

# Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE  
DI MUSICA E TEATRO  
PER GLI ISTITUTI DI EDUCAZIONE**

SETTEMBRE 1946

ANNO I

NUMERO 5



# Sommario

## TESTO

All'inizio dell'anno scolastico ( <i>L. Lasagna</i> ) . . . . .	pag. 65
A proposito di solfeggio ( <i>M. L. Loss</i> ) . . . . .	» 67
Salire ( <i>Elio Neri</i> ) . . . . .	» 68
Consigli agli istruttori ( <i>Peppino</i> ) . . . . .	» 71
Aperitivo extra ( <i>Salvini</i> ) . . . . .	» 73
Naturalezza - Umanità - Equilibrio ( <i>U. Cioni</i> ) . . . . .	» 78
Compagnia fissa o mobile? ( <i>Peppino</i> ) . . . . .	» 79
Diagnosi e cura delle malattie di palcoscenico . . . . .	» 80

## MUSICHE

36. Quae est ista: mottetto a 2 v. p. . . . .	A. De Bonis
37. Veni sponsa Christi: mottetto a 2 v. p. . . . .	L. Loss
38. Maria mater gratiae: mottetto a 2 v. p. . . . .	P. G. Burrone
39. Deus caritas est: mottetto a 3 v. p. . . . .	V. Bellone
40. Tantum ergo a 2 v. p. . . . .	L. Musso
41. Ut omnes errantes: invocazione corale . . . . .	N. Vitone
42. Inno degli esploratori . . . . .	U. Prosdocimi
43. O piccola casetta: romanza . . . . .	L. Lasagna

Publicazione autorizzata n. P. R. 258 — A. P. B.

Direttore responsabile: DON GUIDO FAVINI

Scuola Tipografica Salesiana - Torino 1946

Redattori . . . . . — MUSICA: L. LASAGNA — TEATRO: R. UGUCCIONI.

Consiglio Direttivo — MUSICA: V. Bellone, L. Lasagna, M. Pesslone.  
TEATRO: G. Pace, R. Uguccioni, E. Valentini.

Amministrazione. . . — Elle Di Ci = Colle D. Bosco (Asti). Per abbonamenti, ordinazioni:  
Libreria Dottrina Cristiana: Via Cottolengo, 32 = Torino.

Abbonamento annuale: L. 200 — Un numero: L. 40 —

## IL CONCORSO PER LA NOSTRA ROMANZA

*Nel prossimo numero pubblicheremo, col verdetto della giuria, la produzione che sarà stata giudicata degna di premio.*

*Tale verdetto sarebbe stato reso noto in questo stesso numero, se numerosi concorrenti non fossero giunti in ritardo sul limite fissato per la presentazione dei lavori. Non si è creduto opportuno irrigidirci sopra una questione di puntualità, a scapito di quella ispirazione che — specialmente nei musicisti — non è sempre docile ai termini fissati per la consegna.*

## All'inizio dell'anno scolastico

Qualche giovane maestro, volendo *metter su* per la prima volta una scuola di canto, ci chiede consigli al riguardo.

Poichè il presente numero esce pressochè all'inizio del nuovo anno scolastico, credo opportuno venire incontro a tale desiderio dando quei suggerimenti che la mia non lunga ma nemmeno breve esperienza saprà dettare. Premetto:

1) che parlo a giovani — sacerdoti, chierici, laici — che si trovano alle prime armi in merito ad insegnare il canto in un collegio, in un oratorio o in una parrocchia.

2) darò, dunque, nel modo più conciso possibile, *norme pratiche*, mirando ad essere efficace.

### SCelta DELLE VOCI

Di fronte ad un gruppo di giovanetti e di giovani da cui il maestro ha da scegliere i cantori, egli insegna prima di tutto il nome delle note, facendole ripetere due o tre volte a tutti insieme. Quindi eseguisca prima lui lentamente e con voce chiara la scala di «do» in ordine ascendente. E questo più d'una volta se lo crederà opportuno. Poi la faccia eseguire e ripetere a tutti, aiutandoli con l'armonio e la propria voce. E bene far respirare dopo la nota «fa», dividendo così la scala in due. In seguito, ad uno ad uno, inviti prima chi fosse iniziato già nell'arte del canto, oppure i più audaci. Avrà subito così soprani e contralti? Forse non ancora. Per una prima scelta, basterà che si attenga a questa estensione:

per i contralti: dal «do» al «do» (ottava);

per i soprani: dal «do» al «fa» (undicesima).

Naturalmente questa prima prova non dovrà essere definitiva per tutti. La timidezza, forse anche la

paura, la leggerezza, lo stato embrionale della voce sono tutti elementi che possono infirmare una divisione logica delle voci, la quale avverrà invece dopo alcune lezioni e un po' di esercizio. E allora, qualche voce scelta dapprima come soprano, andrà fra i contralti, mentre per qualcun'altra avverrà il contrario.

Sul principio basterà che i ragazzi dimostrino di essere intonati, molto bene intonati: questo il maestro farà presto a intuirlo. Quanto alla divisione delle voci in soprani e contralti, se quelle arrivano senza sforzo al «do» (ottava) anche con voce chiara di petto, si provi a farla salire al «fa» con voce di testa.

Si dice ai ragazzi di *cambiare registro*, ossia (poichè non possono ancora capire diversamente) di cantar piano, a mezza voce. Gioverà aiutarli a cantare in *falsetto*, imitando la detta voce. Se ci arriveranno senza difficoltà (e molti arriveranno subito anche più in su) si assegneranno senz'altro fra i soprani. In caso contrario, tra i contralti.

Non è detto che qualcuno, anche con voce di petto, tocchi il «fa», il «sol» e oltre; ma sono eccezioni e generalmente tali voci non durano. Però, se fin dalle prime note, il ragazzo dimostra una notevole robustezza di voce, sarà bene iscriverlo fra i contralti. Io fui — e lo devo essere ancora — della scuola del caro Maestro Dogliani che faceva cantare i soprani a voce di testa. Qualche maestro anche illustre è del parere — e lo praticherà anche con successo — che una giusta impostazione di voce di petto, anche per i soprani, sia più naturale e redditizia. Non discuto: ho accennato la cosa e non dico altro.

Dunque, per la scelta delle voci il maestro tenga dapprima un criterio assai largo. In seguito, dopo

quattro o cinque lezioni separate, avrà modo di meglio definirle e quindi sfruttarle. A raggiungere il timbro dei soprani — voce di testa — per tutta l'estensione e non due timbri, ciò dipenderà dalla buona volontà e dall'abilità del maestro e, soprattutto, da un costante esercizio.

Il coro dev'essere proporzionato quanto al numero delle varie voci: in generale il maestro potrà attenersi a questa norma di 20 soprani e 12 contralti. Ho detto in generale, perchè la proporzione è anche subordinata al numero di elementi migliori e talmente eccezionali piuttosto da una parte che dall'altra.

Trattandosi di scegliere solo dei contralti, la cosa è anche più facile: se le voci sono numerose, il maestro ha maggior probabilità di una scelta migliore fin da principio. In questo caso si badi più alla robustezza delle voci che non alla estensione, la quale ultima peraltro sarà pure raggiunta con l'esercizio.

### GENERE DI SCUOLA

Soprani - contralti - tenori - bassi.  
Soprani e contralti.  
Contralti - tenori - bassi.  
Soprani - contralti - baritoni.  
Contralti e baritoni (o bassi).

Ci sono poi delle formazioni con sole voci virili, di cui per ora non ci interessiamo.

Solo pochi istituti di educazione possono permettersi il lusso di sfruttare una scuola di canto a quattro voci dispari; più facile la possibilità di un gruppetto di voci bianche divise in soprani e contralti.

Dunque: 20 soprani e 12 contralti, ecco una bella scuola di canto. Non sono tanti, è vero, eppure si possono ottenere delle buone esecuzioni anche con meno. La percentuale suggerita può naturalmente variare a seconda della maggiore o minore disponibilità e convenienza.

Comunque, in genere non è il numero che conti.

Non è facile, invece, disporre nei collegi di voci virili. Ma con un po' di buona volontà (e non solo da parte del maestro di musica) e con l'aiuto di elementi estranei si può supplire a tale deficienza. In caso contrario non c'è da dolersene troppo. Una buona esecuzione a voci bianche è ascoltata sempre volentieri e appaga qualunque uditorio. C'è però una via di mezzo: anziché pensare a un buon gruppo di tenori e bassi, si può formarne uno di tipo unico, in modo da poter eseguire a tre voci dispari. Di fatti alcuni ragazzi più grandi, qualche superiore e uno o due elementi esterni possono rappresentare un gruppo notevole e anche omogeneo di voci d'uomo. E qui, per soprani, contralti e baritoni illustri maestri hanno composto e compongono musiche di attualità. È utile notare che questa terza voce del baritono può essere *obbligatoria* — come nella messa dedicata a Savio Domenico del Pagella; — oppure *facoltativa*. In questo secondo caso la composizione potrà eseguirsi a due voci simili — soprani e contralti — o a tre voci dispari con l'aggiunta cioè dei baritoni, a seconda della possibilità. Ciò, naturalmente, è comodo e talvolta provvidenziale. Cito la *Messa Serafica* di Cossetti — Edizione Carrara — facile, melodica e imponente. Cantata a due voci bianche è di effetto sicuro; eseguita in una occasione solenne a tre voci dispari sembrerà un'altra messa e molti ascoltatori la crederanno a quattro voci dispari.

C'è anche una via più facile. È solo possibile alcune volte un unico gruppo di voci bianche — contralti o mezzi soprani — e altrettanto di voci virili. Anche per questo organico ci sono delle composizioni adatte e di ottimo effetto. Per esempio la *Messa* in onore di *San Francesco di Sales* di Don Pagella (Ediz. S.E.I.) e quella di Perosi in onore dei Ss. *Gervasio e Protasio*. A questo riguardo la nostra Rivista ha già pubblicato e pubblicherà musiche anche per questo genere. Negli oratori festivi, invece, e in molte parrocchie, si può avere benissimo una scuola per contralti, tenori e bassi: e anche qui un gran numero di composizioni sacre può servire loro e le esecuzioni sono di effetto sorprendente, direi talvolta

superiore a quelle a quattro voci dispari. Chi non conosce le due belle messe Pontificali di Perosi ed altre — sebbene di altro stile — e pure molto eseguite, di Vittadini?

Il giovane maestro, dunque, studii prima quale possibilità gli può offrire il collegio, la parrocchia o l'oratorio a cui intende destinarsi e poi decida in merito. Quanto alla scelta della musica, più che i cataloghi varranno i consigli di bravi maestri di grande esperienza, a cui potrà rivolgersi per la bisogna.

#### SOLFEGGIO O A MEMORIA?

L'ideale sarebbe di avere contemporaneamente due scuole, quella di vecchi cantori (cioè degli anni precedenti) e quella dei nuovi. Questi ultimi dovrebbero imparare il solfeggio, esercitandosi secondo le buone regole; e solo prender parte alle esecuzioni quando ne fossero in grado, ossia dopo alcuni mesi.

Però è rarissima questa possibilità e negli istituti di educazione si pensa ad attivare la scuola di canto solo nella seconda quindicina di ottobre. La prima grande solennità è l'Immacolata e, o prima o dopo, la premiazione scolastica che pure esige qualche canto. Bisognerà allora fare presto. Coi cantori vecchi? Di 40 oppure 50 — parlo sempre di ragazzi e pochi collegi possono disporre di tale numero — di veramente efficienti ne sono ritornati una quindicina o una ventina. Chi non è più intonato, chi ha perduto la voce, chi per altre ragioni non può più appartenere alla *schola cantorum*. E allora?

Allora, scelti i nuovi cantori, istruiti ed esercitati sommariamente per alcune lezioni, si potrà formare coi vecchi un'unica scuola, che risulterà così numericamente efficiente.

Si ripassa qualche brano dell'anno precedente (i nuovi frammi schiati ai vecchi fanno presto ad imparare o comunque seguiranno con relativa facilità) e si incomincia ad imparare qualche cosa di nuovo. Ma quel poco di teoria che i nuovi hanno appiccicata alla mente, sarà presto dimenticata; ed allora si tratterà di affidare tutto unicamente alla memoria?

No. Il maestro avrà cura di non lasciar passare nessuna lezione — nei primi mesi specialmente — senza dare dei costanti cenni sugli ele-

menti teorici già appresi, aggiungendone tempestivamente ad ogni occasione dei nuovi e dedicando almeno due o tre minuti per qualche esercizio vocale. Tutto ciò, mentre non stanca né i vecchi né i nuovi e non toglie che pochi minuti al tempo stabilito per la lezione, supplirà sufficientemente all'ideale prefissosi. I nuovi, che dapprima quasi inconsciamente cantano rimorchiati dai vecchi, poco per volta eseguiranno con sempre maggior cognizione e saranno essi un altro anno a rimorchiare le nuove reclute.

Anche riguardo al timbro di voce, obbligati a cantare coi vecchi e necessariamente come i vecchi, essi acquisteranno senza avvedersene il loro modo di cantare.

Ripeto: in nessuna lezione manchi qualche po' di teoria applicata e la si faccia in modo che gli allievi quasi non se ne avvedano. Credo sia questa la via di mezzo da tenere fra quella che con più fatica e forse con minor risultato affida tutto alla memoria e quella in cui si vorrebbero subito dei leggitori a prima vista.

#### ALCUNI CONSIGLI PRATICI

Invito i giovani maestri che intendono dedicarsi all'insegnamento del canto, a leggere e a rileggere quanto magistralmente il maestro Scarzanella ha scritto sull'insegnamento del maestro Dogliani e specialmente l'ultimo periodo della seconda puntata che chiude l'articolo riportato dalla nostra Rivista.

Pure molto pratici gli articoli del Prof. Fratel Albertino Berruti ed altri, già apparsi nei numeri precedenti. Io aggiungo modestamente: per il buon esito della scuola è necessaria una ben intesa disciplina. Rigida, no, d'accordo; molle, nemmeno. Una scuola poco disciplinata difficilmente offrirà delle buone esecuzioni. Nè si dica che all'atto pratico, cioè quando i cantori saranno in presenza del pubblico o dominati da un magico gesto, faranno bene. Potrà avvenire, ma solo qualche volta e con un eccezionale direttore di coro. Ma il ragazzo generalmente non distingue troppo da luogo a luogo e per di più porta facilmente da un ambiente all'altro l'impressione di serietà o meno, prima abituale. Basta talvolta un po' di disordine all'inizio per non più avere durante tutta la lezione o la

esecuzione l'attenzione necessaria. Si insista anche per avere una disciplinata entrata sia nella scuola che nella cantoria.

Trattandosi specialmente di colleghi, il maestro di musica potrebbe informare settimanalmente, quando occorra, chi di ragione sulle mancanze notevoli disciplinari dei cantori, evitando così personalmente di prendere quei provvedimenti che non gli gioverebbero certamente a cattivarsi la stima dei piccoli artisti. Meglio ancora se con il suo ascendente saprà evitare sanzioni personali o dell'autorità di cui ha richiesto l'intervento.

Piuttosto inviti il direttore o il superiore a visitare la scuola di canto durante l'anno per un incoraggiamento al maestro e agli alunni. Come per le materie scolastiche, così ci sia anche il premio per la scuola di canto, non lesinando sul numero dei premiati, dato che la

prestazione ai vari servizi di chiesa venne data dalla quasi totalità dei cantori. Il maestro adoperi insomma tutte quelle industrie che crederà effettuabili per dare alla sua scuola tutto l'interesse che merita e che generalmente i ragazzi non intravedono. Si appoggi a chi di ragione, affinché la sua *Schola cantorum* sia considerata una scuola come tutte le altre, e non già una povera ancella di cui si può fare anche a meno. Soprattutto esprima e inculchi spesso la nobile missione a cui i cantori sono chiamati specialmente quando cantano nel tempio del Signore.

Il contributo di fede e di arte dato dai piccoli artisti alle funzioni liturgiche della chiesa sarà certamente accetto e gradito all'Altissimo, che non mancherà di ripagarlo con abbondanti benedizioni.

