rollin Fils, 1730, t. I, p. lxxvii). Sull'elogio di Racine fatto dal père Brumoy, cfr. É. Flammarion, *Les «beautés de Racine» selon le P. Brumoy*, in *Campistron et consorts: tragédie et opéra en France (1680-1733)*, «Littératures Classiques», 52, 2004, pp. 75-86.

¹³ *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, cit., pp. 247-250. Sommervogel però definisce erroneamente quest'opera *Isaac*, *tragédie en musique*, probabilmente perché la confonde con *l'Isac* del père Aunillon.

¹⁴ *Ibidem*. Anche in questo caso, Sommervogel dà un'indicazione errata del titolo: *Jonathas et David*.

¹⁵ Ph.J.É.V. Guilbert, *Mémoires biographiques et littéraires, par ordre alphabétique...*, Frères Mari, Rouen 1812, t. I, pp. 148-159, in particolare pp. 150-154.

¹⁶ Sulla *tragédie sainte* in Francia a partire dal Rinascimento, cfr. *Almeno Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, a cura di D. Cecchetti, D. Dalla Valle, Olschki, Firenze 2001; D. Cecchetti, *La nozione di*

¹⁰ *Théâtre et opéra dans le «Journal de Trévoux» (1701-1762): scène héritée, scène révée*, «Dix-huitième siècle», 42, 2010-2011, pp. 513-531, qui pp. 518-520.

pastorale. In particolare, l'*Isac*, tragedia regolare in cinque atti e in alessandrini, riprende tutta una *filière* franco-italiana che parte dall'*Abraham sacrificant* di Théodore de Bèze (1550)¹⁷, passa per la tragedia italiana di Luigi Groto (1558)¹⁸, per giungere ad alcune *tragédies en musique* settecentesche¹⁹.

Una didascalia, susseguente l'elenco dei personaggi, indica il luogo ove nel rispetto delle unità aristoteliche si svolge la vicenda: «La Scene est dans un Bocage, sur la montagne où Abraham devoit sacrifier Isac, et où l'on suppose qu'Ismaël s'étoit retiré, après avoir été chassé de la maison paternelle²⁰». Dalla collocazione della *fabula* appare come la vicenda centrale della storia di Abramo, quella del sacrificio di Isacco (*Gen.*, 23, 1-18), oggetto di ripetute rappresentazioni a partire dai *mystères*²¹ – senza contare una ricchissima tradizione iconografica nelle arti figurative – sia reinventata con l'immissione di un altro personaggio, sempre dalle storie di Abramo della *Genesi*, quello di Ismaele (*Gen.*, 16, 1-16; 21, 8-21; 25, 12-18), anch'esso però reinventato, creando un antagonismo tra i due figli di Abramo, accostati secondo un parallelismo di somiglianze e dissomiglianze. Riportiamo brevemente la trama dell'*Isac*.

Nell'atto I Ismaël ripercorre la vicenda del ripudio di sua madre Agar da parte di suo padre Abraham, ripudio

'tragédie sainte' in Francia tra Rinascimento e Barocco, in *Mélanges offerts à Louis Terraux*, Champion, Paris 1994, pp. 395-413; Id., *Dalla tragédie sainte alla tragedia degli infortunati amans*, in *Due storie inglesi, due miti europei: Maria Stuarda e il conte di Essex sulle scene teatrali*, a cura di D. Dalla Valle, M. Pavesio, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 79-125; Id., *La Tragédie sainte rinascimentale come miroir della storia presente*, in *Religion et littérature à la Renaissance. Mélanges en l'honneur de Franco Giaccone*, Classiques Garnier, Paris 2012, pp. 621-642; *La tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, sous la direction de M. Mastroianni, Classiques Garnier, Paris 2010; R. Starwarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France (1550-1573)*, Droz, Genève 2012; Ch. Mazouer, *Théâtre et Christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*, Champion, Paris 2015.

¹⁷ Per l'edizione critica di riferimento, cfr. Th. De Bèze, *Abraham sacrificant*, texte édité et présenté par P. De Capitani, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX* («Théâtre français de la Renaissance», I.1. 1550-1561), Florence-Paris, Olschki-P.U.F., 1986, pp. 1-54.

¹⁸ L'*Isac* di Groto fu rappresentato ad Adria nel 1558 e nel 1581 e uscì postumo presso gli Zoppini nel 1586, a Venezia nel 1605 (a S. Angelo all'Insegna della Verità), nel 1606 (presso Giovanni Battista Ciotti 1606) e nel 1612 (presso Antonio Turrino). Su questa *pièce*, cfr. M. Fumi, *Luigi Groto lettore di Feo Belcari. Appunti sul dramma sacro «Lo Isac» (1586) e sui suoi rapporti con la «Rappresentazione di Abramo ed Isac» (1449)*, «Studi Giraldiani», VII, 2021, pp. 33-56.

¹⁹ J. de La Chapelle, *Isac, tragédie en musique*, J. Malassis, Évreux 1717; P. Ch. F. Aunillon, *Isac*, in *Pièces de théâtre et autres œuvres mêlées de M. l'abbé A[unillon]*, t. II (1734), ms. 2758 Arsenal.

²⁰ *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers...*, cit., p. 6.

²¹ Per alcuni riferimenti bibliografici sul genere dei *mystères*, cfr. almeno: A. Runnalls Graham, *Études sur les mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivis d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Age et d'une bibliographie*, Champion, Paris 1998.

che ha causato il suo esilio sulla montagna popolata da *bergers*, che lo riconoscono come capo e sono adoratori di *faux dieux* cui lui pure ha aderito, quasi per vendicarsi del vero Dio. Mentre egli invoca i falsi dèi, gli viene annunciato l'arrivo di Abraham e di Isac, accompagnati da due *officiers* che portano il materiale per costruire l'altare per un sacrificio. Fin dal suo primo apparire sulla scena Isac è rappresentato come colui che *sert l'Éternel*, nel quadro di un'azione che riproduce fedelmente il brano biblico. Nell'Atto II abbiamo un primo incontro fra Isac e Ismaël, in cui vengono contrapposti i due caratteri: quello di Ismaël, rancoroso e violento, e quello di Isac, aperto agli affetti, pieno di amore e rimpianti nei confronti del fratello non conosciuto, di cui ricostruisce la storia con un senso profondo di giustizia, e che al momento del riconoscimento manifesta gioia, anche ingenua, e fiducia di essere ricambiato nei sentimenti. Inizia poi una serie di equivoci e malintesi, basati su notizie false, o male interpretate. In questo consisterà il meccanismo centrale della *pièce*. Infatti, a Ismaël il confidente Nachor riferisce che l'altare è stato costruito su ordine di Abraham che si appresterebbe a sacrificare il figlio, in questo caso erroneamente identificato con Ismaël. In un nuovo incontro fra i due fratelli, mentre Isac esprime sempre amore fraterno, Ismaël lo accusa di essere il costruttore dell'altare sacrilego su cui teme di essere ucciso. Nell'Atto III, costruito secondo lo schema della commedia degli equivoci, Pharès, l'*officier* di Ismaël rimasto fedele al vero Dio, il quale non crede che Abraham e Isac vogliano uccidere Ismaël, organizza un *innocent stratagème* per mettere alla prova Isac. Egli finge che Ismaël sia stato sacrificato da Abraham, scatenando la disperazione di Isac, cui assiste il fratello nascosto fra i cespugli. I due fratelli dapprima sembrano riappacificarsi, ma ben presto è evidente che Ismaël perdona solo *à demi*, anzi l'odio continua e continua anche il malinteso per cui Ismaël si convince che Abraham voglia veramente ucciderlo. Alla fine dell'atto, compare il sacerdote delle false divinità onorate dai *bergers* e, cercando di confermare i dubbi di Ismaël, vorrebbe spingerlo a vendicarsi uccidendo il padre. Ismaël, però, esita e poi rifiuta. Nella prima parte dell'Atto IV, Abraham, dopo aver espresso il timore di essersi tradito parlando con Ismaël, deplora una volta di più la sua sorte, compiangendo anche il dolore che arrecherà a Sara. Tuttavia, egli continua a giocare sulle parole, e non rivela che la vittima designata è Isac, continuando a insistere sull'ambiguità. Solo nell'ultima parte dell'atto Abraham rivela suo malgrado che la vittima designata è Isac, teorizzando la necessità dell'obbedienza assoluta alla volontà di Dio e concludendo con la decisione di immolare il figlio, *contre le cris de Nature*. È questo senza dubbio l'atto più 'dottrinale' dell'intera *tragédie*

