

Osservazioni linguistiche sul teatro popolare di Ercole Nicoli Cristiani (1853-1939)

1. Ercole Nicoli Cristiani

Se don Abbondio si interrogava sull'identità di Carneade, tanto più è lecito chiedersi chi sia l'Ercole Nicoli Cristiani di cui qui si vuole discorrere. Per parte mia, sono venuto a conoscenza del personaggio esaminando il nutrito fondo di teatro popolare conservato alla Fondazione Civiltà Bresciana e dirigendo due tesi di laurea che hanno dato l'abbrivio alla ricerca che intendo esporre¹.

Nicoli Cristiani, oltre che aver esercitato prima la professione di maestro a Castrezzato e poi quella di giornalista del «Cittadino di Brescia», fece parte della folta schiera di autori di teatro popolare cattolico che caratterizza l'Ottocento e gli inizi del Novecento, soprattutto nell'Italia settentrionale². Il primo impulso a tale produzione paraletteraria risale a san Giovanni Bosco e alla sua valorizzazione del cosiddetto «teatrino» come strumento educativo, parte rilevante del metodo preventivo che mirava a preservare la gioventù dalla corruzione della società moderna³. Come scrive Giovanni Moretti, infatti, «questo teatro si inserisce nella logica più ampia dell'idea di oratorio e va a costituirne una componente aggregativa, morale e ludica a un tempo»⁴.

¹ Camilla Mori, *Lingua e varianti linguistiche nel teatro popolare di E. Nicoli Cristiani (1853-1939)*, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, Facoltà di Lettere e Filosofia, tesi di laurea magistrale, a.a. 2008-2009; Tamara Vittoria Mussio, *Analisi morfosintattica di "Commedia ordinaria" di Ercole Nicoli Cristiani (1895)*, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, Facoltà di Lettere e Filosofia, tesi di laurea triennale, a.a. 2011-2012. Le attività e le strutture della Fondazione Civiltà Bresciana sono illustrate sul sito dell'ente, www.civiltabresciana.it (consultato in data 15 aprile 2015).

² Sulla biografia di Nicoli Cristiani si veda Antonio Fappani, *Enciclopedia bresciana*, 10, La Voce del Popolo, Brescia 1993, p. 222. Sulla preminenza di autori per filodrammatiche del Nord Italia: Stefano Pivato, *Il teatro di parrocchia. Mondo cattolico e organizzazione del consenso durante il fascismo*, FIAP, Roma [1979], p. 22.

³ Stefano Pivato, *Don Bosco e la «cultura popolare»*, in *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, a cura di Francesco Traniello, SEI, Torino 1987, pp. 253-287: 276-279; Id., *Don Bosco e il teatro popolare*, in *Don Bosco nella storia*, Atti del I congresso internazionale (Roma, 16-20 gennaio 1989), a cura di Mario Midali, LAS, Roma 1990, pp. 427-437.

⁴ Giovanni Moretti, *Tra drammaturgia e spettacolo: la figura del dilettante*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge - Guido Davico Bonino, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 883-908: 906. Va

Insieme al Piemonte salesiano e alla Milano del cardinal Ferrari⁵, Brescia fu uno dei centri propulsori del rinnovamento dell'oratorio e della conseguente diffusione dei teatri di parrocchia: non a caso proprio qui ebbe luogo, nel giugno del 1895, il primo Congresso oratoriano, che vide l'incontro e il dialogo tra la visione educativa filippina e quella salesiana⁶. Il repertorio delle filodrammatiche cattoliche era costituito da testi di vario tipo, tra cui figuravano drammi religiosi o adattamenti delle opere del teatro maggiore, come i capolavori scespiriani, che venivano rielaborati in modo tale da poter essere rappresentati da compagnie solo maschili o solo femminili, secondo la rigida suddivisione dei sessi che allora vigeva. A titoli di questo genere, tuttavia, il *Manuale per l'erezione dell'oratorio festivo* pubblicato nel 1899 dal bresciano Antonio Cottinelli consigliava di preferire testi istruttivi che, «flagellando sempre qualche vizio o esaltando qualche virtù», evitassero scene scabrose per non impressionare dannosamente il pubblico⁷.

Proprio di questo genere è l'esigua produzione teatrale di Ercole Nicoli Cristiani, che consta di quattro titoli pubblicati: il primo è *Papà Falot ossia l'incendiario di Vaugirard*, un testo in prosa del 1880 (Bersi, Brescia) poi riedito in una nuova versione diversi anni dopo (Capelli, Milano 1895), che costituisce un adattamento per le scene dei *Drames de la misère*, un romanzo della scrittrice cattolica francese nota con lo pseudonimo di Raoul de Navery apparso nel 1874⁸. A *Papà Falot* seguono *La cre-*

letta in questa luce la schiacciante preminenza di Piemontesi che risultano iscritti nel 1928 alla Società degli autori cattolici, il cui scopo era di «tutelare il repertorio delle filodrammatiche» (S. Pivato, *Il teatro di parrocchia*, p. 23).

⁵ Per Milano si vedano Paolo Alfieri, *Oltre il "recinto". L'educazione popolare negli oratori milanesi tra Otto e Novecento*, SEI, Torino 2011 e Laura Vignati, *Storia delle filodrammatiche negli oratori milanesi (dalle origini ai nostri giorni)*, FOM, Milano 1991, in particolare le pp. 55-67.