DON LUIGI LASAGNA

## A proposito di solfeggio

Nel numero 4 di questa rivista è apparso l'articolo dell'amico D. Roberto dal titolo « Solfeggio ». Evidentemente scopo dell'articolista, almeno così io suppongo, era quello di mostrare la quasi assoluta necessità del solfeggio per l'impianto di un qualsiasi complesso musicale, sia esso una cantoria o corpo bandistico. E parrebbe così, a prima vista, nelle sue intenzioni che tutto si riduca a questo: fate del solfeggio e avrete una buona scuola di canto o una rinomata banda musicale. Siamo d'accordo che la conoscenza esatta e completa nel valore e movimento delle note musicali sta alla base di una buona cantoria o banda musicale, ma è altresì evidente che la musica non è tutta qui. Ci sono troppe ragioni che non rendono il problema, già di per sé arduo qual è quello di avere buoni allievi di solfeggio, accessibile ad una soluzione piuttosto benigna.

Se parliamo di vere ed autentiche scuole attrezzate allo scopo di formare a più o meno lunga scadenza — attraverso Corsi specifici di studio tipo Conservatorio o Licei musicali — artisti del canto o dello strumento, è chiaro che il solfeggio deve essere materia di prima importanza e necessità. Ma e quelle scuole che non intendono raggiungere esclusivamente quello scopo? Ci sono, è vero, delle scuole già formate che hanno pure una buona tradizione e nelle quali il periodo di preparazione può ridursi anche ad un solo

anno di solfeggio. Ma, torno a ripetere, e tutte le altre cosiddette scuole (e non costituiscono forse queste, nel nostro campo, la maggioranza?) che risentono del carattere di scuola improvvisata, come possono concedersi il lusso di un più o meno lungo tempo di solfeggio cantato e parlato, per arrivare ad ottenere decentemente una buona esecuzione musicale? Nella generalità dei casi — parlo qui ora quasi esclusivamente della scuola di canto — io sono d'avviso che si possa e si debba ridurre il solfeggio ai punti essenziali (conoscenza delle note e dei valori-base).

Ho detto della scuola di canto a differenza della scuola strumentale per una ragione anche contingente dei nostri Istituti. I ragazzi che fanno parte della scuola di canto, ad esempio, potranno servirsi del solfeggio per due o tre anni al massimo, perché una volta raggiunto il periodo del cambiamento di voce, state certi che sono molto rari quelli che in seguito conserveranno... amaro rimorso per non avere bene approfondito il solfeggio! La cosa è invece totalmente diversa per quelli che si applicano ad uno strumento, e in questo caso non è chi non veda la necessità dello studio coscienzioso e profondo del solfeggio

Per la nostra scuola di canto adunque, sì, ci vuole anche il solfeggio, ma... non troppo!

Intanto si impone la sua riduzione per il brevissimo tempo che si ha a

disposizione per le lezioni di canto nei nostri collegi. In secondo luogo, ed è qui dove vogliamo arrivare, i ragazzi assai relativamente sanno servirsi bene del solfeggio anche quando l'abbiano appreso sufficientemente.

La buona esecuzione, a mio modo di vedere, non dipende tanto dal molto o poco solfeggio che avranno appreso i cantori, quanto dal molto o poco buon gusto che il maestro saprà infondere alla sua scuola. L'asserzione pertanto che gli sbracciamenti e gli sfiatamenti sono impossibili ad evitarsi per una scuola di ragazzi non ben fondata sul solfeggio, mi sembra alquanto gratuita, perché allo stesso modo si dovrebbe supporre quella tale fatica da Sisifo anche per l'insegnamento dello stesso solfeggio.

È dunque il metodo di insegnamento che va curato innanzitutto più che tutto il resto. Se l'essenziale, come tutti conveniamo, si è di arrivare ad una buona esecuzione, questa non la si ottiene con un perfetto solfeggio quando facciamo difetto altre doti principali, e certamente superiori, quali una calda interpretazione ravvivata da un intimo gusto che deve saper trasmettere il maestro nei suoi allievi. Tanto più che i nostri ragazzi non sono in grado — ammesso che abbiano imparato alla perfezione tutto il solfeggio che volete, di rendere una partitura con la sola conoscenza materiale delle note (e quanto non è difficile ottenere questo anche dagli adulti?).

Pertanto quello che deve compensare, in certa guisa, questa lacuna che è naturale nei giovani apprendisti del canto, non è tanto la profonda conoscenza della teoria musicale quanto la immediata e naturale comunicativa che essi devono avere col loro maestro. È questo che forma nei nostri ambienti, al di sopra di tutto il solfeggio acquisito, quello stato di grazia in cui le anime (soprattutto quelle giovanili) si fondono con quella del maestro ed insieme creano ed assicurano l'immaneabile successo all'esecuzione di un brano musicale.

Concludendo: solfeggio sì, ma non solo questo o molto di questo a scapito di ciò che è più importante per una buona esecuzione musicale nelle nostre modeste cantorie. Non dimentichiamo che il ragazzo in genere non è artista già formato e con una sensibilità già sviluppata. Ha sì una sua propria sensibilità, ma è come un fonografo che ripete esattamente quello che vogliamo noi, e questo lo fa quasi inconsciamente (...nescientis se numerare animi...).

La buona esecuzione, il successo, l'arte adunque parte dal solfeggio, ma guai a fermarsi a questo! C'è dell'altro cammino ancora!...

M.° LUIGI LOSS

# SALIRE di Elio Neri

## PERSONAGGI DELLA RADIO-SCENA

ANNUNZIATORE,	1° TURISTA,
1° SCOUT,	2° TURISTA,
2° SCOUT,	SIR DOJCE,
3° SCOUT,	RAGAZZO,
4° SCOUT,	CORO (i medesimi).

1) Il lavoro è stato condotto in modo da poter essere sfruttato come Radio-scena e come coro parlato. Una parte di esso è esclusiva per Radio-scena.

2) La Radio-scena è di più facile preparazione. L'effetto sarà sicuro se l'apparecchio trasmittente sarà buono, e le voci, i canti e le musiche, scelte e curate bene. I canti non siano troppo lunghi. La durata della Radio-scena è di 20 minuti abbondanti. Si può eseguire continuamente, ma sovente sarà meglio dividerla in due parti. La prima « Storia della Scoutismo Italiano », la seconda « Il canto dell'Esploratore ». Storia, cioè, e anima del movimento.

3) L'argomento è molto adatto per coro parlato. Può essere eseguito sul palcoscenico disponendo di Scouts, nella loro divisa, in forma di semicerchio, oppure all'aperto: in cortile, in montagna, tra nevi, rocce, burroni. Lo Scout n. 1 deve essere un abile declamatore per colorire bene le differenti parti del suo dire. Non trovando per questo un giovane Esploratore, potrà fare la parte l'Istruttore o l'Assistente del Reparto.

4) Nel coro parlato si devono omettere le seguenti parti: a) Il dialogo dei due turisti; b) l'incontro di Sir Dojce a Londra ed il suo appello... Gli articoli del Decalogo devono succedersi ininterrottamente; c) la voce che commenta le diverse tappe dello Scoutismo italiano.

Dei canti resteranno solo quello al principio ed alla fine, e l'« Inno Ufficiale degli Esploratori » a metà (vedere l'unito canto al n. 42 della Musica).

5) Recitando sul palcoscenico, si potrà pure curare l'effetto di luce: luce piena in principio; alla fine del canto, diminuzione progressiva verso l'ombra; con la battuta « all'appello del grande capo... » a poco a poco luce piena.

Anche per la Radio-scena conviene preparare la sala dell'audizione. Oscura la platea, semioscuro il palco scenico: un fondale di montagne e aurora di sole. Gli altoparlanti nascosti, e bene in vista, sul palco, l'apparecchio radio.

(Segnale tre). Un canto di esploratori o della montagna, a più voci (« Va l'alpin... »). Continuando il canto, ma più piano, l'Annunciatore inizia la sua battuta.

ANNUNZ. - Audizioni radiofoniche « Esploratori d'Italia »: Verrà trasmesso « Salire », Radio-scena di Elio Neri. Parte prima: Storia dello scoutismo italiano.

(Il canto risale in un primo piano per finire o perdersi in lontananza).

(Segnale uno).

1° SCOUT - Salire! Nel silenzio delle voci e delle cose, sotto l'arco celeste punteggiato di stelle, tra il fragore di mille officine, dalle contrade polverose movimentate da ogni gente è l'anelito che irrompe verso il cielo.

Salire! Lo cantano le sveltanti guglie delle cento basiliche, che si proiettano nei cieli come manitese per afferrare nella preghiera l'infinito: lo dicono con musica trionfale le punte di tutte le catene, con il candore delle nevi, con la lucentezza dei ghiacciai rispecchianti l'eterna bellezza di Dio: lo gridano le torri fumose di mille opifici, alla cui ombra si agitano nella fatica milioni di lavoratori.

Salire! Nostalgia potente di cento popoli: fremito di milioni di vite protese verso un nuovo avvenire: voce irradiata dal sangue di mille martiri e germinante un'immensa falange di soldati: musica che cresce, che romba per le vie, negli spazi, e sale verso il sole, verso l'azzurro dei cieli, il candore delle nevi.

Salire! È il canto perenne della nostra giovinezza.

CORO - Salire! È il canto perenne della nostra giovinezza.

(1ª strofa del canto che si perde in lontananza).

(Pausa lunga. Si ode in lontananza, pianissimo, un canto della montagna: es. « La montanara.... »). Vicino, qualche rumore di gente che sale).

1° TURISTA - Maledizione! Siamo completamente avvolti nella nebbia!

2° TURISTA - L'avevo giurato... Non son questi i tempi per tentare delle escursioni! Ma tu... (con voce beffarda) « Primavera di sole, di colori... dolci amori... ».

1° TUR. (sempre come chi parla salendo) - Sono le disdette di noi turisti. Un soffio di vento... e addio bel cielo. Nebbia, nebbia, questa maledetta nebbia che non ci permette due spanne di panorama.

2° TUR. - E addio passeggiate (pausa, poi decisamente): Senti, ritorniamo al piano delle grange?

1° TUR. - Indietro?

2° TUR. - Sì. Di nebbia ne troveremo pure laggiù. Forse... anche più calda (il canto cresce a poco a poco).

1° TUR. (lentamente, con grandi pause) - Eppure... oltre la nebbia... (con meraviglia): Ma di chi è questo canto? C'è gente che sale? Una comitiva!

2° TUR. (*ridendo*) - Con questo tempaccio!

1° TUR. - Sono giovani! Chi saranno?

(*Il canto, lentamente, si perde in lontananza. Pausa.*)

1° SCOUT (*narrando*) - Erano tempi tristi quelli. Fosche nubi passavano nel cielo. Le bianche vette, dardeggianti un fascino potente di ascesa, erano fasciate da un grigio manto di sonno e di paura. L'occhio stanco si ripiegava verso terra. Ma sotto quel cielo nacque un uomo: sorse un movimento.

2° SCOUT (*quasi interrompendo*) - 1908. Il generale inglese Lord Robert Baden Powel lancia nel mondo la prima idea del movimento scoutistico giovanile.

3° SCOUT - Lord Robert Baden Powel.

CORO - Viva!

1° SCOUT - All'appello del Grande Capo, un vento liberatore si desta. Le nubi si agitano... si sfasciano. Ecco... i primi sguardi raggiungono la vetta. Trionfano nel cielo azzurro le nevi ed i lucenti ghiacciai.

4° SCOUT - 1908. Gli inizi del movimento: si schierano per il volo di conquista i primi reparti di esploratori, che amando l'ascesa non temono il pericolo.

CORO - Amando l'ascesa non temono il pericolo.

1° SCOUT - L'idea, come la semente gettata nel terreno, germoglia e cresce. Ricca e vigorosa scorre tra le sue fibre la linfa, ed in breve volgere di anni, l'albero si solleva gigante nel cielo e stende i suoi rami sopra i cento popoli del mondo, ovunque fremente una giovinezza di anni e di cuore.

CORO - Una giovinezza di anni e di cuore.

(*Pronti, senza pausa, si succedono i diversi solisti.*)

2° SCOUT - 1910. Genova. Fondazione della prima associazione dei Ragazzi Esploratori Italiani.

(*Musica di violino con andamento snello, che accompagna le prossime battute. Dopo l'annuncio... 1928, la musica termina improvvisamente, con uno strappo, e riprende subito dopo... 1944.*)

3° SCOUT - 1912. Fondazione degli Esploratori Cattolici Italiani (*pausa*).

4° SCOUT - 1914. Fondazione del Corpo Nazionale dei Giovani Esploratori Italiani (*c. s.*).

2° SCOUT - 1916. Fondazione dell'Associazione Scoutistica Cattolica Italiana.

3° SCOUT - 1927-1928 (*marcato*): Per imposizione illegale del governo fascista, soppressione dei reparti dell'Associazione Scoutistica Italiana.

(*Segnale improvviso.*)

4° SCOUT (*decisamente*) - 7 marzo 1944. Ripresa ufficiale del movimento scoutistico cattolico in Italia.

1° SCOUT - L'alba della nuova vita! È suonata o giovani italiani, la nostra riscossa. Issate al vento le vostre bandiere, e lanciate nei cieli l'inno trionfale della rinata primavera. Ecco... i reparti sorgono... si moltiplicano.

2° SCOUT - 1945. Anno di ascesa e di primato nella storia del movimento. Quattro milioni di ragazzi, sparsi per tutte le regioni della terra, camminanti accanto al Principe dei Cavalieri « San Giorgio », sotto la bandiera fregiata dal giglio e dall'evangelico « Estote parati », dimostrano il valore, il trionfo dell'idea lanciata dal fondatore. Salire! È

il canto di quattro milioni di giovinezze, incontro alla vita, incontro a Dio!

CORO - Incontro alla vita, incontro a Dio.

## CANTO

### *Inno ufficiale dell'A.S.C.I.*

(*In canto si perde in lontananza. - Segnale uno.*)

ANNUNZ. - Audizioni radiofoniche « Esploratori d'Italia ». Abbiamo trasmesso: « Salire! Storia dello scoutismo italiano ». Fine della prima parte.

(*Segnale uno.*)

(*Segnale tre.*)

ANNUNZ. - Audizioni radiofoniche « Esploratori d'Italia ». Salire! Il canto dell'Esploratore. Parte seconda.

(*Segnale uno; riprende in lontananza il canto finale della prima parte. Continuando il canto, il 1° Scout inizia la battuta.*)

1° SCOUT - E passano i reparti degli esploratori. Sventolano al vento le mille bandiere, e il sole le bacia esultante dal fascino di nuovi colori. Cantano. Una musica gioiosa si diffonde attorno... dà la scalata ai cieli... scende a valle... Il vento, soffiando, la sospinge lungo le contrade della vita che parlano di miseria, di pianto, penetra nelle chiese profumate d'incensi e di soavi preghiere, nelle sale avvolte da un morbido vapore di seduzione, la sbatte ovunque... contro i pigri, i sonnolenti, i dubbiosi...

2° SCOUT - E quella canzone a tutti dice:

3° SCOUT - Articolo primo: l'Esploratore pone il suo onore nel meritar fiducia.

4° SCOUT - Articolo secondo: l'Esploratore è leale.

2° SCOUT - Articolo terzo: l'Esploratore è sempre pronto a servire il prossimo.

3° SCOUT - Art. quarto: l'Esploratore è amico di tutti e fratello di ogni altro esploratore.

4° SCOUT - Articolo cinque (*segnale improvviso*).

(*Inizia, pianissimo, una serenata; es. Schubert, con violino e canto.*)

ANNUNZ. - Londra. La città sterminata, che nel mistero dei suoi palazzi, nasconde l'ansia di milioni di vite: la metropoli industriale che chiama e trascina uomini da tutte le parti del mondo, saluta, in un tramonto di festa, le prime ombre, che placide scendono a riempire di sonno le mille contrade. Risuonano nell'aria le ultime note che le onde del Tamigi hanno cullato in una festa di tornei e di canti (*adagio, lasciando ascoltare la serenata*) e una folla insolita riaccende di vita la città, con le più svariate lingue e le più strane voci. Per una di quelle contrade...

SIR DOJCE - Bravo fanciullo! questa vostra città è veramente grande. Senza di te, chissà dove sarei arrivato.

RAGAZZO - Signore, sono londinese, e conosco bene molte vie della città.