sainte. Nell'Atto V, dopo un vano tentativo degli amici di convincerlo a fuggire, Isac accetta con piena coscienza e serenità il suo destino sacrificale, dichiarandosi pronto ad accettare la morte. Finalmente, in un *tête-à-tête*, Abraham rivela chiaramente a Isac che deve morire, mettendo in moto una reazione di generosità e accettazione, secondo gli schemi della tragedia classica. Seguendo il testo della *Genesi* una voce dal Cielo dichiara soddisfatto il sacrificio, senza che il sangue di Isac sia versato. Si conclude così la *pièce* – più *comédie héroïque* che *tragédie* nel senso classico – con la ricomposizione della famiglia di Abraham. Ismaël, infatti, si ricongiunge al padre e al fratello rinnegando i *faux dieux*.

Anche se il modello della *tragédie sainte* vorrebbe essere, per Brumoy, il Racine di *Esther* e *Athalie*, la struttura dell'*Isac* è lontanissima dal modo rileggere la Bibbia messo in atto nelle *pièces* raciniane. Soprattutto il fatto che l'intera vicenda si trasformi in una commedia degli equivoci, in quanto per gran parte dell'azione drammatica i personaggi principali non fanno qual è la vittima votata al sacrificio, trasforma profondamente il senso teologico (che peraltro viene in qualche modo recuperato nell'atto V) di uno degli episodi scritturali fondatori della fede ebraica e della fede cristiana. Semmai la *fabula* del sacrificio di Isacco viene trasformata in una storia differente, che sembra in parte riecheggiare, con l'introduzione di un Ismaele che ha abbandonato il culto del vero Dio, alcune situazioni tragiche dell'*Athalie* di Racine, fondate sulla contrapposizione di *Athalie* e Mathan da un lato e Joas e Joad dall'altro, ovvero fra i fedeli al Dio di Israele e i pagani cultori di Baal.

In realtà, la storia è costruita sull'opposizione di due caratteri, quello di Isac e quello di Ismaël, con una sicura discendenza dalla tipologia della tragedia dei *frères ennemis*, che prende varie forme nella tragedia secentesca²². Questo contrasto, interamente ignorato nel testo biblico, è l'altro grande elemento di differenziazione rispetto al racconto scritturale.

Il contrasto prende forma nella terza scena dell'atto II, in cui abbiamo il primo incontro fra i due fratelli. Brumoy gioca sul tema dell'*agnitio* con cui si conclude l'incontro. Un'*agnitio* ritardata e complicata dal fatto che, mentre Isac dapprima è all'oscuro dell'identità di Ismaël, quest'ultimo fin dall'inizio sa con chi sta interloquendo («Mais j'aperçois Isac. Il ne me connoît pas; / ne nous découvrons point²³»); non solo, ma interpreta negativamente le parole del fratello.

Il carattere di Isac è il carattere positivo – l'eroe o, se si vuole, il santo della situazione, che caratterizza appun-

to il genere della *tragédie sainte* – e dimostra anzitutto religiosità e fede, provocando derisione e critica blasfema da parte di Ismaël:

Isac.
J'allois sur la montagne adorer l'Eternel.
Peut-être ignorez-vous, infortuné mortel,
Jusqu'au nom de ce Dieu qui vous a donné l'être.
Je puis, si vous voulez, vous le faire connoître:
Tout l'annonce; les cieux, les étoiles, les mers.
Il fait en sa faveur parler tout l'Univers.
Un langage si doux est facile à comprendre,
Mais tout homme n'a pas le bonheur de l'entendre.

Ismael.
Chacun fait ici-bas ses Dieux selon son goût:
Je vous ai sur ce point écouté jusqu'au bout;
C'en est trop. Mais enfin quelle audace vous guide
Dans une région où moi seul je préside?²⁴

La caratterizzazione di Isac viene definita nel brano in cui il figlio di Abramo e Sara ripercorre la vicenda del ripudio di Agar e Ismaele, raccontata con senso di sofferenza, commiserazione e rimpianto nei confronti di un fratello perduto, ma desiderato:

Isac.
Ismael, (qui l'eût cru!)
Souhaité de Sara fut l'objet de sa haine.
Se voyant seule mere, Agar devint hautaine.
Je naquis, et deslors je ne sçai quel destin,
L'arrêt même du Ciel, que vous dirai-je? enfin
D'Ismael et d'Agar l'humeur un peu trop fiere,
Concourut à bannir et le fils et la mere.
Epargnez-moi le reste, et jugez par mes pleurs
Si d'un frere exilé je ressens les malheurs.

Ismael à part.
Est-ce Isac que j'entends! (à Isac.) Ce fils vit-il encore?

Isac.
Il vit, nous le sçavons; en quel lieu, je l'ignore;
Il vit loin de son Dieu qui l'accable d'ennui:
Le repos est sorti de son cœur après lui;
C'est ce qu'un bruit confus m'en apprit dans la suite:
Abraham ne dit point quels climats il habite;
Autrement pour le voir, quoi qu'il en dût couter,
Soyez certain qu'Isac eût oser tout tenter.
Par là j'aurois vaincu son indomptable envie²⁵.

²² È possibile citare come esempi illustri almeno l'*Horace* di Pierre Corneille (1639) e *La Thébaïde ou les Frères ennemis* di Jean Racine (1664).

²³ Atto II, sc. 3, p. 21.

²⁴ *Ibidem*. L'edizione di riferimento per le citazioni è quella del 1741, a cui è dedicato questo lavoro. Per quanto riguarda i criteri di trascrizione, si è scelto di mantenere la grafia originale, intervenendo solo per sciogliere le abbreviazioni e ove strettamente necessario per la comprensione del testo.