⁶ P. Alfieri, *Oltre il "recinto"*, pp. 42-43. Un elenco di «autori bresciani impegnati nella produzione di testi adatti ad essere rappresentati con fini educativi» in Fiorenza Marchesani Tonoli, *Tuttinscena. Per una storia del teatro popolare cattolico a Brescia*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1998, p. 17.

⁷ P. Alfieri, *Oltre il "recinto"*, pp. 230-246 (la citazione di Cottinelli a p. 231). Sul repertorio delle filodrammatiche parrocchiali si vedano anche Dino Coltro, *Stalle e piazze. El filò, il teatro di paese e di parrocchia*, Bertani, Verona 1979, pp. 63-108; S. Pivato, *Il teatro di parrocchia*, pp. 77-100; F. Marchesani Tonoli, *Tuttinscena*, pp. 24-26.

⁸ L'origine della *pièce* si ricava dalla *Prefazione dell'autore* (p. 3): «Il curioso racconto *Papà Falot* pubblicato in appendice dallo *Spettatore* di Milano, mi prestò l'idea di questo dramma; per cui tutto il merito dell'invenzione del fatto è del romanziere. Io non ne ho che raccolte e intrecciate in forma drammatica tutte le scene, tutte le situazioni più rilevanti. Che merito vi ha in ciò? e perché per prima pubblicazione delle mie opere presento un lavoro punto originale, e scritto quasi sulla falsa-riga del romanzo?... Confesserò che ho sostenuto non lieve fatica e pazienza riducendo un'estesa novella in un sol dramma; e senza venir meno alla legge d'unità di soggetto, ma anzi per forza di questa, e senza allontanarmi dall'azione principale, in più luoghi fui necessitato a mutare circostanze di tempo e di luogo, e ad inventare dialogo e scene nuove». Nelle citazioni da opere di Nicoli Cristiani si modificano l'uso di grassetto, corsivo e maiuscoletto e si adatta all'uso oggi corrente l'impiego degli accenti.

mazione, un melodramma del 1882 (Bersi, Brescia), *Dinanzi al cadavere del figlio*, dramma in due atti del 1895 (Tipografia Queriniana, Brescia), e *Commedia ordinaria*, del 1896 (Tipografia Queriniana, Brescia), che fu premiato, come si legge nella prefazione stessa dell'opera, alla IX gara drammatica bandita dallo «Scaramuccia» di Firenze, il periodico teatrale fondato da Collodi⁹.

2. *Il dramma Dinanzi al cadavere del figlio*

Sebbene il titolo sia decisamente poco invitante, intendo soffermarmi, per ragioni che via via si chiariranno, su *Dinanzi al cadavere del figlio*: l'azione del dramma è ambientata a Roma, nel salotto dell'abitazione del professor Martinaz, e la prima scena si apre sul domestico Luigi che attende alle pulizie di casa. Ma l'apparenza inganna: Luigi è, in realtà, il salesiano Paolo, fratello della defunta moglie del professore. Paolo si è fatto assumere dal cognato sotto mentite spoglie per vegliare sull'educazione del nipote di nove anni: Martinaz è infatti un ateo positivista, acerrimo nemico del cattolicesimo, che ha chiamato il figlio Darvino in onore di Charles Darwin (benché, segretamente, il bambino sia stato anche battezzato col nome di Gino). Tutto questo lo si scopre nel dialogo tra Paolo e il salesiano Angelo che, recatosi a casa Martinaz per ottenere una raccomandazione dal professore, riconosce il confratello e si fa raccontare la sua storia. Tra l'altro, Paolo riferisce che proprio l'irreligiosità di Martinaz ha portato alla tomba la moglie, donna pia e devota, che nonostante tutto il marito amava teneramente, e rivela che il professore si sta dedicando a scrivere un dramma su Giuda Iscariota, «rappresentandolo come un eroe del patriottismo anticlericale»¹⁰.

⁹ Da citare anche le seguenti ristampe: per la prima versione di *Papà Falot*, in un prologo e cinque atti: Majocchi, Milano 1885 e 1900; per la seconda versione, in un prologo e tre atti: Tipografia Queriniana, Brescia 1923; Majocchi, Milano 1946; per *Dinanzi al cadavere del figlio*: Tipografia Queriniana, Brescia 1904. La Fondazione Civiltà Bresciana custodisce anche altri lavori di Nicoli Cristiani, rimasti inediti. I dati delle edizioni citate qui e in seguito a testo e in nota sono stati ricavati consultando la già citata voce *Nicoli Cristiani Ercole* di A. Fappani sull'*Enciclopedia bresciana*, il *CLIO. Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900)*, Editrice Bibliografica, Milano 1991, p. 3239, e i principali cataloghi elettronici; si sono inoltre esaminati gli esemplari posseduti dalla Fondazione Civiltà Bresciana, dalla Biblioteca Queriniana di Brescia e dalle Biblioteche Nazionali Braidense di Milano, Vittorio Emanuele II di Roma e Vittorio Emanuele III di Napoli. L'unico esemplare rinvenuto dell'edizione Bersi, Brescia 1880 di *Papà Falot*, custodito alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (segn. Misc. A.261.23), reca sulla copertina – ma non sul frontespizio – la dicitura «Quarta edizione», da interpretare forse come un sotterfugio per suggerire l'ampio smercio del titolo. A p. 5 la *Prefazione dell'autore* si conclude informando che il dramma «fu recitato per la prima volta in Brescia al Teatro S. Antonio, dalla Società filodrammatica Alessandro Manzoni, la sera del 14 marzo del corrente anno. Nicoli-Cristiani Ercole. Castrezzato, 30 agosto 1880».