SIR - Con questa nebbia poi... La fortuna ti ha messo sui miei passi. Sei stato una guida eccellente. Prendi, lo hai meritato!

RAG. - Del denaro?

SIR - Starai un po' allegro...

RAG. - Oh, grazie, Signore. Voi non mi conoscete. Non porto la divisa, ma sono un giovane Esploratore.

SIR - Esploratore?

RAG. - Sì, Esploratore!

(Lentamente, quasi con mistero).

3° SCOUT - Articolo cinque: l'Esploratore è cortese e cavalleresco.

SIR (continuando il dialogo) - Esploratore! Bravo! (ridendo) Sì, sì, Esploratore! lo dirò in America! (cessa la serenata).

ANNUNZ. - Fu così che Sir Dojce, padre degli Esploratori d'America, s'incontrò per la prima volta con la grande famiglia scoutistica (segnale improvviso).

(Decisamente) - 1909 (musica tipicamente americana) (disco) - Un'idea, feconda, varca gli oceani, in volo per nuove terre. Dalla cattedra, dalle radio, parte, annunzio di nascente primavera, un nuovo messaggio a tutti i popoli che quattro secoli prima, il genio divinatorio di un grande italiano, Cristoforo Colombo, inseriva nel corso della sua civiltà: Cristiana ed Europea.

(Cessa improvvisamente la musica).

SIR (con tono oratorio) - Io voglio una giovinezza forte, leale, cavalleresca, che ami di profondo amore la natura...

(Ininterrompendo, come voce lontana).

4° SCOUT - Articolo sesto: l'Esploratore vede Dio nella natura, protegge le piante e gli animali.

SIR - Gentile e sempre pronto all'obbedienza...

2° SCOUT - Articolo sette: l'Esploratore obbedisce agli ordini.

SIR - ... una gioventù che non tremi di fronte al pericolo; ma che nello slancio della lotta, gioisca per la vittoria che solo arride ai forti.

3° SCOUT - Articolo otto: l'Esploratore sorride e canta anche nelle difficoltà.

SIR (con slancio crescente) - Contro ogni mollezza dobbiamo camminare, ogni tendenza che ci fa disertori della fatica e del lavoro, schiavi dell'ozio e della vita comoda.

4° SCOUT - Articolo nove: l'Esploratore è laborioso ed economico.

SIR - Giovinezza pura e forte, così fiorirai nella primavera della tua vita. Volerà il tuo canto per i vagheggiati giardini profumati di giglio, per le vette inaccessibili ove spaziano le aquile e scintillano i ghiacciai di immacolato splendore...

2° SCOUT - Articolo dieci: l'Esploratore è puro di pensiero, di parole, di opere.

(Pausa).

1° SCOUT - Londra, Roma, Parigi, le più grandi metropoli del mondo, cantano l'inno della giovinezza scoutistica. Ovunque cresce una vita pura e forte, un canto nuovo si solleva fremente nei cieli. Dalle città rumorose, dalle silenziose campagne, è l'esercito della giovinezza scoutistica che avanza... (canto di bivacco). Là, dal piccolo accampamento di montagna, avvolto dalle ombre che sono scese a fasciare di mistero le cose, un canto ir-

rompe nel silenzio grande: attorno ad un fuoco, allegro, un canto di giovani vite, che sono ascese per portare la fiamma della loro giovinezza... per sussurrare al vento che a valle vola, la gioia di una conquista, la gloria di chi salendo abbandona gli egoismi della terra.

(Continua il canto in secondo piano).

2° SCOUT (in primo piano) - Sei stanco, Franco, non è vero?

3° SCOUT - Sì, ma perchè mi vuoi parlare?

2° SCOUT - Così... prima che il sonno ci colga... Ho bisogno della tua parola di perdono...

3° SCOUT - Del mio perdono?

2° SCOUT - Sì...! La nostra promessa...

4° SCOUT (scandisce subito la promessa) « Con l'aiuto di Dio, prometto sul mio onore di fare del mio meglio: 1° per compiere il mio dovere verso Dio e verso la Patria; 2° per aiutare gli altri in ogni circostanza; 3° per osservare la legge degli Esploratori ».

3° SCOUT - Via, Giovanni, è stato uno screscio... tutto ho dimenticato... Guarda...

2° SCOUT - Il nodo della buona azione?

3° SCOUT - Sì, ho atteso a scioglierlo... sapevo che saresti venuto.

2° SCOUT - Grazie, Franco, Grazie.

3° SCOUT - È il nostro dovere, Giovanni, il dovere quotidiano di ogni buon Esploratore.

4° SCOUT (declama i versi dell'inno ufficiale).

Passano le squadre, passano i drappelli

Gli Esploratori tutti son fratelli.

1° SCOUT - ...E nella notte luminosa di stelle, con più rari guizzi di fiamma, le ultime note svaniscono per l'immensità azzurra.

(Cessa il canto. Inizia il violino: Ave Maria di Schubert, « Sogno » di Schumann...).

Sotto le tende del riposo, un bisbiglio si ascolta di cuori che parlano...

2° SCOUT (lentamente, con voce di preghiera) - Fa, o Signore, che io abbia le mani pure, pura la lingua, puro il pensiero.

3° SCOUT - Aiutami a lottare per il bene difficile contro il male facile.

4° SCOUT - Insegnami a lavorare alacramente ed a comportarmi lealmente quando Tu solo mi vedi, come se tutto il mondo potesse vedermi.

2° SCOUT - Perdonami quando sono cattivo ed aiutami a perdonare coloro che mi trattano male.

3° SCOUT - Rendimi capace di aiutare gli altri, quando ciò mi è faticoso.

4° SCOUT - Mandami le occasioni di fare un po' di bene ogni giorno, per avvicinarmi maggiormente al Tuo Divin Figliuolo Gesù.

(Finisce la musica. Pausa lunga).

1° SCOUT - È la sua voce quella di chi conosce la facilità del male, la pochezza delle forze umane, ma pure debole, ama i fremiti della lotta, l'alloro della vittoria. Conosce la potenza di Dio, fonte di ogni grandezza. Prega e canta al vento la sua canzone.

3° SCOUT - A chi lo schernisce perchè egli non ama la vita comoda, sonnolenta, il chiuso dei salotti, il soffice delle lane... risponde:



2° SCOUT - ...l'Esploratore è il giovane che preferisce la vita semplice della campagna, che ama il bacio del sole, l'acqua limpida del torrente, l'ombra della foresta. Ama di profondo affetto i campi, i cieli sereni, la gloria del sole che canta nel creato l'inno della Risurrezione. Sente la voce arcana che esce da ogni visione di cielo, di terra e si fa sempre migliore.

1° SCOUT - A chi nella vita insegna la slealtà e l'inganno, a chi gli parla di odio e grida vendetta al fratello...

3° SCOUT - L'Esploratore è il giovane che ama la vita e la rende lieta per il compimento di ogni dovere: ama il prossimo ed aiuta fraternamente il povero. Conosce il dovere della carità e compie ogni giorno, spontaneamente, « la buona azione ».

1° SCOUT - A chi, tra il pericolo della Patria, gli parla di tradimento e di fuga, a chi gli sussurra parole di opportunismo, di viltà...

4° SCOUT - L'Esploratore ama la sua patria. Ubbidisce alle sue leggi e la serve nell'ora del trionfo e del pericolo. Ama il suo territorio, l'armoniosità

della sua lingua, le sue glorie, tutte le sue innumerevoli sventure. Ama le sue superbe cattedrali, che ne glorificano i trionfi, le umili catacombe che ne testimoniano la fede, le cento città dilaniate dalla furia devastatrice della guerra.

(Tutti salutano more exploratorum).

1° SCOUT - Reparto (colpo improvviso di gong) - « San Giorgio ».

Coro « Italia ».

(Pausa lunghissima).

1° SCOUT - È l'ora dell'ascesa. In cammino, o agili esploratori d'Italia. È l'ora della nostra battaglia. Salire! Dalla vita ove il dolore, la colpa, la paura tarpano le ali; dalle ombre, ove il sonno, la tristezza, le cattiverie aduggiano l'esistenza: verso il sole, verso Dio. Salire! È il canto della nostra giovinezza!

CORO - Salire! È il canto della nostra giovinezza!

ANNUNZ. - Audizioni radiofoniche Esploratori d'Italia.

Abbiamo trasmesso « Salire! », Radio-scena di Elio Neri. Fine della trasmissione.

(Segnale uno).

## CONSIGLI AGLI ISTRUTTORI

I consigli li dà chi può e li riceve chi vuole. Darne quindi, è atto di fiducia: fiducia che qualcuno li prenderà sul serio. Perciò io ne dò alcuni ai miei ventiquattro lettori (uno meno dei Manzoni per modestia), perchè io in fatto di fiducia sono molto generoso con me stesso. Io dò i miei, ma gradirei non poco riceverne a mia volta da parte di altri, di ben lunga più saggi assai: in questo argomento — come istruire i nostri neo-attori — noi che siamo gli istruttori, abbiamo tutti certamente molte cose da insegnare ed anche qualche coserella ancora da imparare.

Dunque i miei consigli non sono altro che quelle norme cui mi sono ispirato, trattando con dei neo-attori, spesso giovanissimi, quasi analfabeti, pivvuti di fresco in qualche collegio di questo mondo, e perciò spaesati e lacrimanti, riuscendo a interessarli alla loro nuova vita, interessando del pari i loro compagni, spettatori curiosi, soddisfatti e plaudenti. Ed è ancora in grazia di queste sublimi norme, che or son per ammannirvi, se sono riuscito a guidare in porto commedie ed operette con spigliate, allegre e manigolde brigate di giovani oratoriani; ma quelle ancora mi furon luce e guida anche con filo-drammatici non più alle prime armi, trenta, quaranta, cinquantenni, ecc., sempre un po' bisognosi d'aiuto e di consiglio allorchando si tratta di rendere comunicativa e convincente quell'intima commozione che appieno li afferra e li pervade quando

recitano la parte... leggendola sul copione al tavolino.

Ma fa d'uopo entrare in argomento.

\* \* \*

Innanzitutto ci sono le norme generiche — « Ma rendimi quell'idea! Ma recita un po' meglio! Ma non farmi ridere le sedie! » — norme che io non soglio usare, perchè non servono a nulla, nella migliore delle ipotesi, dato che possono non di rado riuscire autentiche scoccature, gradite come una doccia fredda ed inattesa nel cuore di una notte di Natale.

Vengono di poi le norme generali — che non vuol dir: generiche! —, buone per tutti gli attori, e quelle particolari, buone per quest'attore, ma non per quello. Ci sono anche delle norme cui far appello prima della rappresentazione, ed altre da tenersi presenti durante la stessa, ed altre ancora da usarsi dopo la medesima. Altre norme son d'indole schiettamente psicologica e artistica, altre d'indole piuttosto morale.

Non ho alcuna intenzione di ammannirvi una elucubrazione sistematica e completa delle norme sopraddette, perchè sono solito bruciare con estrema parsimonia il fosforo dei miei non pingui giacimenti cerebellari. Parlerò adunque senza pretese.

Ed entriamo per la seconda volta in argomento.

\* \* \*

Prima dello spettacolo ci sono le prove. Non sono un passatempo in cui si

possa anche provare qualche scena. Io ho sempre creduto che fossero una scuola: serena, a suo modo, ma scuola. Serena e a suo modo, perchè l'attore non si senta oppresso da una cappa disciplinare che gli tolga in un con il respiro, anche la capacità di « rendere ». Epperò: silenzio, ciascuno al proprio posto, puntualità, ecc., il tutto preceduto da una breve preghiera, come per qualunque altra scuola. Silenzio che non interdicca a ciascuno di chiedere, di intervenire, di esprimere il proprio punto di vista su quanto si viene provando. Anzi è proprio da questa collaborazione che nascono dolci frutti. Ciascuno al proprio posto: quelli impegnati nell'azione, come attori; gli altri come spettatori e critici, bene educati e pazienti. Va da sè che il luogo ove si prova deve essere accogliente, pulito, non disturbato. Puntualità anche a costo di sostituire chi non si desse conto che la puntualità è un contratto bilaterale sinagmatico, che fonda un dovere di stretta giustizia. Sono utili delle brevi pause, quando la tensione cominci a divenire eccessiva: il tempo che se ne va in questi brevi riposi, non è perduto e si riacquista facilmente.

Norma aurea è attaccar subito! Subito non vuol dire attaccare dalla prima scena e neppure attaccare a recitare. Si può anche cominciare dall'ultima scena, o da quella che impegna il maggior numero di attori presenti; come si può anche cominciare da una semplice, intelligente alternata lettura del copione da parte dei vari attori.

« Lettura? E la parte a memoria? ».

Il ciel ne scampi e liberi! Provatevi poi ad aggiustare gli accenti in gola ai vostri neo-attori che si sono imparati la parte a memoria, declamandola così come l'hanno capita! Gli accenti? È ancora il meno! La pronunzia, la punteggiatura, le doppie, l'intonazione, l'espressione orripilante... Provatevi a rendere giustizia alla logica, conculcata nei suoi più sacrosanti diritti! Provatevi a indurre il vostro zelante neo-attore a ridistribuire la quantità delle vocali, secondo i diritti tradizionali delle medesime! Potrete anche riuscirvi; ma io mi domando e dico: « Perché mettersi nella necessità di dover distruggere il mal costruito, quando sarebbe così facile costruire subito e bene e definitivamente? La parte a memoria basta si venga a sapere quando le prove volgono al termine. Voi mi direte che son casi rari quelli della parte a memoria, ed io vi dico: non troppo rari, con attori principianti, sempre piuttosto zelanti.

Come non si deve subito esigere la parte a memoria, così non si deve esigere la perfezione immediatamente da parte di tutti. Che ci stanno a fare le prove se gli attori sono artisticamente perfetti? Ma la perfezione non è di questo mondo. Basterà realizzare un qualche progresso ad ogni prova: « nulla dies sine linea ». Conviene quindi graduare le osservazioni, eliminando del pari gradualmente i difetti, cominciando dai più evidenti e grossolani.

L'incoraggiamento ha l'onnipotenza del sole: se c'è la brina, la disgela; se c'è una gemma, la dischiude; se c'è poi un fiore, lo matura in frutto. Ma perchè l'incoraggiamento sia persuasivo ed efficace, deve fondarsi su un qualche elemento oggettivo positivo. Nessuna azione e recitazione è del tutto sfuocata: incoraggiare, significa far rilevare quel poco di buono che di fatto c'è stato, come promessa di un miglioramento certo: « Vedi? Quel gesto è giusto. Ancora un po' di pazienza e verrà anche il resto ».

La serenità, la piacevolezza, la calma, la benevolenza sincera, senza preferenze, costituiscono il clima indispensabile per ogni scuola efficace. Ma se l'istruttore è un istrice, sospenda le prove « sine die », fino a quando abbia trasformato le punte degli aculei in carezzevoli pennelli. Che se per caso fosse intrattabile accidentalmente perchè colleroso, allora non c'è altro rimedio: stia a casa sua e si curi.

Bisogna insomma voler bene alle animucce che istruendo per le scene, educiamo per la vita, e dobbiamo spianar loro la via, perchè imparino a volersi bene reciprocamente, superando ogni antipatia irrazionale, ogni invidiuz-

za, ogni permalosità: riuniti per la buona riuscita della rappresentazione, restino indissolubilmente riuniti dalla più cordiale amicizia anche nella lotta della vita. Che forse non conoscete qualche simpatica brigata di amici dell'anima, che hanno cominciato a volersi bene in questo modo? Io sì, e più di una. Moltiplichiamole! Basta far loro brillare innanzi come mèta della fatica artistica un ideale di bene, che trascenda la loro gloriuzza personale: ispirare un buon consiglio in qualcuno degli spettatori; insegnare il perdono, la bontà, la generosità, l'eroismo; asciugare una lacrima, rasserenare un'anima, far sprizzare la lieta risata, tanto benefica...

Questo in genere prima della rappresentazione.

\* \* \*

Durante la rappresentazione bisogna far regnare sul palco e nella sala dove gli attori attendono di essere « buttati fuori » la massima calma e serenità, così che questi possa rivedersi la parte, mentre quello sonnecchia tranquillamente, ricuperando il sonno perduto la vigilia e distruggendo in questo modo la stessa ombra di quella eccitazione che suol impadronirsi dei tipi emotivi all'atto di dover entrare in scena; quegli altri possono intrattenersi in discreta conversazione tra loro senza disturbare alcuno.