²⁵ Ivi, pp. 23-24.

E proprio sulla dichiarazione d'amore fraterno d'Isac («Malgré sa jalousie; / pour être aimé de lui je n'ai rien épargné²⁶») si scatena l'avversione d'Ismaël («À travers ce discours de trompeuse apparence, / je sens qu'il me méprise, et son amour m'offense²⁷»). Quest'avversione, in cui Isac è accumulato a Sara («Marâtre impitoyable²⁸»), è il filo conduttore della *fabula*, al punto che anche al momento della prima rappacificazione («Vivez, Isac, vivez; c'est moi qui vous en prie: / avec vous toujours je me réconcilie²⁹») il perdono di Ismaël è immediatamente soffocato dall'odio che prosegue *dans les bouillants accès de mélancolie*:

Ismael.

*Ne va pas réveiller mon courroux endormi,
Pharès, je ne pardonne encore qu'à demi.
Dans les bouillans accès de ma mélancolie,
Je ne vois qu'à regret le bonheur de sa vie.
Sa piquante douceur, et sa tranquillité
Semblent me reprocher mon infidélité.
Je le hais innocent aussi bien que coupable,
S'il étoit moins heureux, il me seroit aimable,
Et malgré ma raison, un mouvement jaloux
Le condamne en secret, tandis que je l'absous³⁰.*

Brumoy mette in scena un'opera innovativa proprio nella caratterizzazione del personaggio di Ismaele. Questi, configurato come personaggio adulto, è presentato fin dall'inizio della *pièce* come lacerato da un conflitto interiore che lo vede oscillare fra l'amore paterno, la sete di vendetta per essere stato cacciato con la madre Agar, la gelosia nei confronti del fratello Isacco a lui preferito e la tentazione di abbandonare la fede nel Dio di Abramo, venerando i *faux dieux*. Quest'ultimo elemento risulta particolarmente interessante e permette a Brumoy di costruire un personaggio pienamente tragico, che fin dalla prima scena assume il ruolo di antagonista nella *pièce*. Già il dialogo iniziale con Nachor, confidente di Ismaël, mette in evidenza gli elementi di innovazione apportati da Brumoy al racconto originale biblico.

Ismael à quelqu'un de sa suite.

*Appelez de nos Dieux l'Interprète ordinaire;
Je veux le consulter dans ce bois solitaire
(À Nachor)
Demeure ici, Nachor, toi qui connais mon cœur,
Souffre que dans ton sein je verse ma douleur,
Témoin de mon exil, rappelle en ta mémoire
d'Ismaël fugitif la douloureuse histoire:*

*Tu sais qu'encore enfant, contre Isac animé,
Je souffrais du bonheur d'un frère trop aimé;
Des fils d'un autre hymen une mère envieuse
Supporte rarement sa rivale odieuse,
Sara fière d'un fils si longtemps souhaité,
Ne put souffrir d'Agar l'humble félicité:
Abraham seconda cette orgueilleuse mère,
Et chassa pour toujours le fils de l'étrangère.
Ce titre est tout mon crime, et déplorable aîné,
L'on a puni dans moi le malheur d'être né.*

Nachor.

*Bannissez loin de vous cette idée importune,
Seigneur, et ne songez qu'aux biens dont la fortune
A daigné dès l'enfance ici vous prévenir.*

Ismael.

*Et comment de mes maux perdre le souvenir,
Si la nuit et le jour une funeste image
Me retrace sans cesse un si sanglant outrage,
Si toujours interdit, épouvanté, confus,
Je pense qui je suis, quel autrefois je fus?*

Nachor.

*Vous fûtes un proscrit, et vous cessez de l'être:
Chéri dans nos hameaux, vous commandez en maître;
Tout prévient vos desirs, et tout cède à vos lois:
Tel est votre destin, quel fut-il autrefois!*

Ismael.

*Tu m'entends peu, Nachor; la fortune propice,
De mon sort, il est vrai, répare l'injustice;
Mais lorsque tout ici semble rire à mes vœux,
Si mon cœur souffre encore, en suis-je plus heureux?
Nachor, je te l'avoue, une rage secrète,
Qui répand son venin dans mon âme inquiète,
Par ce fatal poison corrompt tout mon bonheur,
Et ne me permet pas d'en goûter la douceur.
Du Dieu que j'ai quitté j'éprouve la vengeance.*

Nachor.

*D'autres Dieux plus humains prennent votre défense:
Par un honteux retour, adorateur soumis,
Oublierez-vous l'état où son bras vous a mis?
Voulez-vous encenser³¹...*

Come si può notare già da questa prima scena, è Ismaël che diventa il vero protagonista della tragedia e sono i suoi sentimenti a scandire le tappe dell'azione scenica. Nello sviluppo della *pièce* il tema dell'inimicizia fra Ismaël e la famiglia di Abramo si caratterizza come asse portante, ma l'azione tragica si arricchisce successivamente di un altro elemento, tipico della tradizione drammatica (tragica e comica): l'equivoco. Il gioco degli equivoci diventa un espediente retorico fondato sull'ite-

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Ivi, p. 23.

²⁹ Atto III, sc. 3, p. 41.

³⁰ Ivi, sc. 4, pp. 43-44.

³¹ Atto I, sc. 1, pp. 7-9.

razione e costruito intorno all'episodio biblico centrale, quello appunto del sacrificio di Isacco. Anzitutto abbiamo il malinteso per cui Ismaël crede di essere lui stesso la vittima sacrificale, per di più destinato a un rito preparato dal fratello costruttore dell'altare. Ma il gioco degli equivoci è complicato dal comportamento di Abraham, che intende fino all'ultimo celare il nome della vittima. Così, solo dopo un succedersi di controindicazioni, Abraham si lascia sfuggire, per poi subito riprendersi:

Abraham.

*Et c'est lui que l'on veut que j'immoie!...
Ah! qu'ai-je dit? cruel, tes détours m'ont trompé:
Le mot, le mot fatal enfin m'est échappé.
Tu consultois mes yeux, et ta perfide adresse,
En me sondant le cœur, a surpris ma tendresse.
Je te pardonne, hélas, pourvu que dans l'oubli
Mon secret pour toujours demeure enseveli³².*

Anche la parte finale della tragedia, pur riprendendo il nucleo biblico del sacrificio richiesto da Dio ad Abramo, vede la figura di Ismaël dominare la scena; ciò avviene in particolare in due momenti: in primo luogo, nello scontro tra Ismaël e il padre, interrotto dall'intervento di Isacco, che si frappone tra i due contendenti tentando di riavvicinarli:

Ismael.

*Sans vous importuner d'une inutile plainte,
Je ne viens point ici prêt à dissimuler,
Vous ravir un secret que vous voulez celer.
Je prétends encor moins vous cacher un oracle,
Qui met à vos desseins un légitime obstacle.
Oui, les Dieux que j'adore, à vous perdre obstinés,
Vous préparent le sort que vous me destinez;
Votre Dieu, je le vois, leur a donné l'exemple;
Cet Autel autorise un crime dans leur temple;
Vous suivez avec peine un devoir rigoureux:
Ismael plus sensible, et non moins généreux,
De leur ordre inhumain autant que vous soupirez,
Mais un aveugle égard me force d'y souscrire.*

Abraham.