¹⁰ Ercole Nicoli Cristiani, *Dinanzi al cadavere del figlio*, Tipografia Queriniana, Brescia 1895, p. 8.

Come si vede, sin dagli inizi della *pièce* teatrale la vena propagandistica è conclamata, e sfocia senz'altro nel *kitsch*. Gli stessi binari sono percorsi nel dialogo tra Paolo e Darvino, mentre quest'ultimo si prepara ad andare a scuola. Il bambino, molto devoto, prima chiede al domestico di prevedere nel tragitto una sosta a Santa Maria Maggiore per recitare una preghiera e poi, pensando con rammarico al padre miscredente, offre alla Madonna la propria vita per la conversione del genitore. Non appena ha pronunciato il voto, Darvino emette il suo primo colpo di tosse. A Paolo che lo interroga sul suo stato di salute il bambino risponde minimizzando, e passa a ripetergli la poesia che ha imparato a memoria per la scuola: si tratta dello *Stivale* di Giuseppe Giusti, che – nota Paolo – il maestro ha proposto agli scolari «non per altro che per quelle strofe in cui si parla male dei preti» (11)¹¹.

Dopo che Paolo e il tossicoloso Darvino sono usciti, Martinaz rimane solo e si abbandona al ricordo affettuoso della moglie morta, tentando allo stesso tempo di convincersi che ora di lei, pura materia, «non resta più che un pugno di sostanze varie, che si trasfondono, si trasformano in altri corpi, in altri esseri» (16). Quindi il professore riceve la visita del cavalier Arnaldi, con cui condivide l'affiliazione alla stessa loggia massonica¹². Arnaldi è accompagnato dal dottor Galius, un pastore evangelico fervido ammiratore dei lavori scientifici di Martinaz. I due gli annunciano che Louis Pasteur è in visita a Roma: Martinaz esprime la propria profonda ammirazione per le sue ricerche e si sgomenta quando scopre che il francese, oltre che grande uomo di scienza, è un fervente cattolico. Arnaldi rivela poi a Martinaz l'intenzione del ministro della Pubblica Istruzione di conferirgli la croce di cavaliere della Corona d'Italia e il professore replica di voler rifiutare perché il simbolo della croce ha radici religiose. Nel prosieguo della discussione, dopo che i tre hanno esecrato diffusamente il papismo, Arnaldi e Galius informano Martinaz di aver visto poco prima suo figlio Darvino entrare nella chiesa di Santa Maria Maggiore accompagnato dal domestico. Il professore si sdegna e, istigato dai suoi ospiti, non appena Paolo rientra in casa lo licenzia su due piedi, accusandolo di corrompere il libero pensiero del figlio.

Poco dopo, Darvino svenuto viene portato a casa da due bidelli: il professore richiama quindi Paolo e lo invia a cercare un medico. Il bambino, in fin di vita, prega il padre di chiamarlo Gino invece che Darvino, come faceva la mamma, e di accettare di accompagnarlo in paradiso;

¹¹ D'ora in avanti le citazioni di Nicoli Cristiani sono seguite dall'indicazione del numero di pagina dell'edizione di riferimento.

¹² Il tema della massoneria compariva già nella prima edizione di *Papà Falot* del 1880, dove nella prima scena dell'atto IV (pp. 70-74) il conte Nointel, coniugato civilmente con Angela Nerval, rifiuta di sposarla con matrimonio religioso adducendo come ostacolo la propria affiliazione massonica (in realtà si tratta di una scusa per mandare a monte l'unione). La scena è assente dal romanzo ispiratore dell'opera.

Martinaz si dibatte tra il rifiuto delle convinzioni religiose del figlio e la pietà per lui. Poco dopo rientra Paolo accompagnato da un dottore, che ha incontrato per caso. Il medico visita Darvino e formula la diagnosi: il bambino è affetto da difterite fulminante complicata dal croup, e gli resta poco da vivere. «Non c'è altro che un miracolo», conclude il dottore. A queste parole Martinaz si sdegna, chiamandolo «povero medicozzo di campagna» e affermando che «i miracoli li dee fare la scienza». Il dottore porge il proprio biglietto da visita: altri non è che Louis Pasteur in persona. Davanti a un Martinaz allibito, lo scienziato francese aggiunge, con una sentenza apocrifa attribuitagli dalla pubblicistica, che «quando si ha bene studiato si torna alla fede del contadino bretone; ma studiando ancora più, si arriva alla fede della contadina bretone» (35-36)¹³. A questo punto Darvino muore invocando Gesù, Giuseppe e Maria, Paolo si svela a Martinaz come suo cognato e il professore, scosso dagli eventi e dalle parole di Paolo sulla potenza della fede, si converte, giustappunto dinanzi al cadavere del figlio. Su tale prodigiosa conversione il sipario si chiude¹⁴.