Mi direte: « Ma allora, se non seguono la scena che si svolge, come faranno a sentire la parte? ». Cercheranno di ricordarsi di quanto hanno appreso alle prove. La parte si deve sentire prima: il giorno della recita basta che la sappiano far sentire agli altri, ma che tengano ben a freno l'esuberanza del sentimento. Guai a chi sente troppo la parte! C'è pericolo che finisca col non sentir più il suggeritore, ed allora sono pasticci. Emma Grammatica sente tanto la parte, da trovar modo tra un pianto e l'altro, di sorbirsi tranquillamente un uovo sulla scena, voltandosi un po' verso le quinte, mentre il pubblico continua a gemere e a spasimare. L'attore deve essere come un organista che conosce il suo strumento, che ha sentito tutta l'emotività del brano che vuol eseguire, e che con la massima calma preme quei tasti e mette in giuoco quei registri che sa necessari allo scopo: chi deve spasimare è l'organo, vale a dire il pubblico. Nè questa è menzogna: è semplicemente arte. Sincerità nelle prove: controllo all'esecuzione. Ma di questo non intendo ora intrattenermi. Andiamo avanti!

È quindi necessario che gli attori siano matematicamente sicuri e certi di essere tempestivamente invitati a prepararsi per entrare in scena.

È assai conveniente ripetere a ciascuno, brevemente, con calma, con voce sommessa e persuasiva, le osserva-

zioni sui suoi punti deboli.

Se questo o quello vi si raccomanda per un aiuto speciale, fate il possibile per rassicurarlo al riguardo, e mantenete la parola. Promettere e piantare in asso, serve una sola volta...

Non cambiate il suggeritore all'ultima ora. Ne seguono troppi smarrimenti. Il suggeritore deve essere intelligente, intraprendente, deciso, audace a volte, volpe vecchia del palco, e possibilmente dalla voce acuta o di falsetto. Una voce acuta vien percepita anche quando sospira; una voce profonda spesso rumoreggia nelle orecchie degli spettatori, senza venir distinta sufficientemente dagli attori cui è diretta.

È necessario che gli attori siano calmi sereni sicuri, ma non dissipati. Ora nei giovani l'estrema sicurezza porta alla leggerezza e alla dissipazione. La sicurezza del trionfo porta spesso alla sconfitta, o lascia almeno qualche strascico di delusione: « Ero così sicuro di quella scena... e proprio quella viene a far cilecca! ». Per evitare tutto ciò, basta lasciare in ogni attore una certa qual preoccupazioncella, facendogli osservare il giorno stesso della recita un qualche difettuccio, tenuto « in pectore » fino all'ultima ora appunto a quello scopo. Questo è sufficiente per tenere gli attori sul « chi va là » tanto quanto basta e non nuoce.

Dopo un primo atto claudicante — il nostro è un mestiere dai molti incerti — bisogna rincuorare, ma non forzando la storia: i primi ad accorgersi dell'insuccesso sono gli attori ed è inutile tentare di ingannarli « Perduta una battaglia, si è sempre in tempo a vincerne un'altra! ». Utilissima in simili funeree circostanza, un'uscita di spirito, ma di quello di buona lega. Dannosissimo invece lo spirito del vino, fatto proprio per rendere arrabbiati o tonti. Non dico un gocciolo: un gocciolo non oso rigettarlo; ma mi sa tanto di bettola quel palco su cui girano bottiglie e bicchieri, che io preferisco non vederli. Pei giovani poi io ne ho fatto quasi sempre a meno — cioè non ho permesso ai giovani di prenderlo — e non è cascato non dico la volta del teatro, ma neppure una bilancia, neppure un ciellino, niente.

Dopo un primo atto concluso a tutto vapore, conviene richiamare gli attori soddisfatti alla realtà della vita, vale a dire alla fatica ed agli incerti degli atti successivi.

Dopo la rappresentazione conviene ringraziare gli attori, e promettere loro altre fatiche artistiche, rimandando a tempo più opportuno quelle osservazioni che ciascuno in particolare avesse meritato, come pure quelle generali sull'andamento della recitazione. Va da sé che anche gli attori devono essere indotti a ringraziare sentitamente il loro condottiero.

PEPPINO

# QUAE EST ISTA

36

MOTTETTO IN ONORE DELLA B. V. MARIA  
PER CORO A 2 VOCI SIMILI E ORGANO

Alessandro DE BONIS. op. 44

Moderato ♩ = 68-69

i - sta quæ pro - ces - sit si - cut sol

VOCI I. II.

*mf* Quæ est i - sta quæ est i - sta *allarg. un poco* quæ pro -

ORGANO *mf* *allarg. un poco*

quæ pro - ce - sit si - cut sol.

- ces - sit si - cut sol quæ pro - ces - sit *a tempo* si - cut sol *p* quæ est.

*p* *a tempo*

i - sta

quæ est i - sta quæ pro - cessit si - cut sol

*Meno mf* *rall.*

et for-mo-sa tamquam Je - ru - sa - lem et for - mo-sa tamquam Je - ru - sa -

*rall.*

*Più mosso* ♩:84 *Meno f*

- lem ? Vi - de - runt e - am fi - li - æ Si - on,

*Meno mf*

*Adagio p*

et be - a - tam di - xe runt, et be - a - tam di -

*Adagio p dim.*

*Allegro non troppo* ♩:92 lau - da - ve - runt e am lau - da - ve - runt

- xe - runt, et re gi næ lau - da - ve - runt e - am

*Allegro non troppo mf* *crese.*

e - am lauda-verunt e - am laudaverunt e - am  
 lauda-verunt e - am laudaverunt e - - - am lau - da-

*f* *p* *cresc. e -*

*un - poco* *cresc. -*

*- rall. molto*

-ve runt... e am.....

*- molto allarg.* *f*

# Veni Sponsa Christi

37

MOTTETTO A DUE VOCI EGUALI

LUIGI LOSS

Moderato

Ve - ni Spon - sa Chri - sti,

Voce

1<sup>a</sup>  
2<sup>a</sup>

*mf*

Moderato

Ve - ni Spon - sa Chri - sti,

Organo  
od  
Armonio

*mf*

ac - ci - pe co -

Ve - ni Spon - sa Chri - sti,

*f* *p*

*mf* *p*

-ro- nam,

ác - ci - pe co - ro -

*p*

*tratt.* *p a tempo*

*p* *mf* *f*

quam ti bi Dó - mi - nus præ pa - ra - vit in æ - ter -

divisi *p* *p* *p cresc.* *f*

- nam, quam ti - bi Dó - mi - nus præ - pa - ra - vit in æ - ter -

*p* *cresc.* *f*

1. *Maestoso* *ff*

- num. .... - num. .... præ - pa - ra - vit in æ - ter - - num. ....

T. P. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

- num. .... - num. .... *ff*

- num. .... præ - pa - ra - vit in æ - ter - - num. ....

T. P. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

*Maestoso* *ff*

# Maria mater gratiae

MOTTETTO PER DUE VOCI PARI

P. G. Burrioni. O. F. M.

38

And<sup>e</sup> comodo

Ma - ri - a Ma - ter

VOCI

*p*  
Ma - ri - a Ma - ter gra - ti - æ

*mf* *p*

gra - ti - æ Ma - ter mi-se-ri-cor - di - æ tu nos ab ho-ste

*mf*  
Ma - ter mi-se-ri-cor-di - æ

*mf*

pro - te - ge tu nos ab ho - ste pro - te - ge et mor - tis

tu nos ab hoste pro - te - ge ab ho - ste pro - te - ge et mortis .

ho - ra su - sci - pe et mor - tis ho - ra su - sci - pe.....

*rall.* *Adagio* *rall.* *svanendo*  
lo - ra su - sci - pe et mor - tis ho - ra su - sci - pe.....

*rall.* *rall.*

# DEUS CARITAS EST

A 3 VOCI PARI

VIRGILIO BELLONE

39

Andantino

ORGANO

Musical notation for the organ introduction, consisting of two staves (treble and bass clef) with a piano (*p*) dynamic marking.

*dolcemente espressivo*

*p*

Three systems of musical notation. The first system shows the vocal line with lyrics: "De us ca - ri - tas..... est De - - - us". The second system shows the vocal line with lyrics: "De - us ca - ri - tas..... est De - - - us". The third system shows the organ accompaniment for this section.

ca - ri - tas

est.....

et nos cre - di - di-mus.....

Three systems of musical notation. The first system shows the vocal line with lyrics: "ca - ri - tas est..... et nos cre - di - di-mus.....". The second system shows the vocal line with lyrics: "ca - ri - tas est..... et nos cre - di - di-mus....." and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The third system shows the organ accompaniment for this section.



*mf*  
 et nos cre - di - di - mus... ca - ri - ta - ti De - i in no -

*mf*  
 et nos cre - di - di - mus... ca - ri - ta - ti De - i in no -

-bis.....

-bis.....

*cresc.* *dim.*

In 4 Andantino mosso *mf* *f*  
 Qui manet... in ca - ri - ta - te... Qui

*f*  
 Qui manet... in ca - ri - ta - te... Qui

In 4 Andantino mosso *p*

*allarg.* in De-o

ma-net in ca - ri - ta - te in De - o ma-net in De - o ma - net

*meno* *p*

ma-net in ca - ri - ta - te in De - o ma-net in De - o ma - net Qui

*allarg.* *meno*

*mf* *allarg.*

Qui ma-net... in Ca-ri - ta - te... Qui manet in ca - ri -

*mf a tempo* *f*

ma-net... in Ca-ri - ta - te... Qui manet in ca - ri -

*a tempo* *f* *allarg.*

*dim.*

- ta - te in De-o ma - net.....

- ta - te in De-o ma - - - net.....

*dim.*

## TANTUM ERGO

A 2 VOCI SIMILI

LUIGI MUSSO.

40

Andante

ORGANO  
o  
ARMONIO

Organ or Harmonium introduction in G major, 3/4 time, marked *p* (piano). The music consists of two staves with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

*p*

Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne -  
Ge - ni - to - ri ge - ni - to - que Laus et

*p*

Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne -  
Ge - ni - to - ri ge - ni - to - que Laus et

Piano accompaniment for the first vocal entry, corresponding to the first vocal line. It features a steady harmonic accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

*mf*

- re - mur cer - nu - i Et..... an - ti - - quum  
ju - bi - la - ti - o Sa - - lus ho - nor

*mf*

- re - mur..... cer - nu - i Et..... an -  
ju - bi - - - la - ti - o Sa - - - lus

*mf*

Piano accompaniment for the second vocal entry, corresponding to the second vocal line. It continues the harmonic accompaniment with some melodic movement in the right hand.

do - cu - men - tum No - vo ce - dat ri - tu - i  
vir - tus quo - que Sit et be - ne - di - cti - o

-ti - quum do - cu - men - tum No - vo ce - dat ri - tu - i  
ho - nor vir - tus quo - que Sit et be - ne - di - cti - o

*p* Præ - stet fi - des sup - ple - men - tum Sen - su -  
Pro - ce - den - ti ab u - tro - que Com - par

*p* Præ - stet fi - des sup - ple - men - tum Sen - su -  
Pro - ce - den - ti ab u - tro - que Com - par

-um de - fe - ctu - i. *f* A - men. A - - - - - men.  
sit lau - da - ti - o.

-um de - fe - ctu - i. *f* A - - - - - men.  
sit lau - da - ti - o.

# UT OMNES ERRANTES

41

INVOCAZIONE CORALE

N. VITONE

Adagio (♩. 54-56)

*mp* *p*

*p* *cresc.*

Ut om-nes er - ran- - tes ad u - ni - ta - tem Ec - cle - si - æ re - vo -

*mf*

- ca - - re et in - fi - de - les u - ni - ver - - sos ad... E - van -

*dim.* *cresc.* *f e vibrato*

- ge - li - i... lu - men per - du - ce - re di - gne - ris Te ro -

*dim.* *mp* *rit. e dim.* *lunga pp*

- ga - mus, au - di nos Te ro - ga - mus au - di nos...

*dim.* *mp* *pp*

# INNO DEGLI ESPLORATORI

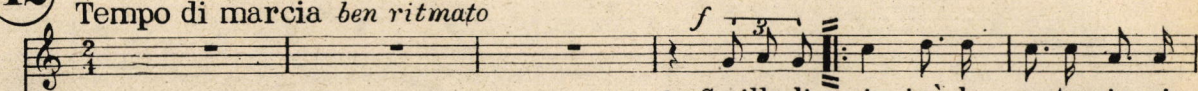
F. OLIVATI

U. PROSDOCIMI

42

Tempo di marcia *ben ritmato*

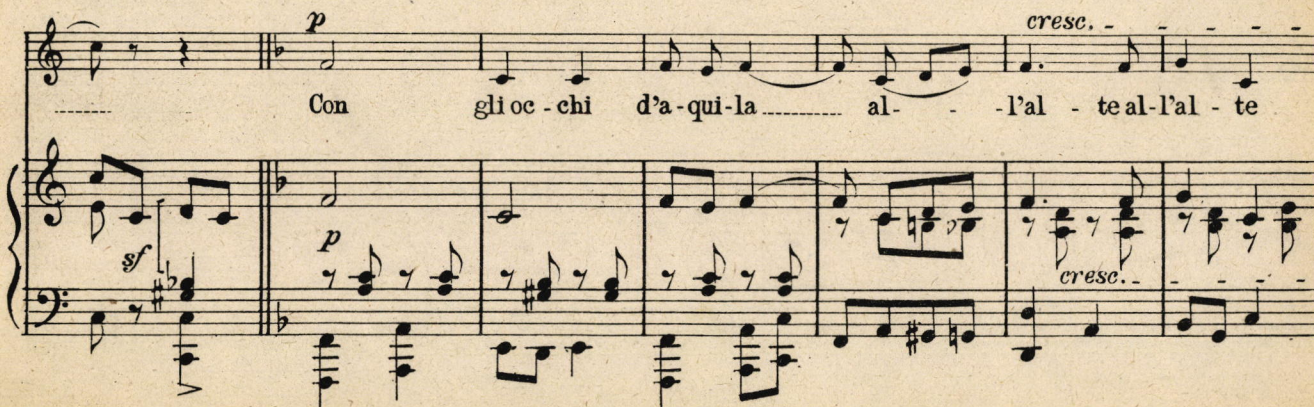
CANTO



1. Squillo di gio-ia è la nostra gio-vi-  
 2. ven-toil ri-par-to ha la sua  
 3. -ru-pie in pla-ci-de ma-

Tempo di marcia *ben ritmato*

PIANOF.



ci - me cer - chiam l'in - can - - to che

ci re - di - me O E - splo - ra - to - re o Esplo-ra-

- to - re la me - ta è là ! O Esplo-ra - to-re ar-di-sci e sa-li: ur-

-rà ! ar-discie sa - li: a - van-ti ! ur - rà ! ur - rà ! -rà !

1. e 2. 3.

2. Al-ta nel  
3. Supei di-

## O PICCOLA CASETTA

ROMANZA PER TENORE (o SOPRANO)

Versi di ANGELO FIORI

L. LASAGNA

43

Andante lento

PIANO

*pp dolcissimo*

Piano introduction for 'O Piccola Casetta'. The score is in G major, 2/4 time, and marked 'Andante lento'. It begins with a piano introduction in G major, marked 'pp dolcissimo'. The music features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with some chromaticism in the bass.

*con grande espressione**cresc. e string.*

In sul ca - lar del gior - no sa - li - rò sa - li -  
 Al ri - chia - mo del can - to ver - rà ten - de -

(Minore)

*cresc. e string.*

Vocal and piano accompaniment for the first verse. The vocal line is marked 'con grande espressione' and 'p'. The piano accompaniment is marked 'p' and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature changes to G minor for the second line of the verse.