Si vous croyez vos Dieux, s'ils ordonnent, frappez.

*Isac se jetant entre le père et le fils
Ah Ciel!*

[...]

*Mon frère, par ce nom si cher à mes désirs,
Car je ne parle point ici de mes soupirs,
Et je compte pour rien mes soucis et mes larmes,
Des mains de vos faux Dieux faites tomber les armes;*

*Et ne me forcez pas dans votre désespoir,
À détester le jour où j'ai pu vous revoir.
Ouvrez les yeux: voyez quelle est votre victime!
Avez-vous pu, cruel, enfanter un tel crime?
Votre bras contre un père est-il bien assuré?
Ne frémissiez-vous point à ce nom si sacré?
Par les droits les plus saints que votre cœur abjure,
N'allez point contre vous soulever la nature,
Et si pour vous toucher votre sang parle en vain,
Renouvelez plutôt les horreurs de Caïn,
Osez percer un frère, un exemple vous guide;
Mais ne devenez pas le premier parricide³³.*

In secondo luogo, nel finale, quando Ismaël si riconcilia con Abramo, dopo l'intervento divino che salva la vita di Isacco:

Ismael.

*Qu'entends-je? C'est donc moi qui suis le seul coupable.
Contre un Dieu, contre vous aujourd'hui révolté.
Des bornes du devoir je me suis écarté.
(Il se prosterne aux pieds d'Abraham)
À vos lois, Abraham, je me laisse conduire,
Pardonnez à l'erreur qui pouvait me séduire,
Et malgré mes forfaits rendez votre amitié
À ce fils criminel, mais digne de pitié.*

Abraham.

*Levez-vous; il suffit que Dieu me justifie.
Respectez, mes enfants, l'auteur de votre vie;
Et qu'un sang moins chéri sur l'Autel répandu
Supplée au sang d'un fils que les Cieux m'ont rendu.
Vivez tous deux unis: et toi, Dieu de mes pères,
Soit à jamais garant de leurs destins prospères³⁴.*

Risulta pertanto evidente da questi esempi come Brumoy inserisca all'interno del racconto biblico elementi tipici della tradizione tragica, quali la vendetta di un figlio nei confronti del padre, l'odio fraterno che si tramuta in amore e la colpa derivata da un'incomprensione. *L'Isac* è dunque un'opera che riprende la tradizione della tragedia biblica, ma la innova profondamente, soprattutto nella caratterizzazione del personaggio di Ismaël, che, rispetto alla fonte, assume uno spessore e un'autonomia del tutto originali.

3. Nella scelta del soggetto delle altre due *pièces*, il *Jonathas, ou Le triomphe de l'amitié* e *Le couronnement du jeune David*, Brumoy riprende un'importante *filière* di tragedie: dal 1655 al 1750 si susseguono infatti nei teatri dei *collèges* gesuiti numerose rappresentazioni di *tragédies saintes* che hanno come argomento le storie dei personag-

³² Atto IV, sc. 7, p. 61.

³³ Atto IV, sc. 6, pp. 57-59.

³⁴ Atto V, sc. 7, pp. 75-76.

gi biblici di Davide, Gionata e Saul³⁵. È importante sottolineare che, all'interno del teatro gesuita, a partire dalla fine del Seicento, assume un'importanza sempre maggiore la presenza di musica e danza, sulla base del modello dell'*opéra*. Tra gli esempi più rilevanti di quest'*opéra chrétien* troviamo proprio alcune *pièces* che riprendono gli episodi biblici di Davide, Gionata e Saul³⁶.

Inserendosi dunque all'interno di questa tradizione, Brumoy con il suo *Jonathas, ou Le triomphe de l'amitié* riprende il celebre racconto biblico sul legame di amicizia fra Gionata e Davide e lo scontro di quest'ultimo con Saul³⁷. La *pièce* è piuttosto fedele al racconto biblico, anche se l'ordine degli eventi non è sempre rispettato, come si può notare dalla trama.

Jonathas, figlio del re Saul, si lamenta con Phinéés della falsità della corte in cui vive e desidera una vita isolata e lontana da questo mondo di ipocrisia. Soffre anche perché Saul, manifestando la propria follia, perseguita Davide, al quale Jonathas è legato da un affetto profondo e sincero. Phinéés rimprovera Jonathas perché vuole sostenere Davide, un ribelle e un nemico che vuole usurpare il trono e che si è reso odioso a tutta la corte. Jonathas difende Davide ed esalta la sua virtù e la sua fedeltà e rifiuta di schierarsi contro di lui, anche a costo di inimicarsi il padre. Lamenta poi la sorte di Davide, perseguitato e costretto a fuggire di città in città. Alcuni pastori raccontano a Jonathas che Saul è entrato in una grotta nella quale precedentemente si era nascosto anche Davide. Questi, pur avendo avuto l'occasione di ucciderlo, l'ha risparmiato e Saul, colpito da questo gesto, sembrava averlo perdonato. Tuttavia, nuovamente accecato dalla collera, ha massacrato gli abitanti della città nella quale Davide si era rifugiato. Jonathas vuole placare l'ira di Saul, ma nel frattempo giunge Davide travestito

da pastore, che si lamenta della propria sorte e desidera solo rivedere l'amico. Durante il loro incontro, Davide racconta che, mentre i soldati di Saul erano addormentati, egli si è introdotto nell'accampamento e nella tenda del re, ha sottratto la sua lancia, che ora vuole restituirgli in segno di pace. Giunge intanto la notizia che i Filistei hanno attaccato l'esercito di Saul, che sta per essere sconfitto.

Viene raccontato che Davide ha sconfitto i Filistei, ma Saul crede che l'eroe sia stato Jonathas. Doeg, un servo di Saul, consiglia al re di usare l'amore che lega Jonathas e Davide per trarre in inganno il suo avversario e di proporgli una falsa pace per poterlo eliminare. Jonathas conduce Davide di fronte a Saul, dichiarando che è stato lui a sconfiggere i Filistei. Davide si consegna chiedendo la morte per mano di Saul come punizione per non essere stato capace di meritare il suo amore. Jonathas interviene chiedendo a Saul di perdonare Davide e accusando Doeg di aver provocato con le sue false accuse l'ira del re. Saul ammette di aver sbagliato, caccia il servo e si riconcilia con Davide. Jonathas, tuttavia, è inquieto perché teme ancora la vendetta di Doeg. I pastori celebrano la pace e l'amicizia tra i due giovani. Intanto Davide viene convocato da Samuele, che è in punto di morte.