Prima di proseguire oltre, è utile rilevare che il ruolo di Pasteur nel dramma è piuttosto incongruente: non solo è inverosimile che il suo accento straniero non sia subito notato da Martinaz ma, soprattutto, va ricordato che il francese non fu un dottore, bensì un chimico¹⁵. Il personaggio adatto alla trama sarebbe stato invece Émile Roux, medico e collaboratore di Pasteur, che creò appunto il primo trattamento efficace contro la difterite al principio degli anni '90 dell'Ottocento. Tuttavia, è ovvio che il suo nome non avrebbe ottenuto l'effetto desiderato, dal momento che la comparsa in scena del celebre scienziato transalpino e la sua presentazione come un uomo di fede rispondono a puri fini sensazionalistici¹⁶. D'altra parte, la ricerca di un aggancio a nomi celebri è visibile anche altrove nella *pièce* teatrale: in due punti viene infatti

¹³ L'ottima voce su *Pasteur* della versione francese dell'enciclopedia in rete Wikipedia rintraccia la prima comparsa dell'apoteigma in un articolo di Jean Songère pubblicato su «Le Galouois» il 29 settembre 1895, cioè il giorno dopo la morte dello scienziato. In proposito si veda anche Maurice Vallery-Radot, *Pasteur*, Perrin, Paris 1994, p. 378, che cita invece la «La semaine religieuse de la ville et du diocèse de Versailles» del 6 ottobre 1895, p. 153. In *Dinanzi al cadavere del figlio* la frase è accompagnata da una nota che avverte: «Sono parole testuali di Pasteur».

¹⁴ La conversione finale del miscredente tornerà poi nel teatro parrocchiale di ispirazione antisocialista: S. Pivato, *Il teatro di parrocchia*, pp. 8-9.

¹⁵ Non ho saputo accertare se il fatto che Pasteur parli in italiano abbia una qualche plausibilità; di certo lo scienziato soggiornò in almeno due occasioni nella Penisola, a Villa Vicentina nel 1869-1870 (all'epoca la zona era sotto il dominio austroungarico) e a Bordighera nel 1886: la notizia però non risulta dirimente per determinare le sue competenze linguistiche. Si veda René Vallery-Radot, *La vie de Pasteur*, Flammarion, Paris 1947, pp. 258-260 e 663.

¹⁶ Sulle effettive convinzioni religiose di Pasteur, cattolico ma non praticante (se non negli ultimi mesi di vita), si veda M. Vallery-Radot, *Pasteur*, pp. 375-407, dove si nota che il personaggio è stato di volta in volta raffigurato da fronti diversi come un ateo, un panteista, un credente tiepido o fervente, e altro ancora.

citato Adriano Lemmi, commerciante e industriale, sodale di Mazzini e Garibaldi ed esponente di spicco della massoneria del tempo. Dal 1885 al 1895 Lemmi fu gran maestro del Grande Oriente d'Italia, che spinse a rivestire una funzione di indirizzo dell'opinione pubblica in senso laicista e anticattolico¹⁷. Nella *pièce* di Nicoli Cristiani, il suo nome è menzionato due volte dal cavalier Arnaldi, prima quando afferma che Lemmi ha dato disposizione ai giornali di non parlare del credo religioso di Pasteur, poi quando, nel salutare Martinaz, gli comunica che Lemmi ha in animo di affidargli un incarico particolare.

Tra i nomi celebri che Nicoli Cristiani impiega per colpire il pubblico va senz'altro annoverato anche quello di don Bosco: relativamente alla sua opera di educazione delle classi popolari, il salesiano Angelo dice con fervore che il sacerdote piemontese «si può dire l'apostolo della democrazia cristiana»¹⁸. È poi il confratello Paolo, poco più avanti, a tesserne un elogio articolato: «Grande stratega il nostro Don Bosco! Stratega? diciamo piuttosto un santo [la canonizzazione, si noti, avverrà solo nel 1934]. Egli sa introdursi in tutte le classi della società, anche tra le meno accessibili. È proprio il santo dell'epoca, l'apostolo del secolo XIX» (5-6, 9-10)¹⁹.

3. *Da Dinanzi al cadavere del figlio a Scienza e fede*

Il fatto che rende il dramma *Dinanzi al cadavere del figlio* degno di attenzione è che nel 1909 il suo autore ne pubblicò, per l'editore Primi di Milano, una versione riveduta, mutandone il titolo in *Scienza e fede* e

¹⁷ Basti citare Fulvio Conti, s.v. *Lemmi, Adriano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 64, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 345-348.