*- un poco**a tempo**poco affrett.*

- rò per la bian - ca stra - det - ta tutt' a o - dor di  
 - rà le sue brac - cia con a - mo - re gli oc - chi pien di

*- un poco**p a tempo**poco affrett.*

Vocal and piano accompaniment for the second verse. The vocal line is marked 'a tempo' and 'poco affrett.'. The piano accompaniment is marked 'p a tempo' and 'poco affrett.'. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

*a tempo**rit.**rit.*

vio - le e presto alla ca - set - ta can - te - rò can - te -  
 pian - to e stret - to stret - to al co - re con sè mi - tra -

*sentito**a tempo**rit.**string.**rit.*

Piano accompaniment for the final section. The piano accompaniment is marked 'a tempo' and 'sentito'. It features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The section ends with a 'rit.' and 'string.' marking.



*string.*

-rò  
-rà

*ga*

*string.*

*f* *affrett.*

*rit. molto*

*sed.*

*con molto sentimento*

*cresc. a poco a poco e movendo*

O pic-co-la ca - set - ta dal gel - so - mi - no in fior

*sentito* *p*

*cresc. a poco a poco e movendo*

*ten. portato*

dal - l'e - de - ra ve - sti - ta a te ri - tor - no an - cor

*col canto*

*mp*

Ri - tor - na al pu - ro a - mo - re d'un an - giol

*armonioso* *mp*

*cresc.*

*cresc.*

cle t'a - do - ra ..... *stent.* tor - na al tuo ba - cio

The first system features a vocal line in treble clef with lyrics 'cle t'a - do - ra ..... *stent.* tor - na al tuo ba - cio'. The piano accompaniment is in bass clef, with a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

*rit.*  $\text{\textcircled{H}}$  *affettuosamente* *a tempo*  
 san - to o dol - ce mam - ma mi - a

*p* *col canto* *mf* *espress.*

The second system continues the vocal line with lyrics 'san - to o dol - ce mam - ma mi - a'. The piano accompaniment includes dynamic markings *p* and *mf*, and performance instructions *col canto* and *espress.*. A tempo change from *rit.* to *a tempo* is indicated by a double bar line and a new tempo symbol.

*rit.* *ten.*  
 dol - ce mam - ma

*rit.* *col canto*

Dal  $\text{\textcircled{S}}$  al  $\text{\textcircled{H}}$  (seconde parole)

The third system shows the vocal line with lyrics 'dol - ce mam - ma'. The piano accompaniment includes a *rit.* marking. A section is marked 'Dal  $\text{\textcircled{S}}$  al  $\text{\textcircled{H}}$  (seconde parole)', with a separate musical fragment to the right showing the vocal line and piano accompaniment for this section, including a *ten.* marking and *col canto* instruction.

mi - a.....

*ff* *mosso* *stent.*

*8<sup>a</sup> bassa*

The fourth system features the vocal line with lyrics 'mi - a.....'. The piano accompaniment includes dynamic markings *ff* and *stent.*, and the instruction *mosso*. A *8<sup>a</sup> bassa* marking is present at the bottom right.

# Aperitivo extra Un atto di SALVINI

## LE PERSONE

IL COMMENDATORE, *quarantatrè anni,*  
L'AUTISTA, *venticinque,*  
NIKI, *dodici,*  
CECÈ, *nove o dieci,*  
IL LADRO, *trentadue, padre di:*  
NINO, *dieci,*  
MARIO, *dodici.*

*Ai giorni nostri.*

*Lo studio del Commendatore Selmi. Ricca sala, con mobilio adeguato all'ambiente. Porta esterna al fondo, e due laterali. Il Commendatore, ricco industriale della città, brizzolato, sostenuto; carattere piuttosto impulsivo, nella sua sostenuta rigidità. All'aprirsi della scena è in piedi in atto di passeggiare, e sta conversando con l'autista, un giovanotto in « tuta » da meccanico.*

COMM. - Questa è da mandarsi al cronista della « sera ». Il Commendatore Selmi rimasto in panne alla sua villa, con un solo uomo: l'autista! Con dodici persone di servizio in casa!

AUT. - Scusi: la servitù ha avuto libertà di uscita fino a mezzanotte.

COMM. - E da chi?

AUT. - Se non da lei, dalla signora, io penso. Lo deduco da quello che diceva la cameriera.

COMM. - E che cosa diceva, se è lecito, la cameriera?

AUT. - Che stasera la villa restava chiusa perchè tutti andavano fuori fino a mezzanotte.

COMM. - Come vedete la cameriera era molto bene informata, al solito! Io che vi parlo son qui, a meno che non sogni, e i due ragazzi anche.

AUT. - Lo vedo, signore, e la cosa mi ha meravigliato: quando ho sentito il telefono, son salito nello stato in cui mi trovavo, appunto perchè credevo...

COMM. - Di non trovare nessuno. E allora perchè siete salito?

AUT. - Ho riconosciuto la sua voce, e siccome ho capito che lei aveva urgenza, ho pensato... non si sa mai...

COMM. - Ch'io fossi morto eh? Sarebbe stato meglio per voi. Avreste detto: « una seccatura di meno ».

AUT. - Oh! signor Commendatore...

COMM. - Siccome invece sono vivo e non ho nessuna intenzione di star senza cena io e i ragazzi, per il semplice motivo che la signora con le bambine si ferma dalla contessa Varzi... a proposito quando vi ha detto di andarla a prendere con la macchina?

AUT. - Se non telefona prima, alle ventitrè e mezza.

COMM. - Già, alle ventitrè e mezza. La cuoca e i servi entreranno invece alle ventiquattro, non è così?

AUT. - Qualche minuto prima...

COMM. - E voi vorreste che noi aspettassimo a cenare sino a quell'ora, eh?

AUT. - Era corsa la voce che anche lei coi ragazzi sarebbe andato dal marchese.

COMM. - Vi ho già detto che non siamo usciti, e ci vedete difatti qui!

AUT. - Non discuto, dico solo...

COMM. - Non dite nulla; andate al garage, preparate la macchina che tra poco si esce per andare all'Hôtel Britannia.

AUT. - Dieci minuti solo per cambiare un pezzo che ho già smontato...

COMM. - E allora fate così: telefonate voi stesso all'Hôtel, dicendo che il Commendatore Selmi sarà tra mezz'ora all'Hôtel e che gli si tenga libero il salotto del Pèrseo. Capito?

AUT. - Del Pèrseo?

COMM. - Sì, il solito salotto insomma.

AUT. - Vado subito.

COMM. - Un momento: non dite che siete l'autista eh? ma il cameriere.

AUT. - Sta bene.

COMM. - Aspettate (*pensa*). Può darsi che noi all'albergo ci si abbia a fermare fin dopo le ventiquattro... Quando torni la signora con le bambine...

AUT. - Devo telefonare?

COMM. - Telefonare che cosa se non sapete niente?

AUT. - Volevo dire, avvertire la signora, che voi coi due signorini...

COMM. - No, no. Darle una brutta notizia così per telefono, nel bel mezzo della festa!

AUT. - Una brutta notizia? Non capisco, signore!

COMM. - Glie lo direte a voce quando andrete a prenderla alle ventitrè e trenta. A proposito: e voi quando cenate?

AUT. - Ho cenato signor Commendatore, grazie!

COMM. - Qui? avete cenato qui?

AUT. - Alle cinque con la servitù, prima che le cuoche uscissero.

COMM. - Meno male che siete stato previdente. Ditemi ancora... (*si ferma perchè non sa più che cosa dire*).

AUT. - Che cosa signore?

COMM. - Niente, andate pure.

AUT. - Mi aveva detto di riferire a voce alla signora...

COMM. - Cosa?

AUT. - Non so; parlava di brutte notizie...

COMM. - Ah! (*ricordando*) Ah! sì: ché i due suoi tesori non ho creduto bene di condurli con me alla festa del marchese Scarampi, perchè... perchè hanno fatto i capricci ecco. E allora si capisce, li ho tenuti a casa, in prigione, come dicono essi... in prigione. E io faccio il carceriere. Ecco perchè non sono uscito come credevate voi. Ma carceriere non vuol dire essere carnefice e quindi non posso condannare a star senza cena i carcerati e il carceriere. Mi capite?

AUT. - Capisco benissimo. Cosicché i due signorini...

COMM. - Macchè signorini! Son due capricciosetti che hanno fatto delle lacrime davanti ai regali che

- io ho loro procurato oggi. Mi capite voi? Ragazzi che piangono davanti ai regali! È troppo... non vi pare?
- AUT. - Non capisco proprio perchè debbano piangere...
- COMM. - Perchè han troppe pretese, e i regali non colpivano proprio tutti i loro gusti! Come se indovinare i gusti dei ragazzi fosse una cosa semplice... Ditemi voi se è facile...
- AUT. - Oh! sarebbe facile se...
- COMM. - Se... se... che cosa volete dire con questi se?
- AUT. - Volevo dire una cosa che forse non istà bene. Io non so parlare come vorrei.
- COMM. - Che cosa volevate dire? Parlate pure liberamente.
- AUT. - Volevo dire, signor Commendatore, che i due signorini non farebbero così se vedessero quello che capita fuori del loro palazzo. Voglio dire, la miseria che c'è in giro, la fame che soffrono tanti poveri ragazzi, che se avessero un solo regalo di quelli che i signorini guardano di malocchio... macchè regali! se avessero un pezzo di pane voglio dire... Non tutti hanno la fortuna che hanno gli operai delle vostre fabbriche. Ce ne sono tanti disoccupati, e noi ci passiamo tante volte in mezzo alla miseria, che...
- COMM. - Già... già... (*guarda l'autista seguendo una idea*) Avete detto una ragione che trovo molto giusta. Se i miei due capricciosetti vedessero quello che... (*deciso*) voglio che lo vedano subito. Li chiamo e scendiamo tutti. Prima di andare all'albergo faremo un giretto dove voi sapete che...
- AUT. - Dovrei condurli per certe vie, per certe case, dove i ragazzi a quest'ora... anche in macchina... piuttosto, se crede, signor Commendatore... potrei cercare due ragazzi un po' più presentabili degli altri e... non so se dico bene... condurli qui domani...
- COMM. - Macchè domani! Stasera, anzi subito! Certe medicine ai ragazzi vanno somministrate d'urgenza!
- AUT. - Se lei crede che io...
- COMM. - Ve l'ho detto: prendete la macchina, andate, cercate e portate qui due ragazzi che anche con la loro semplice presenza facciano riflettere un po' quelle teste matte dei miei due signorini. Ma bisogna sbrigarsi perchè fra un'ora al massimo vorrei andare a cena.
- AUT. - È una ricerca che non costa molta fatica. Con la macchina piccola vado subito così come sono, e fra dieci minuti sarò qui con...
- COMM. - Con la compagnia. Va bene!
- (*L'autista s'inchina ed esce. Il Commendatore passeggiava o siede mentre, dall'attigua stanza trilla il telefono.*)
- COMM. - Già, se aspetto che il cameriere vada all'apparecchio può sonare per un pezzo!
- (*L'apparecchio continua a squillare.*)
- COMM. (*nervoso*) - Non c'è male! non la vuol smettere. E allora andiamo a sostituire il cameriere. (*Esce lasciando aperta la porta. Poco dopo si sente la sua voce fuori di scena, all'apparecchio*): Pronti! Sì, Villa Flora. Il Commendatore non c'è. È fuori: son fuori tutti per servirla: tutta la sera.
- Io? No non sono il cameriere prego, sono l'autista se proprio ci tiene a saperlo. Sta bene. (*Si sente che aggancia rabbiosamente, e si senton le prime battute all'esterno con Niki.*)
- NIKI - Chi è papà?
- COMM. - Un ignoto scocciatore. E tu che vuoi?
- NIKI - Ho sentito suonare, e siccome Gianni non c'è...
- COMM. - Ci son io per quello: tu non devi impicciarti del telefono (*entrando*). Cecè dove si è ficcato?
- NIKI - È in sala grande che fa correre la locomotiva sulla tavola.
- COMM. - Gli son passati i capricci? Va, digli che venga qui anche lui e subito.
- (*Niki esce correndo e chiamando: Cecè, Cecè!*)
- (*Poco dopo rientrano i due bambini: Niki undici anni, più giudizioso e aperto: Cecè nove anni, ancora imbronciato e puntiglioso.*)
- NIKI - Eccoci papà.
- COMM. - Ebbene come va, Cecè, la cura della reclusione? Passa il broncio?
- CECÈ (*anza le spalle senza rispondere aggrondato in viso*).
- NIKI - Che ti ho detto Cecè? Così rispondi al babbo? Sei cattivo davvero!
- COMM. - Vedo che il malanno è duro a scomparire. Eh! passerà, lo faremo passare, prima con le buone, e poi se non bastano, con altri mezzi. Cominciamo dalle buone maniere. Tra poco usciremo per andare a cena all'Albergo Britannia.
- NIKI - Bene, papà! Dove siamo andati con la mamma l'altra sera?
- COMM. - Per l'appunto. Pare che Cecè non sia troppo contento. Che ne dice il nostro musorno Cecè?
- NIKI - Non lo dice ma è contento anche lui, papà: poco fa mi chiedeva a che ora si andava a cena!
- COMM. - Hai perduto la lingua Cecè? Rispondi: sei contento di andare a cena fuori?
- CECÈ (*alza le spalle*).
- COMM. - Pare di no. E allora ti lasceremo qui da solo. Andremo io e Niki.
- CECÈ - Tanto io non ho fame!
- COMM. - Perbacco! sei ammalato davvero allora!
- NIKI - Non credergli papà: ha tanta fame invece che voleva mangiare i dolci della scatola che hai portato oggi. Ma io glieli ho chiusi nell'armadio, e lui non ha potuto aprire! È per quello che fa il broncio!
- COMM. - Non lo credo, perchè quando gli ho dato la scatola l'ha buttata in disparte, e ha detto che i marroni non li poteva vedere! Possibile che abbia detto una bugia?
- CECÈ - È vero! quei dolci io non li voglio. Voglio quelli con il rosolio, e non con la frutta!
- COMM. - Eh! l'erba voglio!
- NIKI - Non badare a lui, papà. Andiamo all'albergo; vuoi che chiameremo l'autista?
- COMM. - Lo chiameremo quando a Cecè sarà venuto fame. Mi rincrescerebbe se all'albergo non volesse assaggiare cibo. Bella figura che ci farei io! Ecco lì — direbbe la gente — ecco lì un papà che non è capace di accontentare i suoi ragazzi!
- NIKI - Ma quando saremo a tavola, vedrai che Cecè mangerà più di me.

CECÈ - E invece non mangerò niente. Lo giuro!

COMM. - Perbacco! L'ha giurato! E io so che Cecè mantiene i giuramenti. Pazienza, aspettiamo.

NIKI - Intanto, per colpa di quello scemo lì...

(*Cecè fa per lanciarsi contro Niki*).

COMM. (*afferrandolo*) - Basta! Le mani a casa, signorino, se non volete che io ricorra ad argomenti pesanti.

CECÈ - È lui che mi ha detto scemo! (*piagnucola*).

COMM. - Doveva dire ammalato, ecco. Perché il nostro Cecè è ammalato. Ma anche i matti, bada bene, sono ammalati: qui nella testa!

CECÈ - Ma io non sono scemo!

COMM. - Ecco: ne vedrò subito la prova dal modo con cui tratterai due amici che ho invitato qui per tenervi compagnia.

NIKI - Chi sono, papà?

COMM. - Due ragazzi.

NIKI - Amelio e Liliana?

COMM. - No... sono due ragazzini forestieri, che io... che io desidero farvi conoscere e ai quali voi dovrete fare un po' di compagnia in attesa che venga l'appetito, al nostro Cecè ammalato. Va bene?

NIKI - Ma chi sono, papà? chi sono?

COMM. - Forse... forse sono già qui. Ho sentito la macchina che ha passato il cancello.

NIKI (*alla finestra*) - Sì la macchina è ferma davanti alla scalinata. Ma non si vede nessuno.

COMM. - Segno evidente che i nostri amici sono già per le scale.

NIKI - Eccoli: si sentono delle voci fuori! (*mentre si avvia alla porta, questa si apre, e nel vano appare l'autista seguito da Mario e Nino. I due ragazzi sono vestiti assai miseramente e rivelano la miseria da ogni particolare. Mario ha dodici anni, Nino nove o dieci. All'entrare in scena essi sono come storditi dal lusso che li circonda*).

AUT. (*entrando*) - Ecco signor Commendatore, sono i primi due che ho incontrato.