Viene annunciata la morte di Samuele e Davide si presenta con i simboli regali (fascia e scettro), dichiarando di rinunciare al trono per cui è stato consacrato se il prezzo da pagare è la perdita dell'amore di Jonathas. Davide svela poi all'amico la sua incoronazione da parte di Samuele e gli dice di preferire la morte piuttosto che essere suo rivale, ma Jonathas in nome del suo amore accetta di rinunciare al trono in favore di Davide. Doeg riaccende la collera nell'animo di Saul, che evoca l'ombra di Samuele. Questa profetizza la sua morte imminente e quella di Jonathas. Saul convoca Jonathas e gli ordina di uccidere Davide, ma il figlio rifiuta. Compare in scena Davide e Saul vuole eliminarlo con la sua spada, ma una forza misteriosa lo disarmava. Mentre Saul è in preda alla follia, giungono i Filistei che colpiscono a morte Jonathas. Saul si uccide e Jonathas muore fra le braccia dell'amico.

La tragedia, nel suo complesso, non presenta elementi particolarmente innovativi rispetto alla fonte biblica e alla tradizione precedente, anche se nel finale si assiste a una contrazione degli avvenimenti, per cui all'interno di un'unica azione scenica abbiamo l'evocazione dell'ombra di Samuele, la follia di Saul e la morte di quest'ultimo insieme al figlio Gionata:

Saul épouvanté
Quelle main invisible arrête ma poursuite?
(L'épée lui tombe des mains)
Où vais-je? Quelle horreur! Quoi! Viens-tu, Samuel,

³⁵ Conosciamo almeno le seguenti rappresentazioni: un *Saül* a Pont-à-Mousson nel 1655, una pastorale intitolata *David roi des bergers* a La Flèche nel 1679 e una tragicommedia *David triomphants* a Lione nel 1664, un *David Saüli reconciliatus* a Louis le Grand nel 1709, un *David reconnu roi d'Israël*, sempre a Louis le Grand nel 1750 nonché una serie di *David et Jonathas* rappresentati a Louis le Grand (1706), Harcourt (1715), Amiens e La Flèche (1741) e una trilogia rappresentata al collège Mazarin, che comprendeva *Jonathas ou l'innocent coupable* (1689), *David* (1690) e *Saül ou la fausse clémence* (1691). Sui repertori del teatro dei Gesuiti, cfr. Ch. Mazouer, *Le théâtre français de l'âge classique*, II. *Lapogée du Classicisme*, Champion, Paris 2010, pp. 156-167, in particolare p. 165; C. Cessac, *La tragédie biblique en musique de «David et Jonathas» à «Jephthé»: naissances d'un genre (1688-1732)*, «Littératures classiques», 52, 2004 (*Campistron et consorts: tragédie et opéra en France [1680-1733]*), pp. 365-373.

³⁶ Tra i più importanti citiamo il *David et Jonathas* di Bretonneau (musica di Charpentier) del 1688 e il *Jonathas* di Duché de Vancy (musica di Moreau) del 1700. Sul legame fra tragedia biblica e *tragédie en musique*, cfr. Cessac, *La tragédie biblique*, cit; A. Piéjus, *Le théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du grand siècle*, Société Nationale de Musicologie, Paris 2000, in particolare pp. 118-127.

³⁷ 1 Sam., 17-28.

*Soulever contre moi l'Enfer avec le Ciel?
 Quel arrêt foudroyant sort encor de ta bouche!
 Laisse-moi ce bandeau: quoi ta rage farouche
 Va jusqu'à couronner mon rival à mes yeux!
 Jonathas, noyons-nous dans leur sang odieux.
 Mais quel trouble! Quels cris! Tout fuit, tout m'abandonne.
 Soldats, où courez-vous? L'ennemi m'environne:
 Par où sortir. Ô mort, termine mon destin,
 Et viens me dérober au bras du Philistin.
 Malgré ce coup je sens mon âme toute entière.
 (Il se frappe comme s'il avait son épée)
 Ah, Jonathas, tu meurs, et je vois la lumière!
 Approche, Amalécite, éteins sans hésiter,
 Ce reste affreux du jour que je n'ai pu m'ôter.*

*Jonathas
 Son Démon l'abandonne, et sa fureur expire;
 Je vais le retrouver: gardes, qu'on le retire.
 (Il tombe pâmé entre les mains de Phinéés et d'Abiathar)³⁸.*

[...]

*Le cruel il me perce! Ô mort toutefois chère!
 Pardonne au moins, Dieu juste, à mon malheureux père!
 Qu'il te suffise, hélas, de punir dans le fils
 Des forfaits qu'il abhorre et qu'une autre a commis.
 Mais d'où vient malgré moi sens-je couler mes larmes?
 Quel triste souvenir dissipe ces doux charmes!
 O tendresse, ô David! Ô regrets superflus!
 Lieux si chers à mon cœur, je ne vous verrai plus.
 Quel ordre rigoureux, l'Éternel me déclare!
 Cher David, ç'en est fait, ce moment nous sépare.
 Où suis-je? Qu'ai-je dit?*

*David
 Dieu, donne-moi la mort.*

*Jonathas
 Regnez, ami, je meurs: remplissons notre sort³⁹.*

Nelle battute finali, vediamo dunque come Brumoy riprenda, anche a livello lessicale, il tema della follia di Saul, attraverso immagini mutate dalla tradizione letteraria precedente, che ha come archetipo il *Saül le furieux* di Jean de La Taille⁴⁰. Infatti, all'evocazione di Samuele, legata all'orrore e allo smarrimento («Où vais-je? Quelle

horreur! Quoi! Viens-tu, Samuel, / Soulever contre moi l'Enfer avec le Ciel?»), segue l'immagine, di gusto orrorifico, dell'annegamento nel sangue («Jonathas, noyons-nous dans leur sang odieux. / Mais quel trouble! Quels cris! Tout fuit, tout m'abandonne»). Solo con la morte di Gionata e di Saul la follia sembra dissiparsi e Saul vede quella luce che è al contempo immagine della ragione ritrovata e promessa di una redenzione eterna («Ah, Jonathas, tu meurs, et je vois la lumière!»). È ancora la morte che riunisce anche i due amici e che permette una riconciliazione finale, sancita dalle parole rivolte da Gionata a Davide: «Regnez, ami, je meurs: remplissons notre sort».

Come si può notare, in questa *pièce* Brumoy riprende fedelmente il racconto biblico senza intervenire in maniera originale e significativa. Anche le modifiche legate all'ordine degli eventi sono, con buona probabilità, da ricondurre più a esigenze di *mise en scène* che a una volontà vera e propria di rielaborare il modello.

4. Chiude questa sorta di trilogia consacrata alla rappresentazione di episodi biblici *Le couronnement du jeune David*, definito dallo stesso Brumoy una pastorale in tre atti e tratto dall'episodio dell'Antico Testamento in cui Samuele è chiamato da Dio a consacrare il nuovo re di Israele dopo aver ripudiato Saul⁴¹. A differenza del *Jonathas*, qui Brumoy rielabora in maniera del tutto originale il modello biblico, come si vede da questo breve riassunto della *pièce*.