¹⁸ L'espressione «democrazia cristiana» pare qui usata in senso generico (o forse con riferimento all'estero): nella Penisola il suo primo impegno come intitolazione si ebbe infatti nel 1896, con l'inaugurazione a Torino del Circolo di studi sociali «Democrazia Cristiana» promosso da Leonardo Murialdo: Bruno Abbate - Giancarlo Toller - Maria Pia Volpi, *Il movimento cattolico di fine '800 in Torino: dal Murialdo alla prima democrazia cristiana*, in *Dalla prima democrazia cristiana al sindacalismo bianco. Studi e ricerche in occasione del Centenario della nascita di Giovanni Battista Valente*, Cinque lune, Roma 1983, pp. 3-76: 21, n. 53. Alla fine dell'Ottocento, comunque, gli oratori e le scuole di don Bosco erano comunemente intesi «come modelli proposti all'azione sociale dei cattolici» (Pietro Stella, s.v. *Bosco, Giovanni*, in Francesco Traniello - Giorgio Campanini, *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia*, 2, *I protagonisti*, Marietti, Casale Monferrato 1982, pp. 52-55: 55).

¹⁹ Il panegirico prosegue con l'invocazione «Buon Dio! donate lunga vita ad un uomo così provvidenziale!», che va considerata attentamente sul piano della cronologia. La morte di don Bosco data infatti al 31 gennaio 1888; d'altro canto, come si è già detto, la frase apocrifia di Pasteur sulla fede dei contadini bretoni non pare anteriore alla sua morte, il 28 settembre 1895. I due dati possono forse conciliarsi pensando che Nicoli Cristiani, pur scrivendo e pubblicando *Davanti al cadavere del figlio* nel '95, immaginasse l'azione ambientata qualche anno prima (benché manchino indicazioni esplicite in merito). Si noti che anche a p. 13 di *Dinanzi al cadavere del figlio* ci si riferisce a don Bosco come vivente, dove il domestico Paolo afferma: «riferii la cosa al nostro padre D. Bosco, il quale mi disse: Parti subito, va a Roma, presentati come domestico nella casa di tuo cognato e tu salverai quelle due anime».

riducendolo da due a un unico atto²⁰. I cambiamenti introdotti sono numerosi. Dal punto di vista contenutistico, si può citare innanzitutto l'eliminazione dei riferimenti a Lemmi, morto tre anni prima, e più in generale la soppressione dei passi in cui l'allusione all'egemonia massonica si faceva più grossolana. Per esempio, se nella prima versione il professore, licenziando il domestico Paolo, dice tra sé e sé «(Che direbbe Arnaldi [per Arnaldi], che si direbbe di me nella Loggia, se io lo trattenessi?)» (29), in *Scienza e fede* si limita a un generico «(Che si direbbe di me se io lo trattenessi?)» (24). Il personaggio ha inoltre cambiato il cognome, passando da *Martinaz* – che va apparentato a *Martinazzi*, un antropónimo tipico ancor oggi dell'area bresciana – al più diffuso *Martini*²¹. Se per il resto il professor Martini è in tutto simile al suo predecessore Martinaz, cambiano più radicalmente Paolo e Angelo, che nella nuova versione non sono più confratelli salesiani, ma semplici credenti laici: il mutamento della loro condizione porta con sé la soppressione di tutti i passi relativi all'opera di don Bosco e dei suoi discepoli. Il perché di tale virata non è del tutto chiaro: a prescindere da possibili ragioni personali da rintracciare nella biografia di Nicoli Cristiani, credo comunque che il fatto vada interpretato per un verso in modo parallelo alla caduta delle citazioni di Lemmi, cioè come l'abbandono di un riferimento non più di stringente attualità; per l'altro come l'allestimento di un testo che, dismettendo il riferimento a un carisma specifico, si adatti a una circolazione più ampia.

Sempre a garantire una migliore fruizione sono volte le espunzioni delle filippiche saccenti che costellavano *Dinanzi al cadavere del figlio*: la tirata contro *Lo stivale* di Giusti è infatti assai ridotta, come pure lo è il monologo materialista del professore che ricorda la moglie morta. Cadono poi del tutto un paio di passi in cui il pastore evangelico tesseva gli elogi del protestantesimo in termini che il pubblico era chiamato a recepire negativamente, come quando Galius affermava: «I proseliti della nostra chiesa hanno piena libertà di opinione. Non imponiamo dogmi, tanto che fra noi si trovano anche di quelli che non credono nella divinità di Cristo, e nullameno sono punto anatemizzati» (26).

4. Rilievi linguistici e stilistici

Il corrispettivo sul piano formale dei tagli indirizzati ad avvicinare il testo al pubblico è costituito dagli interventi volti a dotare il bozzetto drammatico di uno stile più sciolto e credibile. Si nota infatti uno sfoltimento delle interiezioni primarie e secondarie più artificiose, per esempio con il passaggio da *Cielo! che è avvenuto?* (31) a *Che è avvenuto?* (25),

²⁰ Il medesimo editore ne procurò tre ristampe, nel 1911, nel '20 e nel '23.

²¹ Enzo Caffarelli - Carla Marcato, *I cognomi d'Italia. Dizionario storico ed etimologico*, 2, UTET, Torino 2008, pp. 1075-1076.

da *Cielo! egli manca!* (32) a *Ahimè! egli manca!* (27) e, subito di seguito, da *Straluna gli occhi. Ohimè son qui solo!* (32) a *straluna gli occhi. Ed io son qui solo!* (27)²². Nella stessa direzione muove l'introduzione di frasi nominali, col compito di rendere più scattante il dialogato: per esempio, *Luigi, che fa Darvino?* (9) diviene *Luigi, il mio Darvino?* (8); oppure *Che caro ragazzo! ha tutta la dolce indole della sua povera mamma!* (16) passa a *Che caro ragazzo, tutta la dolce indole della sua povera mamma!* (13); o *Quel che è peggio, è complicata col crup* (35) risulta in *E quel che è peggio, complicata col crup* (29), etc.