COMM. - Avanti, avanti, ragazzi miei... non abbiate paura: siete in casa di amici. Vi presento i miei due figlioletti che vogliono stasera fare amicizia con voi. Tu Niki: fa tu la presentazione in regola!

NIKI (*dopo un attimo di sconcerto che egli manifesta guardando il padre e poi l'autista, si avvanza verso Mario, fa un inchino e gli tende la mano, dicendo*): Niki Selmi.

MARIO - Selmi? (*e sosta a guardare il Commendatore*).

COMM. - Sì Selmi sono io; perché mi guardi così?

MARIO - Siete voi il padrone del babbo?

COMM. - Cosa vuoi dire? chi è tuo padre?

MARIO - È un operaio della Sima!

COMM. - Davvero? Allora è un mio operaio, sicuro. Come si chiama?

MARIO - Giovanni!

COMM. - Eh! Giovanni vuol dir niente: di cognome... qual è il suo cognome? (*Mario fissa senza parole i presenti*).

CECÈ - Che idiota! Non sa neppure chi è suo padre!

COMM. - Non sa neppure rispondere alle insolenze eh?! Tu, Cecè, in questo sei molto più istruito, ma molto meno educato!

AUT. (*a Mario*) - Di' il tuo nome allora.

MARIO - Mario Vallisi.

AUT. (*al Commendatore*) - Vallisi!

COMM. - Vallisi?! Vallisi?! Ma questo nome... (*a Mario*) Tuo padre è stato certo in qualche mio stabilimento, ma il nome mi pare... Dimmi un po': è ancora in servizio tuo padre?

MARIO - Sì, alla Sima.

AUT. - Eppure mi hanno detto che è disoccupato da un pezzo. Miseria nera, signor Commendatore: questi due poverini me li ha indicati una donna di via Novara. Soli, senza mamma, senza focolare, col padre disoccupato...

COMM. - Vallisi! Eppure non mi è nuovo questo nome. (*rivolgendosi a Mario*) E questo è tuo fratello?

MARIO - Sì.

NIKI - E come si chiama?

MARIO - Nino.

COMM. - Poveri ragazzi! Non avete più la vostra mamma?

MARIO - No, è morta.

COMM. - E siete in casa da soli? Non c'è nessuno che si curi di voi? Vostro padre non c'è?

MARIO - È sempre fuori.

COMM. - Già! una vita un po' più brutta di quella che ha fatto imbronciare il mio Cecè.

NIKI - Guarda che brutti vestiti hanno addosso!

COMM. - E nessuno che pensi a far loro un regaluccio, a far loro una carezza! Per questo li ho fatti venire qui, perché almeno per un'oretta, trovino un po' di gioia...

AUT. - Se permette, Commendatore, dovrei dirle una parola urgente.

COMM. - A me? Sta bene. (*rivolto ai ragazzi*) Accomodate questi due cari amici nella sala grande, e mostrate loro i vostri giochi, i vostri regali. Io verrò subito: ma mi raccomando: voglio che li trattiate da buoni amici, anche tu Cecè... capito?

NIKI - Sì babbo; vieni Mario, ti farò vedere... E tu Cecè prendi Nino che è più piccolo.

CECÈ (*schizzinoso, fa per prendere per mano il bambino, e poi con ribrezzo evidente si scosta*) - Vieni dietro di me!

(*Usciti i ragazzi il Commendatore si rivolge all'autista*):

COMM. - Beh!? Che cosa c'è di nuovo?

AUT. - Volevo dirle che quando sono entrato con la macchina a lumi accesi nel viale, ho veduto un'ombra sospetta scivolare lungo il muro della villa.

COMM. - Beh?! E chi era?

AUT. - Non son riuscito a saperlo. Quando ho fermato la macchina, ho guardato attentamente, ma non ho più visto nessuno. Non vorrei che...

COMM. - Chi volete che sia? Era uno solo?

AUT. - Almeno io ne ho visto uno solo.

COMM. - E... siete sicuro d'aver veduto, o è solo una vostra impressione?

AUT. - Non posso dire con certezza di aver veduto un uomo; ma... ho avuto l'impressione...

COMM. - Sarà stato un gioco di ombre. Comunque sarà bene che facciate un giro. Prendete: non si sa mai... (*apre il cassetto e gli dà una rivoltella*).

AUT. - (*esaminandola brevemente*) - Scusi, è scarica.

COMM. - Ah! già: non me ne ricordavo più! Si fa

- presto a caricarla. Tutto sta a trovare le pillole (cerca).
- AUT. - Non si disturbi Commendatore. Vado giù in garage a prendere la mia.
- COMM. - Sta bene; le pillole le cercheremo domani. (*macchinalmente mette in tasca la rivoltella*) A proposito: come avete detto che si chiama quell'operaio... il padre di quei ragazzi che avete condotto qui?
- AUT. - Vallisi, mi pare.
- COMM. (*che ha estratto dal tiretto un piccolo registro*) - Vallisi... Vallisi Giovanni. È proprio lui: un operaio del quinto gruppo fonderie.
- AUT. - Ma è disoccupato, mi fu detto.
- COMM. - Appunto perchè licenziato un mese fa. So che l'ingegnere me ne parlò, e il nome quindi non mi è giunto nuovo! Un tipaccio! Un disgraziato insomma! Dev'essererci anche il rapporto del capo reparto...
- AUT. - Allora io vado a fare il giro.
- COMM. - E chiudete bene la porta in basso perchè il topo, se è in giro per il parco, non venga a nascondersi in casa.
- AUT. (*andandosene*) - Ci penso io.
- COMM. - Ma vedrete che non ci sarà nessuno! A buon conto....
- (*Il Commendatore, uscito l'autista, va alla porta esterna e dà un giro di chiave, poi spegne la luce ed esce dalla laterale.*)
- Dopo un momento di silenzio, si sente, dall'anticamera, il rumore di un tonfo sordo, come di chi salti dalla finestra, poi la porta si apre lentamente e dietro alla luce di una lampadina tascabile il ladro, con atteggiamento e vestito analogo, procede con cautela. Va alla porta e la trova chiusa, esplora, e, quando vede lo scrittoio vi si accosta. Posa la lampadina sul tavolo e trae di tasca i ferri per scassinare il tiretto. Si inginocchia difatti, per lavorare con maggior comodità e non si accorge del commendatore che lentamente ha aperto la porta e ha allungato la mano verso l'interruttore, vicino alla porta, che tosto fa scattare illuminando la stanza. Il ladro sorpreso, resta immobile, cercando anzi di rannicchiarsi ancor di più.
- COMM. (*ha estratto di tasca la rivoltella e puntando*) - Ehi! dico: mani in alto e venite fuori di lì (il ladro eseguisce).
- COMM. - Girate di qua. Fermo ora. Avete armi?
- LADRO - Sono lì, le mie armi sul tavolo.
- COMM. (*gli si accosta sempre con la rivoltella puntata, gli tocca le tasche dal di fuori, dà un'occhiata ai ferri sparsi sul tavolo. Ne prende un coltellaccio che tosto rigetta con ribrezzo sul tavolino e poi volgendosi al ladro*): State comodo ora! (*il ladro non capisce*) Abbassate pure le mani; per non fare domande inutili, non vi chiedo il motivo di questa visita: ditemi piuttosto come avete fatto ad entrare.
- LADRO - Specialità della ditta!
- COMM. - Ah! sì? siete spiritoso davvero! E perchè, ditemi allora, avete preferito stasera far visita a me invece che ad altri?
- LADRO - Mi avevano detto che la villa era vuota!
- COMM. - Eh?!
- LADRO - Sì: che i padroni e la servitù erano a spasso.
- COMM. - Ah! capisco! chi ve lo aveva detto, se non sono indiscreto?
- LADRO - Il telefono.
- COMM. - L'autista eh? Una mezz'ora fa...
- LADRO - Un autista... che aveva la vostra voce.
- COMM. - Difatti... il colpo vi è andato male!
- LADRO - Devo ancora far pratica!
- COMM. - Si vede che siete novellino. Potrei sapere il vostro nome?
- LADRO - No!
- COMM. - Siete poco garbato.
- LADRO - Oh! non posso esserlo come voi!... Non ho studiato i vostri libri!
- COMM. - Al vostro nome non ci tengo gran che: tanto più che siete novellino. Se foste un ladro celebre... allora...
- LADRO - Allora sarei per lo meno commendatore come voi.
- COMM. - Credete?
- (*Dalla porta dell'anticamera, giunge il passo frettoloso e il chiacchierio dei ragazzi. Il Commendatore si volta per chiudere la porta ma Niki è già entrato.*)
- NIKI - Babbo, devo dirti una cosa...
- COMM. - Dopo, poi: aspettami di là in sala.
- NIKI - È che Mario e Nino hanno tanta fame! Poverini! Abbiamo dato loro dei cioccolattini, ma credo che sia meglio dar loro da cena. È da stamattina che non mangiano...
- COMM. - Sta bene... vedremo poi dopo.
- MARIO (*che si è affacciato alla porta, dietro a Niki, vedendo il ladro*) - Papà.
- LADRO - Mario!
- MARIO - Papà! c'è anche Nino. È di là col signorino! Se vedessi che bei regali ci han fatto i signorini! (*il fanciullo si è avvicinato al ladro, che è rimasto intontito a fissarlo, senza profferire parola. Mario continua espansivo*) Ma anche tu sei venuto con l'automobile? Quel buon signore ti ha fatto dei regali anche a te? (*rivolgendosi vede il Commendatore stupito, anche lui, che è rimasto con la rivoltella in mano*).
- MARIO - Cos'è quella cosa lì? Una rivoltella?! (*il Commendatore, impacciato, la mette sul tavolo*).
- COMM. - Sì... ma veramente...
- MARIO (*al padre*) - Ho capito! è il regalo che vuol farti! È così? È buono sai quel signore! mi ha detto che si ricorda di te, e infatti ti ha mandato subito a prendere. Non ti piace quel regalo lì?
- COMM. - È un regalo poco bello, questo, ma se gli piace...
- MARIO - Sì, che gli piace! ho sentito tante volte il babbo a dire che voleva comprare una rivoltella, ma che costava troppo...
- COMM. - E allora... se vuole questa qui... dagliela pure!
- MARIO (*la prende e la dà al ladro*) - Prendi papà! ora vado a prendere i miei regali. Vedrai come sono belli! e anche quelli di Nino!... (*via di corsa con Niki*).
- (*Il ladro è rimasto con la rivoltella in mano, commosso vivamente. Poi depono la rivoltella sul tavolo*).
- COMM. - Vorrei farvi un dono migliore caro Vallisi...
- LADRO - Il dono che vi chiedo, Commendatore; è

questo: fatemi arrestare, buttatemi in prigione, sulla forca, se credete, io lo merito: ma tacete la cosa ai miei ragazzi! Che essi non sappiano quello che...

COMM. - Non lo sapranno, come non hanno ancora saputo che voi siete stato licenziato un mese fa dal vostro posto.

LADRO - Non l'ho mai detto, è vero. Avrei dovuto dir loro il motivo del mio licenziamento, e allora avrei distrutto nel loro cuore quel po' di luce che ancor vi è rimasta. La fame, la miseria, commendatore, essi la sopportano da un pezzo, ma il disonore, l'infamia, il sapere che il loro padre... no: vi prego, risparmiatemi ai miei figli questa vergogna, per amore dei vostri figli!

COMM. - Essi hanno già ottenuto da me questa grazia; ma voi, disgraziato, voi perchè siete qui?

LADRO - La miseria mi ha fatto perdere la testa. Ma lo facevo per loro, non per me. Io la fame la sopporterei ancora; ma non posso più sostenere lo spettacolo dei miei figli affamati, e allora... non avrei mai immaginato di trovarli qui davanti agli occhi, proprio quando...

COMM. - La provvidenza ha disposto così. E la provvidenza mi suggerisce ora quello che devo fare. Mio caro Vallisi, io sono disposto a darvi di nuovo un posto onorato nelle mie fabbriche, se voi...

LADRO - Voi siete buono, signor Selmi, ma io... come potrò aspirare a questo favore? Io che...

COMM. - Io dimenticherò tutto: purchè anche voi dimentichiate il passato e incominciate una vita nuova.

LADRO - Lo giuro, Commendatore! Davanti a Dio e sulla testa dei miei figli!

COMM. - Sta bene. E allora, intesi! Domani stesso voi verrete al mio ufficio alla Sima, e concluderemo il nostro patto. *(il ladro gli afferra le mani per baciarle ma il Commendatore si svincola)* Via... via... ho detto che non dobbiamo pensarci più!

*(Irrompono in scena i ragazzi. Mario e Nino sono carichi di scatole e hanno anche un bel vestitino, al posto dei luridi cenci che prima li ricoprivano).*

MARIO - Babbo, guarda!

NINO - Ci conosci ancora?

COMM. - Oh, questa sì che è una bella improvvisata!

NIKI - Il mio vestito andava proprio bene a Mario.

CECÈ - E il mio a Nino!

MARIO - Guarda questo, papà!

NINO - Guarda che bella palla!

COMM. - I regali che vi ho fatto?

NIKI - Li han presi tanto volentieri, babbo!

COMM. - Anche i dolci che non piacevano a Cecè?

CECÈ - E come! Li hanno mangiati metà, e l'altra metà li hanno messi in tasca.

MARIO - Vogliamo portarli a Cesco che è ammalato!

COMM. - Ecco gli effetti della mia medicina. Ora sono sicuro che a Cecè è tornato l'appetito!

CECÈ - Sì, babbo!

COMM. *(suonando all'apparecchio da tavolo)* - E allora andiamo tutti a cena.

NIKI - Anche loro papà? Hanno tanta fame!

COMM. - Ma si capisce! anche loro con il loro papà, che è uno dei miei più cari operai! *(al telefono)*

Sì, Pietro: avete la macchina pronta? Venite su che ci son dei pacchi.

MARIO - E questi vestiti dobbiamo riportarli domani?

COMM. - Sì, ma portandoli addosso.

NINO - E come si fa?

COMM. - Si portano addosso, come li portate ora.

MARIO - Allora non ve li possiamo più dare.

NIKI - E teneteli voi: la mamma sarà contenta se glielo dice il babbo.

COMM. - Ho piacere appunto che domani torniate qui, per presentarvi alla signora, che avrà qualche bella sorpresa anche lei per voi... Intesi?

MARIO - Sì! Sì!

AUT. *(entra)* - Signor padrone, non ho incontrato più nessuno... *(vede il ladro)* Ah! ma...

COMM. - È il padre di questi cari ragazzi. Non li ha trovati a casa ed è venuto di corsa dietro alla macchina, a cercarli qui...

AUT. - L'ombra che ho visto allora...

COMM. - Ma si capisce: dovevate prenderlo in macchina coi ragazzi e condurlo qui!

AUT. - Volentieri se l'avessi veduto... *(al ladro)* Chiedo scusa.

COMM. - È di casa, vedete, è uno dei miei migliori operai. Pronta la macchina?

AUT. - Sì, è già alla porta.

COMM. - Prendete i pacchi dei ragazzi, e andiamo tutti a cena.

LADRO - Veramente io... Commendatore...

COMM. - Diamine! Voi e i vostri ragazzi sarete i re della festa perchè avete fatto tornare l'appetito al mio Cecè ammalato e non a lui solo: dico bene Cecè?

CECÈ - Sì, papà.

LADRO - Non saprei come.

COMM. - Con un aperitivo... extra, che si chiama... *(volgendosi)* Vieni qua Cecè, sai come si chiama l'aperitivo che ti ha fatto tornare l'appetito?

CECÈ - Non ho preso nessun aperitivo io!

COMM. - L'hai preso senza accorgertene, vedi! come le medicine; ma il nome di quell'aperitivo devi saperlo, per ricordarlo bene tu, e anche tu Niki e tutti noi. Si chiama: CARITÀ CRISTIANA.

*(Tela rapida).*

Enzo Salvini — non sappiamo se lontano o prossimo discendente del grande attore, ma certo gli è legato da una parentela spirituale, comune a tutti i filodrammatici — Enzo Salvini ci ha regalato un atto che quadra assai bene con le disponibilità ed esigenze del nostro teatrino, e sarà un numero indovinatissimo, per una festa di beneficenza o una giornata ispirata alla celebrazione della carità cristiana.