Samuele chiede a Isaï di radunare i suoi figli, perché fra loro Dio sceglierà il nuovo re di Israele. Isaï si stupisce perché i suoi figli sono semplici e si occupano di lavori modesti. Si presentano i figli: Eliab con una cesta di pane e vino, Abinadab con degli uccelli appena cacciati e Samma con frutti raccolti nelle sue coltivazioni. Isaï si scusa per la rudezza delle maniere dei suoi figli cresciuti in campagna e si preoccupa per la possibilità che uno di loro divenga re. Samuele lo tranquillizza perché Dio sceglie in base alla purezza del cuore. Si presentano gli altri figli: Merim con i frutti della terra, Naza con pesci da lui pescati, Aod con dei grappoli della sua vite e Bethel con la spada, esaltando il suo coraggio. Isaï dice a Samuele che rimane ancora un figlio, Davide, che però è troppo giovane, ma Samuele chiede comunque di condurlo davanti a lui. Dopo un breve monologo in cui Isaï rivolge una preghiera a Dio, compare Davide che porta in offerta un agnello. Samuele dice che l'oracolo deve scegliere in base al carattere dei pretendenti.

Tutti i figli a turno parlano, confrontando il proprio lavoro con il ruolo di re e tutti proclamano di preferire la vita tranquilla e semplice della campagna rispetto al

³⁸ Atto III, sc. 7, p. 130.

³⁹ Ivi, sc. 8, pp. 131-132.

⁴⁰ Sul mito letterario di Saul in Francia, cfr. almeno la bibliografia recentemente curata da L. E. Jaccond, A. Magalhães (3 febbraio 2022): *All'ombra di Saul dalla tragedia biblica rinascimentale all'«extrême contemporain»*, online (<https://www.dlts.univr.it/documenti/OccorrenzaIn/matdid/matdid819009.pdf>, cons. 25/07/2023). Per l'edizione critica del *Saül le furieux*, cfr. J. de La Taille, *Saül le Furieux*, édition par L. Kreyder, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, («Théâtre français de la Renaissance», I.4. 1573-1575), Florence-Paris, Olschki-PUF 1992, pp. 177-268.

⁴¹ I Sam, 16.

tumulto della corte. Abinadab tesse le lodi del viaggio, Samma della vita del giardiniere, Merim dell'agricoltore, Naza del pescatore, Aod del vignaiolo, Bethel del soldato e Davide del pastore. Subito dopo ciascuno elenca le qualità che dovrebbero servire a un buon re: secondo Eliab la saggezza, secondo Abinadab la finezza, secondo Samma l'attenzione, secondo Merim la laboriosità, secondo Naza la pazienza e l'azione, secondo Aod la fermezza e la moderazione, secondo Bethel le doti di guerriero, mentre per Davide il re deve essere un padre per i sudditi. Ciascuno dei fratelli proclama che il suo lavoro è quello più adatto per un re. Isaï e Samuele ascoltano questa disputa nascosti.

Samuele chiede a Isaï a chi va la sua preferenza e questi dice di propendere per il più giovane o per il più vecchio. Samuele invece preferisce Davide per la sua semplicità e per il suo candore. Samuele convoca i fratelli e racconta loro la storia del popolo di Israele dalla schiavitù in Egitto fino al regno di Saul e comunica che dovrà scegliere fra loro un re. Tutti i fratelli vorrebbero essere re per i loro meriti, ma Davide li rimprovera perché poco prima hanno detto che non avrebbero scambiato il loro lavoro con il ruolo di re. Ciascun fratello proclama nuovamente il proprio mestiere come quello più adatto.

Isaï rimprovera i figli perché desiderano la corona. Samuele chiede a tutti di portare un'offerta e di placare la gelosia. Ciascuno porta un proprio dono e giura di essere in pace con i fratelli. Samuele prega Dio e proclama l'eleto, poi incorona Davide con la fascia e lo scettro, lo fa salire sul trono di Israele e gli fa raccomandazioni sulle difficoltà che incontrerà durante il suo regno. Tutti gli altri rendono omaggio a Davide, che accetta la volontà di Dio e promette di regnare con umiltà.

Con buona probabilità, Brumoy utilizza il termine *pastorale* sia perché la *pièce* è ambientata in un contesto bucolico, sia in quanto l'azione scenica è ridotta al minimo e si risolve quasi del tutto nella sequela dei figli di Isesse, presentati a Samuele affinché possa scegliere tra di loro il re. Si potrebbe vedere nella scelta di questo soggetto una volontà da parte dell'autore di istruire i giovani dei *collèges* gesuiti fornendo loro esempi edificanti relativi alla figura di sovrano ideale. Dal punto di vista strutturale, viene ripresa la fonte biblica con alcuni interventi interessanti. In primo luogo, è da notare come il personaggio di Isesse (chiamato da Brumoy Isaï, secondo la trascrizione ebraica Yshay), che nel testo biblico ha il solo ruolo, marginale, di presentare a Samuele i suoi figli, viene qui caratterizzato in maniera decisamente più complessa, con tratti di *pietas* e di umiltà:

Isaï

*Dieu qui connoit mon cœur, savait qu'Isaï tranquille
N'a point porté ses vœux à de si hauts projets:*

*Puisqu'il veut à ses loix un Monarque docile,
Pouvant le choisir entre mille,
Pourquoi jeter les yeux fur ses moindres sujets?
Ma paisible maison, Seigneur, vous est connue,
Mes fils sont élevés dans la voie ingénue,
Que tracèrent jadis nos modestes ayeux.
Mes fils ont leur emploi conforme à chacun d'eux;
L'un chef de la maison et l'appui de son pere,
À ses freres unis sçait tenir lieu de mere.
Les autres occupés de vergers, de forêts,
De vignes, de voyage, et du soin des guerêts,
Président aux travaux chers à notre patrie;
Et le dernier de tous conduit la bergerie.
Mais voici mes enfans⁴².*

La presentazione dei figli di Isaï, come si è detto, occupa gran parte della pastorale e vede l'alternarsi dei personaggi in una sorta di parata allegorica, senza un'azione scenica vera e propria. In questo caso, possiamo notare un altro intervento significativo di Brumoy: ai tre figli presentati nel testo biblico (Eliab, Abinadab e Samma) ne aggiunge altri, utilizzando nomi probabilmente di sua invenzione (Merim, Naza, Aod e Bethel). Inoltre, a ciascuno di essi è associata una mansione: Eliab è il primogenito, Abinadab è *voyageur*, Samma *jardinier*, Merim *laboureur*, Naza *pêcheur et nautonier*, Aod è *vigneron*, Bethel è *soldat* e Davide è *berger*. La presentazione dei figli è interrotta da alcuni commenti di Isaï, che rappresentano la parte più originale della pastorale e dimostrano la volontà di Brumoy di caratterizzare un personaggio pressoché assente nel testo biblico. Citiamo a titolo esemplificativo un passo della scena III del I atto, in cui Isaï commenta, in maniera quasi comica, la rudezza dei costumi dei suoi figli, nati e cresciuti in campagna:

Isaï

*De ces enfans si chers excusez la rudesse;
L'air des bois et des champs qui bornent leur adresse
Presque insensiblement passe dans leurs esprits;
La ville ni la Cour ne les ont point polis,
Par l'éducation dans l'enceinte des Villes
On vit se rassembler les humains plus dociles.
C'est elle qui fixant leurs bizarres humeurs,
Adoucit la fierté de leurs sauvages mœurs:
C'est elle dont le soin nous fait ce que nous sommes,
Et jusqu'au plus haut rang sçait élever les hommes:
Elle qui leur donnant le goût de la vertu,
Leur montre vers la gloire un sentier peu battu:
Elle qui regle tout, elle enfin qui sépare,
Le sage du vulgaire, et l'homme du barbare:
Qui traçant une route aux glorieux exploits,
Enfante, les heros, et façonne les Rois.
Mes enfans pour regner n'ont point cet avantage⁴³.*

⁴² Atto I, sc. I, pp. 136-137.