Muovendo dallo stile alla lingua del testo, il primo aspetto che salta all'occhio riguarda il sistema verbale. Come in diversi autori del teatro borghese del secondo Ottocento, tra cui Paolo Giacometti e Paolo Ferrari, così in *Dinanzi al cadavere del figlio* è diffuso l'impiego del passato remoto, che sparisce però in *Scienza e fede*, sostituito dal passato prossimo: *Mi abbandonasti solo* (16) diventa *Mi hai abbandonato solo* (14); *scorsi tuo figlio uscire col domestico da quella chiesa* (24) > *ho veduto tuo figlio...* (19); *Tornai e gli potei consegnare la lettera* (27) > *Sono tornato e così ho potuto consegnargli la lettera* (22), e infine *Ho fatto uno sproposito quando vi accolsi* (30) è trasformato in *Ho sbagliato quando vi ho accolto* (24)²³.

Diversi sono poi gli interventi nel settore pronominale. Per quanto riguarda le interrogative, si preferisce il semplice *cosa* – sebbene non sistematicamente – a *che* o *che cosa*, accodandosi allo svecchiamento che già Manzoni aveva introdotto nella Quarantana: si ha così *Se sapessi cosa fare* (9) per *Se sapessi che fare* (10); *Cosa ti senti?... quale affanno... quale rantolo... Cosa sarà mai?* (26) per *Che ti senti? quale affanno? che rantolo! Che sarà mai?* (31); *Cosa comanda?* (26) per *Che cosa comanda?* (31); *Cosa ti senti?* (27) per *Che ti senti?* (32); *Cosa fare?* (27) per *Che fare?* (32) e infine *Cosa risponde...* (32) per *Che cosa risponde...* (38)²⁴. Viene corretto inoltre l'impiego del pronome *esso* riferito a persona, che, pur non erroneo, è tuttavia inusuale: *È per esso che io...* (9) cambia in *È per lui che io...* (8) e *per fare di esso un angelo* (38) in *per fare di lui un angelo* (33); a questi casi si può associare poi il passaggio da *eran proprio essi due* (24) a un più spigliato *erano proprio loro due* (20)²⁵. Talvolta si incontra invece l'espunzione di *esso* e di altri pronomi in favore di

²² Forse non per caso *cielo!* e *ohimè* (ma anche *ahimè*) mancano, se non ho visto male, dal novero di interiezioni pirandelliane analizzate da Giovanni Nencioni, *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, in Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Einaudi, Torino 1983, pp. 210-253.

²³ Cfr. Luca Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, il Mulino, Bologna 2013, p. 241.

²⁴ Cfr. Luca Serianni, *Le varianti fonomorfologiche dei Promessi sposi 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in Id., *Saggi di storia della lingua italiana*, Morano, Napoli 1989, pp. 141-213: 196-197.

²⁵ Si veda Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, UTET, Torino 1989, § VII.19.

costruzioni con soggetto inespresso: *esso l'adorava* (7) > *l'adorava* (7); *Io sono pronto* (15) > *Sono pronto* (12); *Eh? Io non posso crederlo* (20) > *Eh? non posso crederlo* (17); *Ei deve però la salvezza della sua anima a voi* (13) > *Deve a te la salvezza della sua anima* (11). L'ultimo passo offre il destro per notare un altro mutamento, questa volta nel campo degli allocutivi: nella prima versione del dramma vigeva il *voi* reciproco tra Paolo e il confratello Angelo, e Paolo dava inoltre del *voi* anche a Darvino, che gli rispondeva con il *tu*. Il quadro era eccessivamente formale, vista l'evidente familiarità che nella trama lega Paolo e Angelo per un verso, Paolo e Darvino per l'altro: il passaggio al *tu* in *Scienza e fede* corregge dunque una palese incongruenza²⁶.

D'altra parte, non è l'unico caso in cui la revisione interviene a sanare alcune mende del testo di partenza: sul versante del lessico, correggono delle improprietà i passaggi *Sarà meglio riparargli il collo* (15) > *sarà meglio riparargli la gola* (13; dal momento che il mal di gola è ben diverso dal mal di collo) e *l'ho licenziato proprio come un cane* (30-31) > *l'ho scacciato proprio come un cane* (25), dove la correzione stabilisce l'adeguata solidarietà lessicale tra verbo e figurante²⁷. All'eliminazione delle improprietà appartengono anche alcuni interventi sul piano morfologico che mirano a modificare forme compromesse coll'italiano regionale e popolare: così è per [Arnaldi:] - *Sei in predicato quale cavaliere della Corona d'Italia*. [Martinaz:] - *Me cavaliere?* (21), che diventa - *Io cavaliere?* (18), e per la sostituzione di *non a no* nelle frasi *No, Darvino... chiamami Gino* (32) > *Non Darvino... chiamami Gino* (27) e - *Eh! chi ti ha insegnato codeste fisime?* - *No fisime...* (33) > - *Eh! via, chi ti ha insegnato queste fandonie?* - *Non fandonie...* (27)²⁸.