Quattro piccini, coadiuvati da tre adulti, sono gli oratori dell'altissimo argomento. Ma vedrete che il pubblico accoglierà dalla semplice parola degli innocenti, l'insegnamento sublime con una commozione ed efficacia assai più viva di quello che gli potrebbe ispirare il primo attore adulto e veterano della vostra Compagnia. Provate, e ci darete ragione.

# Naturalizza - Umanità - Equilibrio

Le norme che ci accingiamo ad esporre, per ben costruire la teatralità, con il materiale che abbiamo a nostra disposizione, non sono molte, e non sono neppure difficili ad essere espresse, dettate come esse sono, dalla osservazione psicologica del nostro pubblico e dalla esperienza educatrice dei nostri grandi maestri. La difficoltà consiste nel tradurle in pratica, e questa difficoltà ogni autore se la deve fronteggiare da solo, con l'aiuto delle sue disponibilità artistiche. Il nostro pubblico, non può dirgli che una parola sola: se te la senti, scrivi: se non ti senti in grado... cambia occupazione. Ma siccome noi non siamo affatto scettici sopra la capacità di tanti volenterosi operai della missione educatrice, ci affrettiamo ad offrire loro quelle norme che, in parte, sono frutto di una personale esperienza e in parte sono autorevole guida di quel grande educatore che è San Giovanni Bosco. La prima norma che scaturisce dall'osservazione del nostro pubblico, è rinchiusa in una parola semplice come l'acqua: *naturalizza*, o anche *verosimiglianza*.

I fenomeni psichici che devono suscitare il *pathos*, nelle sue molteplici forme, non sono, nè devono essere fenomeni ordinari, comuni, ma devono rivestire carattere di emergenza, di straordinarietà, poichè *ab assuetis non fit passio*, nè nella vita, nè sulla scena, ma devono — questo sì — essere trattati con naturalizza. I ragazzi di questo nostro novecento hanno una sensibilità affinata da mezzi che un tempo erano sconosciuti (il cine, la radio, la letteratura) a cogliere e a bollare con la derisione ogni tentativo di esagerazione che colpisca il loro senso innato di misura e di naturalizza. Non vi è mai capitato di sentire dalle loro labbra la condanna di un romanzo di avventure o di un soggetto scenico, con le semplici parole: «Non è naturale»? Essi vogliono sì l'elemento straordinario, a tinte marcate, forti, ma lo vogliono inquadrato nei limiti della logica e della natura.

Vogliono vedere insomma la cosa come è — bella, grandiosa, eroica,

terribile, avventurosa, comica eccetera — ma non vogliono vedere la mano del prestigiatore. Se questa inesperta si scopre, il pubblico protesta chiassoso e beffardo per la rottura dell'incanto. Sulla scena quindi vuole vedere delle persone vive, e non dei fantocci manovrati da un estraneo. Caratteri reali, e non fabbricati su misura per quella data tesi, e per quel dato colpo di scena.

Caratteri delineati e presi dalla natura, dai quali naturalmente derivano i fatti: non fatti architettati dalla fantasia dell'autore e applicati poi a un personaggio inesistente... in *rerum natura*.

Certe astrazioni, certi personaggi metaforici o parabolici, certi manichini, rivestiti di idee anche geniali, anche poetiche, o anche profonde, saranno esca adatta ad ambienti particolari, o di capacità mentale ridotta (genere fiabesco, per bambini) o di capacità assai sviluppata e raffinata (teatro di pensiero, per i grandi). Ma è un fatto che non sono produzioni per il nostro pubblico.

Il quale non potrà persuadersi che un essere umano sia malvagio come il personaggio truce che senza uno spiraglio di umanità, inferocisce sulla scena per due, tre o quattro atti o sia santo come... il rovescio della medaglia, che per un tempo analogo, tra estasi e sermoni, cerca di affascinare al suo canto quel pubblico inconsapevolmente razionalista. — Esagerato. — È la voce tacita o espressa della critica giovanile. E non si può darle torto. Mancando l'umanità, manca il punto di contatto che provochi il fenomeno psichico di *simpatia*, cioè il *pathos*. Voi che rabbrivite e soffrite all'assistere a una semplice iniezione sulle carni di un paziente vivo, rimarrete insensibili davanti alla autopsia di un cadavere. E ciò che avviene nella vita, ancor più efficacemente a teatro, dove la vita si presenta come esclusivo spettacolo.

Questa cura nella ricerca del naturale nello straordinario, ci sarà di aiuto nella pratica di quella seconda norma che segue in ordine logico, ma che per importanza avremmo do-

vuto registrare al primo posto, se — da coscienti educatori quali vogliamo essere — ci rendiamo conto della influenza che la scena esercita sull'anima del nostro pubblico. E la norma, ispirata a preoccupazioni morali, anzichè artistiche, suona così: esclusione di tutto ciò che è violento, immorale, passionale o volgare, e della rappresentazione di caratteri crudeli e malvagi. Le parole, testuali, sono di San Giovanni Bosco, superiori quindi, per noi, ad ogni discussione. Cerchiamo soltanto di chiarirne il saggio monito.

Non è necessario neppure questo, per quanto concerne l'immoralità, la passione e la volgarità. Nessun educatore, che sia veramente tale, potrà avere incertezze a questo riguardo. Invece qualche dilucidazione sarà opportuna in merito alla esclusione dell'elemento violento, e dei caratteri crudeli e malvagi dalla scena.

Si deve adunque escludere assolutamente il color nero? E allora come salvare la teatralità, che vive di contrasti? Come alimentare il *pathos* senza le sue ombre?

Che Don Bosco non intendesse questo, lo dimostrò coi fatti inserendo nella *Commediola* che scrisse egli stesso: «La casa della fortuna» il suo bravo contrasto drammatico sull'ombra di un malvagio e disonesto carrettiere che abusando della debolezza di due orfanelli, li depreda e li abbandona sulla via, dopo aver preso impegno di condurli a salvamento. Quello che Don Bosco intendeva era l'esclusione di certe tinte della violenza, della crudeltà e della malvagità umane, e soprattutto insegnare il modo di presentarle. Anzitutto va ripetuto che non tutti i colori che abbiamo esaminati, sono a disposizione libera del nostro autore. Ve ne sono tra i negativi e tra i positivi. Di questi ultimi già si è specificato abbastanza: dei primi certe malvagità integrali, certe crudeltà e violenze che purtroppo possono anche esistere in natura, la scena dei ragazzi non le può ammettere, anche se quel tale istinto proprio del nostro pubblico,



le volesse richiedere. A questo punto l'educatore deve ricordarsi che la sua missione è al di sopra di ogni altra considerazione, e adattarsi al gusto dei ragazzi, non significa precisamente seguirli in tutto, ma solo fino a quel punto che ci è permesso dalla nostra coscienza di educatori e di artisti, per poterli rimorchiare fino alla quota nella quale educazione e arte possano decorosamente convivere. Anche qui, escludere dalla nostra tavolozza alcune tinte di nero, non significa rimanere sprovvisti di questo necessario elemento. Quello che importa è saperlo adoperare.

I caratteri malvagi e violenti di cui parla Don Bosco, devono essere esclusi dai primi piani della scena, devono — come egli ha fatto — essere sfumati con un'arte fine nello sfondo dell'azione, e soprattutto — e qui torna di scena la naturalezza — devono essere presentati come ordinariamente sono veduti in natura, dalla ottimistica visuale dei giovani, anime cioè non completamente nere, ma con qualche venatura di umanità: cuori non completamente spenti, ma con qualche luce di speranza redentrice.

Giocchi sapienti di ombre, di prospettiva, lavoro intelligente di sfondi: ecco l'arte difficile di manovrare il nero, ottenendo gli effetti sperati dalla teatralità e ottemperando alle norme educatrici del Santo dei giovani. Ma non è cosa facile. L'avevamo detto che le tinte nere sono difficili a essere trattate convenientemente. Quello che a un educatore riesce oltremodo facile a capire è il

pensiero di Don Bosco: escludere da quel suggestivo pergamo che è la scena tutto quello che possa malamente influenzare l'anima del fanciullo. E allora bisognerà estendere le nostre esclusioni anche ai primi piani di certe mezze tinte che, innocue ad altri pubblici non possono dirsi tali per il nostro. Quel *clichè*, ormai abusato — per citare solo un esempio — del giovane spregiudicato e gaudereccio che compare sui primi piani di molta nostra produzione, a sfoggiarvi l'arte del saper vivere alle spalle di un padre' cieco e sordo, con la chiassosa e brillante complicità dei soliti amici, finché un qualche provvidenziale colpo di scena non ridona vista e udito a chi non avrebbe dovuto perderlo tanto facilmente, se nell'intenzione dell'autore tutto è — e ne siamo certi — ispirato a una finalità educativa, e tale potrà anche sussistere per un pubblico adatto, al pubblico di cui noi ci interessiamo produce degli effetti assai deplorabili. Altrettanto si dica di certe uscite spiritose, di certe allusioni che al nostro pubblico riescono sconvenienti, mentre, ad altro pubblico, o anche a semplice lettura, posono anche non sembrare. Vi sarebbe ampia materia per esemplificare, ma a chi conosce il nostro pubblico e lo studia con l'occhio dell'educatore, basterà l'aver richiamato la semplice norma uscita dalle labbra di un Santo.

Terza norma della nostra teatralità: il lieto fine.

Sorrideranno i lettori che non conoscono i ragazzi: diranno che que-

sta norma è ormai superata dal progresso della tecnica eccetera eccetera, e che il *lieto fine*, appartiene ai ciarpami del vecchio repertorio. Noi non avremo difficoltà a seguire il nuovo verbo della modernità, se ci si provi che è cambiata la psicologia della nostra platea. La quale, al contrario, ottimistica per natura, ha una fiducia istintiva nel trionfo del bene sul male, del sole sulla tenebra, del cielo azzurro sulla tempesta. E il deluderla in questa sua fede equivale ad amareggiarne l'animo, a spegnere sui visi commossi il sorriso della soddisfazione; lo slancio dell'applauso. Naufragio in porto di un lavoro ben condotto. E perchè defraudare così l'attesa del nostro pubblico?

Esigenze dell'arte? Ma di quale arte, di grazia? Non certo di quella di noi, principalmente, anzi esclusivamente ci interessiamo: di quella cioè che faccia vibrare le nostre platee.

Amore alla naturalezza? Voi dite che nella vita avviene ciò che vedete voi e non quello che vuole vedere il nostro pubblico? Ma non avete ancor compreso che il teatro non è una fotografia realistica della vita, ma un quadro in cui la vita è resa attraverso l'anima di una collettività? Il nostro pubblico non vuole vedere la natura come è, ma come se la immagina e come se la colora con la tavolozza della sua soggettività. E la vita che il nostro pubblico vede e vuole vedere è assai più bella e teatrale, credete, che la vita vera... quella che, francamente, non diverte nessuno.

U. CIONI

## COMPAGNIA FISSA O MOBILE?

(Continuazione e fine).

Dove l'attore nuovo si rende necessario anche a colui che lo eviterebbe sempre volentieri, è nella così detta Operetta, per le parti del soprano e del contralto. Si capisce, il tempo passa e la bella voce se ne va, invano rimpianta.

Per prevenire noie anche serie, conviene affidare ed insegnare la parte di recitazione e di canto del soprano, del contralto, ed in genere dei solisti a voce bianca a più ragazzi: almeno a due, meglio a tre.

Non è raro il caso in cui uno di questi attori perda la voce con tutta disinvoltura il giorno stesso della rappresentazione o si prenda la libertà di ammalarsi senza chiedere il permesso all'incaricato dello spettacolo. Non è un caso raro ed è del tutto spiegabile se si pensa allo strappo cui spesso si assoggetta il nostro attore alla vigilia della rappresentazione, per ultimare la preparazione sempre un po' incompleta, cominciando nel primo pomeriggio e protraendo le prove fin verso la mezzanotte. Aggiungetevi il freddo,

un colpo d'aria, la tensione nervosa, e tirate le somme.

Ma se gli attori preparati sono due o tre, il rimedio è bell'e pronto.

Questi attori potranno poi passare tutti per turno, ripetendosi la rappresentazione. Un'operetta, ben data, si riascolta volentieri da tutti.

Ciascuno di questi attori, sapendosi sostituibile e non indispensabile, non si sentirà affatto tentato di fare il « prezioso »; ma sarà invece attento alle prove e impegnato a fondo il giorno della rappresentazione. L'emulazione, se ben diretta, è un ottimo espediente pedagogico.

Anche in questo caso, rompere la casta dei privilegiati, non nuoce, che anzi giova, e come!

Condannando in linea di massima le compagnie fisse, non si pretende che ogni volta vengano cambiati tutti e singoli gli attori. Sarebbe certamente eccessivo e pericoloso.

Basterà sostituirne un certo numero. Quali e quanti, verrà suggerito dalla natura della rappresentazione e dalle circostanze della medesima.

A proposito di circostanze, non è detto che si debba derogare da questa regola quando si preveda un pubblico di eccezione: le autorità dei vari ordini.

L'ingenua freschezza dei nostri piccoli attori novizi, anche se qualche volta a corto di espedienti comico-mimici, può tornare assai più gradita ai grandi, che non la sicura pretenziosa di chi è convinto di recitar bene, per il semplice motivo che ha già srecitato tante altre volte.

Le autorità, e i grandi in genere, non vengono da noi per trasalire ai colpi di scena, per essere trasportati — costi quel che costi — sulle vette dell'arte; ma vengono piuttosto — oltre che per tanti motivi di convenienza — per ridiventare giovani, tuffandosi per brev'ora in un bagno di sincerità, di ingenuità, di vivacità, che la loro faticosa vita più non conosce. È la nostalgia degli anni belli, che li guida da noi. Non abbiamo il diritto di deluderli con uno spettacolo da professionisti incapaci e presuntuosi, che nella più felice delle ipotesi ti sanno dare una rappresentazione altrettanto geometricamente esatta quanto glaciale.

Che dire poi se, per assicurare l'esito trionfale, si è scritturato per l'occasione qualche attore di professione, pagandolo a suon di sudicio denaro? Doppia sudicio: di batteri patogeni e di simonia.

Quelle rispettabili autorità, per avere una delusione, anche se un po' minore, sanno dove andare e quanto costi il biglietto d'ingresso.

Concludiamo, senza la pretesa d'aver esaurito l'argomento, assicurando chi non l'avesse provato ancora, che il trattare con una compagnia mobile — chiamiamola così — rinnovantesi spesso, è assai più facile e di maggior rendimento che non sia il trattare con una compagnia fissa: facile accontentatura circa la parte, studio della medesima, puntualità, desiderio di apprendere, osservazioni accettate e gradite e sollecitate, e tante altre cose; ma soprattutto gioia trepida e letizia e riso giocondo, simpaticissimo.

Le prove, in un clima di questo genere, sono una festa!

PEPPINO

## Diagnosi e cura delle malattie di palcoscenico

Incomincio dai piccoli pazienti: i miei attori, e li divido senz'altro in categorie a secondo delle loro caratteristiche temperamentali e morali.

Anche morali, perchè un superbiotto, figlio unico, spesso si comporta come una sensitiva, e non ti conviene fargli un'osservazione « sic et simpliciter » come faresti a un bel tipo pacione e ingenuo, figlio di famiglia numerosa. Con quello devi usar di sopraffina abilità diplomatica; ma non usarla con questo, chè non ti capirebbe. Però « *sensim sine sensu* » bisognerà riuscire a mettere da parte il cerimoniale anche col figlio unico una buona volta, anche prima che gli nasca una diecina di fratellini. Ricordiamoci che il « *castigat ridendo mores* » vale « *in primis et ante omnia* » per gli stessi attori, anche se figli unici. (Ma basta con questo latino! se no i miei lettori si accorgeranno che ho fatto male i corsi ginnasiali).

Un superbiotto è anche portato a ipervalutare sia l'importanza della rappresentazione, sia l'importanza della propria parte. Non sempre invece ipervaluta anche la propria abilità, per cui, sentendosi poco sicuro di sè, si lascia prendere dalla

trepidazione di far brutta figura: diviene febbrile, riesce sgradevole, e se poi commette qualche « *papera* », non è da escludere il pericolo che abbia a divenir di punto in bianco itterico o diabetico. Costui va riportato sul piano della realtà: « Oggi a te, domani a un altro, o magari ancora a te... Hai contribuito al buon umore. La commedia è una commedia: non è il giudizio universale! » Alcuni spesso non mirano che a far colpo, ed allora si interviene: « Vedi: più che a far bene, devi preoccuparti di far del bene. Se no, è fatica sprecata per sempre! ».