⁴³ Atto I, sc. III, p. 139.

Come si può notare, sono presenti alcuni elementi che, per certi aspetti, possiamo definire comici e che possono risultare inconsueti all'interno di una pastorale sacra. In particolare, sono presenti immagini di umiltà e rusticità nella caratterizzazione che Isai fa dei propri figli: la *rudesse* che li contraddistingue sarebbe, infatti, causata dall'*air des bois et des champs* che penetra nei loro *esprits* e che non è stata mitigata nemmeno dall'educazione ricevuta nella corte o nella città. Tali elementi ritornano anche nel II atto, in cui si assiste a una vera e propria discussione tra i fratelli su chi di loro sia più adeguato a essere re, discussione che culmina in una danza collettiva. La scelta di Brumoy di inserire elementi legati alla musica e alla danza evidentemente riprende la tradizione dell'*opéra chrétien*, che, come si è detto, si sviluppa in maniera consistente all'interno del teatro gesuita della prima metà del Settecento:

David, Berger
Le Berger attentif veille fur son troupeau;
Prudent il le conduit, pas trop loin du hameau:
Laborieux, adroit, patient, doux, sévère,
Il punit, récompense, et gouverne en vrai pere.
Guerrier, s'il faut vous joindre et vous accorder tous,
Loin de la bergerie il écarte les loups,
Il connoit ses brebis, les voit, les chérit toutes;
Les mene sans danger par les plus sûres routes,
Enfin forme ses chiens dociles à sa voix,
Et qui, seconds pasteurs, ne suivent que ses loix,
Mes freres, j'ai fait mon excuse,
Mais voilà, si je ne m'abuse,
D'un Monarque en tout sens parfait,
Le naïf et le vrai portrait.

Eliab, aîné
L'image du Berger, il est vrai, nous amuse;
Mais l'aînesse vaut mieux: qui pourroit le nier?

Abinadab, Voyageur
Je suis pour mon emploi.

Samma, jardinier
Moi pour le Jardinier.

Merim, Laboureur
Pour cause, au Laboureur je donne mon suffrage.

Naza, Pêcheur et Nautonier
Le mien est au Pêcheur ou bien au Nautonier.

Aod, Vigneron
L'habile Vigneron doit avoir l'avantage.

Bethel, Soldat
Le Soldat, selon moi, devroit prendre le pas.

David, Berger
Selon moi le Berger, si je ne l'étois pas.
Mais laissons ce discours, et d'une aimable danse,
Faisons comme jadis revivre l'innocence;
Prenons cette guirlande, et dansant à l'entour,
Allons nous couronner Monarques tour à tour⁴⁴.

Ma il litigio tra i fratelli contendenti è destinato a ricominciare nell'atto III. In questo caso, gli effetti comici sono senza dubbio più evidenti. In particolare, si susseguono delle battute, strutturate in maniera speculare l'una all'altra, in cui ogni personaggio celebra la propria mansione come la più adeguata al regno e critica quella degli altri, evidenziandone i difetti e proponendo se stesso come il miglior esempio di sovrano:

Eliab, aîné
D'un gouvernement doux et sage
Un aîné fait l'apprentissage.
Faut-il donc tant vous étonner,
Si sur un peuple entier il prétend dominer?
Un Roi dans qui la vertu brille
Voit dans ses peuples sa famille,
Et comme ses enfans, il sçait les gouverner.

Abinadab, Voyageur
Un Etat n'est point un ménage:
Il faut, mon frere, croyez-moi,
D'autres qualités pour un Roi,
Que celles dont ici vous faites l'étalage:
L'éclairé Voyageur fait un plus digne emploi.

Samma, jardinier
Hé que lui revient-il d'un stérile voyage?
Il connoit différens climats,
Et lui-même souvent il ne se connoit pas.
Un Roi de son loisir fait un meilleur usage,
Il sçait regner au loin, presque sans se mouvoir;
L'habile Jardinier vous le feroit bien voir.

Merim, Laboureur
Les hommes ne sont pas des plantes,
Et se gouvernent autrement.
Le paisible loisir, et les mesures lentes
Ne leur conviennent nullement.
Au laboureur actif la couronne est mieux dûë,
Et nos Peres, de la charruë
Passerent au gouvernement.

Naza, Pêcheur et Nautonier
D'un Roi, d'un Laboureur, grande est la différence;
L'un est le chef, l'autre le bras:
Dans l'un est le travail, dans l'autre la science.
Il faut une autre expérience
Pour cultiver la terre, et regler des Etats.

⁴⁴ Atto II, sc. I, pp. 151-152.

*Le Nautonier plein de prudence,
E le Pêcheur de patience
Se tiroient mieux d'embaras.*

*Aod, Vigneron
Autre est la mer, autre un Royaume,
Un Nautonier autre qu'un Roi.
Pourquoi donc par ce vain fantôme,
Prétendre nous donner la loi?
Un Royaume, mon frere, est une mer plus vaste,
Où le plus habile Nocher
Voit souvent au moindre rocher
Briser ses projets et son faste,
Les Peuples ne sont pas poissons,
Ni le Roi pêcheur. Finissons;
Le Vigneron (c'est moi) seroit mieux votre affaire.*

*Bethel, Soldat
Un Vigneron! que peut-il faire?
De son inutile labeur,
Le vent, la grêle, ou la vapeur
Font évanouïr l'espérance:
Et la plus heureuse apparence
N'est pour lui qu'un voile trompeur,
Par sa prudence et son courage
Un Roi guerrier prévient ou dissipe l'orage,
Et fait par ses nobles projets
Eclorre des combats les doux fruits de la paix.*

*David
Je pourrois, suivant ces vestiges,
Montrer qu'un Roi guerrier n'est pas le plus grand Roi,
Et plus d'un Royaume en fait foi.
Mais de tous ces discours écartons les prestiges:
Pleins de talens et de vertus
Vous méritez tous d'être élus.
L'Eternel, qui voit ma pensée,
Sçait qu'elle est désintéressée.
Mais allons, sans nous perdre en des propos si vains,
Attendre du Seigneur les ordres souverains⁴⁵.*

Nel finale, sarà ancora la musica che, grazie a una vera e propria *symphonie* corale, riunirà tutti i personaggi e culminerà nel rito di vestizione del nuovo re di Israele. Come si vede, questa *pièce* è particolarmente interessante proprio per il connubio fra teatro sacro, presenza della musica e della danza, ed effetti comici, che fanno di questo *Couronnement* un'opera fortemente originale nel panorama della *tragédie sainte* settecentesca.