²⁶ Il *voi* è invece sempre rivolto, sia in *Davanti al cadavere del figlio* sia in *Scienza e fede*, da Martinaz/Martini a Paolo, che risponde col *lei*, usato anche da Angelo verso Martinaz/Martini e adoperato reciprocamente negli scambi tra Galius e il professore e tra questi e Pasteur. Col *tu* Martinaz/Martini appella il cavalier Arnaldi, oltre che naturalmente il figlio Darvino. Proprio sugli allocutivi si soffermava la *Prefazione dell'autore* all'edizione del 1880 di *Papà Falot*, dove Nicoli Cristiani annotava: «Nel dialogo ho voluto seguire la moda della lingua italiana parlata, col dare del *lei* a' signori, del *voi* ad inferiori senza confidenza o a superiori in grande confidenza, del *tu* tra amici o conoscenti in istretta relazione, e scendere dal *lei*, al *voi*, al *tu*, negl'impeti della collera» (pp. 4-5). Per l'articolazione di questo aspetto in Pirandello: Salvatore Claudio Sgroi, *Analisi linguistica de L'amica delle mogli (1894 e 1927) di Luigi Pirandello*, in *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, Atti del convegno (Macerata, 19-20 ottobre 2004), a cura di Laura Melosi - Diego Poli, EUM, Macerata 2007, pp. 171-213: 180-183 e 197-199 (dove si classifica come «strato regionale siciliano», per ragioni che non mi sono chiare, «l'uso allocutivo del *voi* con i subalterni che ricambiano col *lei*»).

²⁷ In parte diverso è il caso di *me l'hanno rimandato* > *me l'hanno ricondotto a casa*, dove il problema è l'inverosimiglianza del fatto che Darvino malato sia rimandato a casa da scuola senza nessuno che lo accompagni.

²⁸ Si vedano Giovan Battista Melchiori, *Vocabolario bresciano-italiano*, 2, Franzoni e socio, Brescia 1817, p. 30 s.v. *me* e p. 67 s.v. *no*; Manlio Cortelazzo, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, III, *Lineamenti di italiano popolare*, Pacini, Pisa 1972, p. 89.

Se per un verso Nicoli Cristiani è mosso da preoccupazioni di correttezza linguistica, per un altro alcune delle sue permutte lessicali denunciano la volontà di accedere a un idioma comprensibile dal pubblico, espungendo termini gravati da sostenutezza espressiva. A tale intento vanno ricondotte le sostituzioni di *avvenenza* (16) con *bellezza* (14), di *imporre il nome* (14) con *dare il nome* (12), di *mondo* (5) con *puro* (5) e di *singulti* (38) con *singhiozzi* (32)²⁹. Allo stesso scopo andrà attribuita la dismissione di toscanismi, come accade nel passaggio di *ciuchi* (25) a *giumenti* (20), di *cenci* (29) a *stracci* (23) e di *babbo* (11, 38) a *papà* (10) e *padre* (32; benché il vocabolo *babbo* si mantenga intatto altrove)³⁰. Toscano è pure l'aggettivo dimostrativo *codesto*, abbandonato in *Scienza e fede* in favore di *questo*: *codesto professore* (8) si muta in *questo tuo professore* (7); *codeste fisime* (33) in *queste fandonie* (27); *codesti pensieri* (33) in *questi pensieri* (27) e *codesta scienza disumana* (38) in *questa scienza crudele... disumana* (32)³¹. Assieme a questi casi si potrebbero citare quelli in cui *Scienza e fede* guadagna, rispetto alla versione precedente, qualche giro di frase più spigliato: ma non è il caso di eccedere in minuzia, visto il valore letterario decisamente modesto del testo in questione.

5. Conclusioni

Ciò che qui interessava non era tanto estendere a Nicoli Cristiani una disamina linguistica e stilistica degna di ben altri autori, quanto mostrare che anche in un ambito come quello dei testi per le filodrammatiche cattoliche tra fine Ottocento e inizio Novecento si fa sentire la tensione

²⁹ Secondo Policarlo Petrocchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, 2 voll., Treves, Milano 1887, *avvenenza* non è popolare, *mondo* è disusato e *singulto* è letterario e poetico; *imporre il nome* è invece registrato come termine corrente, ma mi pare che la sostituzione con *dare* percorra una direzione non equivocabile. La conferma arriva da Stefania De Stefanis Ciccone - Ilaria Bonomi - Andrea Masini, *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento. Testi e concordanze*, III, *Concordanze II*, Giardini, Pisa 1983, pp. 1615-1618, dove *imporre il nome* presenta cinque occorrenze contro le più di trenta di *dare il nome*; per le altre parole si veda, della stessa opera, il vol. V, *Liste di frequenza*, s.vv.: *avvenenza* 8 occorrenze, *bellezza* 188, *mondo* 2, *puro* 135, *singulto* 0, *singhiozzo* 6. Se dalla paraletteratura si alza lo sguardo alla letteratura, si può notare che anche il teatro pirandelliano mostra «una volontà di abbassamento linguistico» (Maria Luisa Altieri Biagi, *Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*, in Ead., *La lingua in scena*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 162-221: 215).