Dal lato morale ci sarebbero tante altre coserelle da far riaffiorare, ma dovremmo trasformare « *Voci Bianche* » in una rivista di alta ascetica, il che non è nell'intenzione del Direttore. Vi rimando perciò alle opere del Rodriguez, e passo ai tipi psicologicamente timidi.

Ai timidi bisogna fare iniezioni di coraggio a base di approvazioni benevoli, generose, ma, come altrove è stato detto, oggettivamente fondate. Diversamente il nostro incoraggiamento si trasforma in un benigno compatimento, molto indicato

per lasciare il nostro attore più abbacchiato e languido che non prima dell'intervento pietoso.

Coi tipi sicuri e baldanzosi, nessuna doccia gelida, prego! Se fan bene, è ingiusta; se fan male, mortifica ed è antipedagogica: « Ma io sono qui per imparare, non per essere rimproverato! » ed han perfettamente ragione.

Io preferisco dire così, se le cose filano a dovere: « Bravo, fili già benino, hai già capito discretamente la tua parte. Attento a non dormire sugli allori, poichè potresti svegliarti con delle sorprese spiacevoli ». Aggiungo poi subito alcune osservazioni, secondarie finchè volete, ma tutte oggettivamente fondate, e riscontrabili come tali dall'interessato, atte a tenerlo all'erta. Che se invece fa maluccio, allora bisogna correggerlo, mettendo ogni cura per non spegnere in lui quella simpatica sicurezza, che si traduce in naturalezza disinvolta e garbata. Spenta una volta, è spenta per sempre.

A questo proposito io rivolgo un caldo appello ai miei sedici lettori, di non intestardirsi di imporre una interpretazione personale, fino a quando quella spontanea dell'attore

è verosimile e perciò accettabile. Meglio la sua interpretazione spontanea, che la nostra, sia pur più sublime, ma imitata innaturalmente. Non buttiamo via dei fragranti fiori di campo, per sostituirli con dei magnifici fiori di celluloidi! Epperò prima di intervenire e indicare il da farsi, lasciamo che l'attore ci faccia vedere cosa sa fare. Non preoccupiamoci di insegnargli a camminare, prima di aver constatato che ne ha urgente bisogno.

Convieni distinguere anche i tipi imitativi dai tipi riflessivi.

Gli imitativi hanno bisogno che l'istruttore reciti sotto ai loro occhi la parte che dovranno interpretare, e solo così saranno in grado di imitarla più o meno perfettamente, anche là dove l'istruttore... sbagliava. Sono tipi psicologicamente meno evoluti: scimmiette e pappagallucci, tanto carini! Apprendono istantaneamente; dimenticano con velocità leggermente superiore. Offerto loro il modello, bisogna battere il ferro finché è caldo: « Di nuovo, di nuovo, un'altra volta, ancora una... Andiamo avanti. Attenti a me! ». Però qualche volta sono anche discretamente tenaci, ed è una vera fortuna.

I tipi riflessivi non sono imitati: è chiaro; perciò se pretendete che vi ammirino e vi imitino, finirete col guastarli. Il vostro gesto ampio e solenne, in mano loro potrebbe diventare un ampio sgorbio a mezz'aria; il vostro punto interrogativo, potrebbe diventare in bocca loro esclamativo e peggio; la vostra frase rotonda e pastosa, quadrata e filoferosa. Non rendiamoli goffi a tutti i costi! Nella migliore delle ipotesi potremmo farne dei discreti declamatori del Conte Ugolino e del « S'ode a destra uno squillo di tromba »; ma recitare non è declamare!

Ai tipi riflessivi va spiegata brevemente la parte, lo stato d'animo del personaggio che devono rappresentare, con i motivi che lo hanno provocato: « Dunque, tu devi essere molto preoccupato, perché c'è la polizia in casa, tuo padre è sospettato, e temi di tradirlo. Perciò devi essere mesto, ma guardingo e sospettoso, eccitabile, ecc. Capito? Bene, allora passiamo ad altro ». Non conviene infatti esigere che costoro vengano subito all'atto pratico e si adoperino per realizzare immediatamente la scena spiegata: conviene lasciar loro tempo di ruminarla un po'. Questi sono in genere co-

stanti; mentre i tipi imitativi sono più facilmente volubili. Questi sono più atti per parti in cui si esiga più profondità di sentimento, quelli per le parti di movimento.

Ci sono anche i tipi estrosi, che sentono il tempo e la luna. Sono da trattarsi con le molle, anche se hanno doti non comuni. Utile una novena a qualche santo sbrigativo che ottenga loro di domare il malo temperamento dei loro umori con un coraggioso colpo di... carattere.

Ci sono poi dei tipi che si slanciano alle prove, ma che il pubblico deprime, altri invece che sono messi in fase dal pubblico. Tutte cose da sapersi, per non pretendere da questi durante le prove quello che si può star certi vi daranno il giorno dell'esecuzione; e per contenere le nobili fatiche dei troppo zelanti, così resti loro una certa qual scorta di energia per il giorno fatale.

E con questo, chiudo il sacco, salutando i miei ormai undici lettori, che non conto uno per uno per non provare delle emozioni consolanti: io ho il cuore debole e le emozioni, anche se consolanti, mi fanno piangere a lungo.

*Il psichiatria di turno.*

## Giro di posta

*Stim. Direttore,*

la mia voce non la consideri un assolo, ma un discreto unissono che sento levarsi attorno a me, al quale io, per la amicizia di cui Lei mi onora, ho osato di dare una firma, assoggettandomi quindi a tutte le responsabilità e conseguenze di questa coraggiosa iniziativa.

Lei magari sospetta subito che io parta in quarta con una critica. Badi che potrei dirle subito maliziosamente: chi è in sospetto è in difetto, ma preferisco invece confessarle subito e senza reticenze il mio e il generale plauso per l'ultimo numero di « Voci Bianche » il quale, finalmente, ci ha soddisfatti, e per la musica e per la scena.

Lasciando la musica, la quale, a dire il vero, non è proprio tutta unissona, ma offre ai miei amici motivi di apprezzamenti contrastanti, le dirò invece che senza contrasti è riuscita stavolta la edizione teatrale, perché finalmente abbiamo potuto leggere un lavoro di teatro, che, anche se un po' tenue, per la sua non comune abilità di sostenersi con soli ragazzi, e per la indovinata illustrazione registica, ha reso leggibile fino

all'ultima riga tutto il numero della Rivista.

Potrei — ciò detto — far punto, e, sotto le felicitazioni mettere il mio nome e cognome, persuaso che lei capisca al volo quello che preferirei lasciare. Ma siccome ho la certezza di interpretare il pensiero di molti altri lettori, uniti a me dal comune affetto a « Voci Bianche » e al programma che esse si propongono, mi faccio coraggio, e le chiedo a nome di tutti se proprio non è possibile continuare su questo indirizzo la rivista, occupandone le colonne con le scene di una bella commedia, anziché imbottirle dei dotti articoli di Cioni e di Neruccini, i quali mi danno l'impressione che vogliano sfondare delle porte aperte, consapevoli e convinti come siamo tutti di quello che vi si sostiene sul teatro e l'operetta dei ragazzi.

Passi qualche rapido saggio di esperienze sul tipo di quelle scambiccherate da Beppino: passi, anzi ben venga qualche pratica indicazione tecnica sulla trucatura, scenografia, e meglio ancora sull'esame panoramico della produzione scenica: ma, come nel prelodato ultimo numero, queste voci potrebbero benissimo coabitare con una commedia o un dramma in tre atti. Non le pare? Sono certo che lei, intelligente com'è, sen-

z'altro è del mio parere, ragione per cui imbuco la mia lettera senza timori e soprattutto senza rimorsi, non prima di averle inviato, anche a nome del mio... coro, i più cordiali saluti.

Suo CESCO L.

*Caro Cesco,*

la risposta ti giunge senz'altro, con questo numero, il quale, ricadendo nelle colpe che tu deprechi col tuo coro, ti metterà davanti all'amletico dubbio: il Direttore di « Voci Bianche » è un testone o è un fuorviato? Lasciamo gli inutili giuochi di parole e veniamo al sodo. Tu sai, e lo avrai letto su « Voci Bianche », che l'idea di pubblicare ad ogni numero una commedia è stata accettata dalla Direzione, ed è stata proposta all'editore per il programma del prossimo anno: programma che esige un aumento di spazio, per potervi respirare con la capacità che reclama una creatura non più neonata, ma già in via di sviluppo, qual è la nostra Rivista. Tu esorti a continuare, nei numeri che seguono, il programma da noi enunciato e mantenuto nei mesi estivi. Non posso condividere il tuo punto di vista, anche se appoggiato da una particella della nostra platea, per questi motivi:

1) «Voci Bianche» si è proposto un programma che non ha mai celato a tutti i suoi lettori, e che non può modificare ad ogni proposta le giunga, anche da un capo gruppo, che parli a nome de' suoi... partigiani. Ragione di serietà e correttezza direttoriale.

2) Gli articoli di Cioni e Neruccini, per tua norma, hanno una importanza che tu coi tuoi amici troppo avventatamente misconosci. «Dicono cose che tutti sappiamo». Chi tutti? Ammetto che le sappia tu e quanti, vissuti in clima salesiano, hanno sentito a voce, per iscritto, o nel sangue stesso, la affermazione delle esigenze, specialmente educative del nostro teatrino. Ma è doloroso constatare che proprio la gran maggioranza di quelli che sanno, incominciando da te, non hanno ancora scritto una scena pubblicabile per il nostro teatro di ricostruzione. C'è pronta l'attenuante che io son disposto ad avalare che non ne abbiate il tempo: ma con le attenuanti e scuse, resta il fatto. Dove sono gli scrittori del nostro teatrino?

3) Siccome non emergono dalla folla di coloro che sanno, è necessario cercarli fuori, ed è ciò che abbiamo incominciato a fare, con promettenti segni di essere esauditi.

4) Ma a questi volenterosi che non conoscono come te e i tuoi coristi, quello che è necessario sapere per scrivere lavori adatti ai nostri ambienti educativi, ecco la nostra Rivista, che, con gli articoli — apprezzatissimi — di Cioni e Neruccini, cerca di ambientarli, e di offrire loro ciò che riteniamo di assoluta necessità.

5) Quando avremo lo spazio vitale conveniente, incominceremo l'opera pubblica di epurazione. Diremo cioè: il lavoro tal dei tali, uscito di recente sarà ben fatto, ma non è per noi: come non sono per noi tanti lavori che — purtroppo — hanno invaso e trionfano sui nostri palcoscenici. I motivi? Basterà per intenderci, e per non sciupare uno spazio che allora dedicheremo a lavori scenici, richiamarci, con rapidissimi cenni, a quanto diffusamente è

stato scritto dai due sullodati collaboratori nella prima annata di «Voci Bianche».

6) Vedi quindi l'importanza basilare di questi articoli, i quali, è bene tu lo sappia, prima di vedere la luce della pubblicità, sono stati sottoposti alla approvazione autorevolissima di chi era in grado di giudicare se rispondessero o meno alle idee di Don Bosco sul teatrino.

7) Comunque, se proprio ci tieni a vederne la parola fine, questa potrai leggerla sulla puntata conclusiva che metterà il punto finale alla trattazione con l'ultimo numero di quest'anno, giungendo cioè alla sua meta nel tempo fissato e stabilito dal nostro programma, ideato e formulato fin dal primo vagire della cara Rivista.

8) E con questo faccio punto, ringraziandoti di avermi offerto il modo di rispondere con una... circolare aperta, a quanti possono aver condiviso i tuoi dubbi e apprezzamenti.

Il Direttore.

*Il mio Arciprete vorrebbe organizzare una serata di beneficenza per l'Asilo e per soccorsi ai bambini bisognosi. Avrei in progetto una recita, ma dispongo solo dei miei scolaretti delle elementari. Non dovrebbe esser lunga, e non dovrebbe avere troppe esigenze di scene o di costumi. Mi potreste indicare qualche numero adatto?*

(Maestra G. L. Sasso).

Veramente il suo caso è un po'... complicato. Solo bambini, senza costumi e scene... Un palco, ci sarà almeno quello? E allora, coraggio; vediamo se si può rimediare qualcosa. Provi a leggere la commediola «Spinacino». Un atto, cinque ragazzi monellucci anzichè, vestiti come lo sono tutti i giorni, cioè piuttosto... democraticamente, la scena semplicissima: contrada o piccola piazza di un modesto paese... argomento esilarante... C'è un solo guaio: ma non difficile a sistemare: c'è un personaggio che deve fare da vecchio e avaro antiquario. Una buona occasione, come vede, per valorizzare il bidello della scuola. Richieda il lavoro alla «Elle-di-ci», indicando il n. 18 della «Collana teatro dei ragazzi», edita dalla S.E.I. Il titolo del volume reca quello della Commedia che è annessa al lavoro consigliato: «Il quadro della Madonna».

Altra «birichinata» per i suoi ragazzi, sarebbe «Salasso benefico» anche quello in un atto, divertente, con tre ragazzi, e un uomo, anche lì, sul

## AMBULATORIO

tipo del vecchio tirchio. Ma il lavoro è in ristampa, sul vol. 23 della stessa collana, annesso al bel dramma: «I cavalieri del silenzio» e temo che la nuova edizione esca tempestivamente.

Che se proprio non ha nessun grande, neppure uno solo che possa recitare coi suoi allievi, allora provi la commediola: «Chi ben fa ben trova», al n. 28 della citata collana, dal titolo: Teatrino. Però qui avrà a manovrare una niadiata di undici frugoletti, che sgambetteranno per tre atti, in scene alquanto movimentate, alle quali — specie quella del secondo atto, che rappresenta una grotta sotterranea — non dovrà mancare un po' di colore fiabesco. Se poi ne avesse la possibilità, potrebbe integrare l'azione con buone musiche, ricavandole dall'operetta del M. Lasagna che reca il titolo: «Lo specchio magico» edita dalla stessa Casa.

Ma forse andiamo già nel difficile, e quindi non oso insistere.

Legga intanto, in questo numero, il bel bozzetto di Salvini. Ci sono, è vero, tre attori adulti, ma chissà che tra i suoi ex alunni, non si trovino tre giovanotti volenterosi che si adattino a ritornare, per breve ora, e a scopo di bene, alla scuola della loro antica maestra! Vedrà che accetteranno l'invito, se parte da lei... e allora il suo caso è risolto nel migliore dei modi.

*Ho intenzione di preparare una bella festa nel mio Oratorio con una serata in onore delle mamme dei miei ragazzi. Avrei piacere di allestire un bozzetto, una piccola operetta. Vi sarei grato se mi poteste indicare il materiale adatto.*

D. A. Z. Malo (Vicenza).

Le saremmo più precisi se lei ci desse indicazioni sugli attori di cui dispone: grandi? piccoli? e sulle disponibilità sceniche del suo teatrino: lavoro in costume?

Le rispondiamo quindi un po' genericamente. Lavori che si prestino ad onorare la mamma? Ma ne abbiamo un vero repertorio.

Richieda alla «Elle-di-Ci» il volume n. 20 della Collana «teatro dei ragazzi» dal titolo: *Tre commedie*, e vi troverà: *Il tema d'Italiano* e *Il cardellino della gabbia d'oro*: la prima in due atti, la seconda in un atto: pochi personaggi, ambiente moderno.

Se dispone di costumi, le consigliamo: *Notturmo*, tre ragazzi e un uomo: due atti, vol. 29 della collana.

Se vuole una commedia in tre atti: *La Madonna dei poveri*, scena fissa, ambiente moderno, due ragazzi e tre uomini; oppure *Mamma che sei lontana*, tutti ragazzi, ma la commedia è in costume, e... in versi martelliani.

Ma perchè non scegliere allora *Cine vivo*, tutti ragazzi, tre atti non lunghi, con qualche pezzo facile di musica? Così avrebbe un tipo d'operetta accessibile ad ogni disponibilità.