5. In conclusione, può essere interessante presentare alcuni giudizi pubblicati da critici sette e ottocenteschi sulle *pièces* di Brumoy. L'analisi di questi interventi permette di comprendere meglio l'importanza e la qualità

non solo della sua produzione teatrale ma, più in generale, anche del teatro scolastico gesuita, in una prospettiva sia stilistica sia didattica. Ci limiteremo a fornire tre esempi particolarmente significativi. Il *Journal de Trévoux*, rivista fondata dalla Compagnia di Gesù, valorizza l'opera di Brumoy sottolineandone il successo e la finalità morale, non senza un giudizio sullo stile:

Enfin le quatrième Volume contient cinq Pièces de Théâtre en Vers François représentées en différents tems par les Pensionnaires du Collège de Louis le Grand. Les deux premières sont les Tragédies d'Isaac et de Jonathas qui ont été jouées plusieurs fois avec applaudissement; et les trois autres qui sont intitulées le Couronnement de David, la Boîte de Pandore et Plutus sont des Ouvrages d'un goût particulier. C'est une morale fine et ingénieuse, mise en action pour former un spectacle utile à l'éducation des jeunes gens. Tel est le but de ces Pièces, et la situation dans laquelle doit se mettre le Lecteur qui y trouvera des pensées fines, des Vers heureux, et surtout une morale agréable et utile.⁴⁶

Il *Journal des sçavans* si sofferma invece, citando le parole stesse del gesuita, sul carattere educativo delle sue *pièces*, che costituiscono uno strumento particolarmente importante per i giovani allievi dei *collèges*:

Le quatrième Tome contient des Pièces de Théâtre. Il y a deux Tragédies, une Pastorale, et deux Comédies. Nous nous renfermerons pour donner une idée de ces Poèmes dans ce que l'Auteur en dit lui-même, et nous finirons par là notre Extrait. On ne doit, selon que le P. B. l'expose, considerer ces Pièces, que dans le point de vûë où il les a placées en les composant. «Il est, dit-il, des Théâtres supérieurs et inférieurs publics et particuliers, pour les hommes et pour les enfans; le vrai but de tous est d'être utiles; le secret est de plaire en instruisant, de corriger les vices en ménageant le bonnes mœurs, d'inspirer la vertu sans paroître y songer». Des Pièces de ce caractère concourent à l'éducation des enfans pouvant servir à leur former l'esprit et le cœur. «Combien il seroit à souhaiter, ajoute-t-il, qu'il y eût quantité de ces Pièces...». Rien ne seroit plus avantageux à la jeunesse, ainsi que Racine l'a très-heureusement exposé au sujet d'Esther et d'Athalie.⁴⁷

Infine, il giornalista e critico letterario Philippe Guilbert dà un giudizio complessivamente negativo di Brumoy, il quale, pur conoscendo in maniera approfondita il teatro classico, si sarebbe limitato a una produzione scolastica, che risulta, tranne per qualche rara eccezione, priva di interesse letterario:

⁴⁶ *Journal de Trévoux ou Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts*, Chaubert, Trévoux 1741, t. XLI, art. LXXXVII (Slatkine Reprints, Genève 1968, pp. 402-409, in particolare p. 409).

⁴⁷ *Le Journal des sçavans, pour l'année M.DCC.XLII. Janvier*, Chaubert, Paris 1742, pp. 25-30, in particolare pp. 29-30.

⁴⁵ Atto III, sc. IV, pp. 160-163.

Quoique le P. Brumoy fût nourri de la lecture des Poètes grecs, quoique les beautés de leurs ouvrages lui fussent familières, il n'a cependant que faiblement réussi en s'essayant dans la même carrière qu'ils avaient si glorieusement fournie. Ses tragédies offrent peu d'intérêt; le dialogue manque de chaleur et de mouvement. Le style cependant de la tragédie de Jonathas est fort au-dessus du style d'Isaac pour le coloris dramatique. [...] Commençons par la tragédie d'Isaac, ou Isac. [...] Il regne dans ces vers une simplicité et une naïveté d'expression qui plaisent; le P. Brumoy réussit généralement à peindre les passions douces. Malheureusement, cette tragédie ne présente pas un grand nombre de beautés de ce genre. [...] Ces pièces n'ont point été représentées sur le Théâtre Français; elles n'ont été jouées que dans les collèges. C'était l'unique ambition du P. Brumoy qui, dans ce dessein, n'y avait introduit aucun personnage du sexe féminin. La tragédie d'Isaac fut jouée avec succès sur le théâtre de Louis-le-Grand, le premier de Juin 1740; celle de Jonathas le fut, la même année, sur le théâtre des collèges dirigés par les Jésuites. Il reste encore à dire un mot de ses comédies; on en trouve deux dans le quatrième tome de ses œuvres: elles ont pour titre Pandore et Plutus. La première est une allégorie fabuleuse sous laquelle l'auteur a caché d'excellentes leçons de morale et des traits vifs contre l'usure, le jeu, les armoires, etc. [...] Le P. Brumoy a puisé le sujet de sa comédie de Plutus dans quelques scènes du Plutus d'Aristophane. Au surplus, les ouvrages dramatiques du P. Brumoy doivent être jugés avec indulgence; il la réclamait lui-même. Il s'était proposé de faire des pièces que les jeunes gens pussent jouer sur les théâtres des collèges.⁴⁸

Come si può notare, il giudizio dei contemporanei tiene conto della finalità didattica del teatro di Brumoy, anche se spesso alcuni critici non risparmiano valutazioni negative sull'autore. In particolare, se vengono valutati positivamente sia la finalità morale delle sue *pièces*, definita *fine, ingénieuse, agréable* e *utile*, sia il suo stile, fatto di *vers heureux* e di una *simplicité et naïveté d'expression*, vengono anche mosse delle critiche, legate principalmente alla mancanza di *intérêt* delle sue tragedie e di *chaleur* dei suoi dialoghi.

* * *

In conclusione, Brumoy, riprendendo le teorie esposte nella sua opera più celebre, il *Théâtre des Grecs*, propone un teatro che, da una parte, è rielaborazione del teatro classico, soprattutto per quanto concerne la produzione comica, dall'altra si inserisce nella *filière* della *tragédie biblique* con finalità didattiche e morali, tipica delle rappresentazioni dei *collèges* gesuiti, passando per

il modello di Racine, considerato da Brumoy la massima espressione del teatro francese moderno. Nel complesso, dunque, il teatro del gesuita, pur non raggiungendo livelli stilistici particolarmente elevati (anche secondo il parere dei critici di Sette e Ottocento), costituisce un esempio interessante di rielaborazione (con alcuni tratti di grande originalità) delle fonti classiche e bibliche, con lo scopo di offrire *exempla* morali per i giovani dei *collèges* gesuiti.

⁴⁸ Ph.J.É.V. Guilbert, *Mémoires biographiques et littéraires, par ordre alphabétique...*, Frères Mari, Rouen 1812, t. I, pp. 148-159, in particolare pp. 150-154.