³⁰ Per la classificazione dei toscanismi: Emiliano Picchiorri, *La lingua dei romanzi di Antonio Bresciani*, Aracne, Roma 2008, pp. 172, 176-177.

³¹ Un movimento analogo da *codesto* a *questo* si registra nelle versioni italiane di *Liolà*: Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2000, p. 95. Per l'uso di *cotesto/codesto* nel teatro di fine Otto e Novecento si veda anche Luca D'Onghia, *Drammaturgia*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli - Matteo Motolese - Lorenzo Tomasin, II, Carocci, Roma 2014, pp. 151-202: 163, 166, 168.

a conquistare una lingua parlata semplice e colloquiale. Non si tratta, in questo caso, di una tensione dettata da una nitida coscienza artistica e letteraria: come è stato notato, i testi drammatici per gli oratori sono avulsi dalla storia del teatro, perché sono concentrati su un fine pedagogico, vale a dire «ribattere la propaganda avversaria, respingere i modelli proposti dal teatro positivista e piccolo borghese, esaltando la famiglia cattolica con le sue tradizioni, la sua fede e le sue virtù»³². La spinta alla semplificazione linguistica proviene dunque dall'esigenza di parlare a un pubblico che, se spesso mostrava difficoltà nell'usare con scioltezza la lingua italiana, poteva però intenderla, e tanto più quanto più essa si decideva ad abbandonare il sacro recinto delle Muse. Nel quadro della paraletteratura, è infatti un carattere precipuo del teatro la possibilità di scavalcare meglio di altri generi l'ostacolo dell'analfabetismo diffuso, parlando anche agli illetterati³³. Il fatto che una parte dei testi per le filodrammatiche fosse in dialetto non deve dunque far dimenticare la messe di lavori in italiano, l'unica lingua usata, per esempio, da Nicoli Cristiani.

O da Luigi Sturzo, per citare un altro autore di teatro popolare cattolico tra Otto e Novecento, che nel 1899 e nel 1900 scrisse due opere teatrali, *Il duello* e *La mafia*, le quali sin dai titoli mostrano la volontà di educare il pubblico mediante la trattazione di argomenti di attualità. La lingua di entrambi i drammi sturziani è piuttosto goffa e caratterizzata da forme letterarie inadatte al contesto in cui sono pronunciate. Per quanto riguarda *La mafia*, tuttavia, Rita Librandi ha segnalato l'esistenza di «una seconda redazione, che snellisce con efficacia molte scene, alleggerisce il recitato ed elimina quasi tutti gli arcaismi»³⁴. L'ovvio parallelo con il caso di Nicoli Cristiani non sarà da enfatizzare eccessivamente: ma è il segnale del tentativo perseguito da una parte del teatro amatoriale cattolico tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento di raggiungere il proprio pubblico semplificando il linguaggio, senza però dismetterlo a favore del dialetto.

Le sale che ospitavano le rappresentazioni di teatro popolare furono dunque, oltre che luoghi di divertimento e di educazione, ambiti di diffusione della competenza passiva della lingua italiana nel Paese. Per

³² Gabriele De Rosa, *Il movimento cattolico e la società italiana in cento anni di storia*, Edizioni di storia e letteratura-Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, Roma 1976, p. 88.

³³ Si veda Stefano Pivato, *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, Franco-Angeli, Milano 1990, p. 34. Si veda inoltre, per un quadro più ampio, Laura Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Carocci, Roma 2013, che tuttavia non si sofferma sul teatro.

³⁴ Rita Librandi, *La comunicazione cattolica dal pulpito alla piazza: Luigi Sturzo*, in *Lingua e testi delle riforme cattoliche in Europa e nelle Americhe (secc. XVI-XXI)*, Atti del Convegno internazionale (Università di Napoli "L'Orientale", 4-6 novembre 2010), a cura di Ead., Cesati, Firenze 2012, pp. 647-676: 655.

quanto riguarda Brescia, uno dei luoghi più celebri in cui ci si riuniva per assistere alle esibizioni delle filodrammatiche era il teatro dell'Arici, dove oltre alle rappresentazioni si svolgevano conferenze e convegni. Il locale «comprendeva una platea con poltroncine e sedie e due balconate divise dal corridoio d'ingresso, degradanti dalla parete di fondo. Di sopra, una galleria riservata alternativamente agli alunni convittori ed esterni, si prolungava con due bracci lungo le pareti laterali. Tra le dotazioni aveva il sipario settecentesco appartenuto al Teatro Grande [...] ed alcuni fondali»³⁵. Oggi il teatro dell'Arici non esiste più, perché è diventato l'aula magna della sede bresciana dell'Università Cattolica. Mi sembra perciò appropriato che un docente di quell'ateneo sottolinei come la produzione culturale cattolica continui ancora tra quelle medesime mura, sebbene il dibattito su scienza e fede sia oggi condotto in modi del tutto diversi, senz'altro più adatti ad affrontare le sfide culturali della contemporaneità e più aperti al dialogo con altre visioni del mondo.

³⁵ Sandro Minelli, *Attività e contenuti delle filodrammatiche cattoliche durante il fascismo*, in *Momenti e aspetti della cultura cattolica nel ventennio fascista*, CEDOC, Brescia 1977, pp. 119-129: 127.