



Voci Bianche

**RIVISTA BIMESTRALE
DI MUSICA E TEATRO**

PER GLI ISTITUTI DI EDUCAZIONE

MARZO 1946

ANNO I

NUMERO 2



Sommario

TESTO

La « Schola cantorum » dell'Oratorio e le Voci Bianche (<i>E. Scanzanella</i>)	pag. 17
Due in battere ...e due in levare (<i>Quel della bacchetta</i>)	» 19
Letteratura musicale dei fanciulli (<i>Fr. Albertino</i>)	» 20
Proposte... e... risposte	» 21
Il bravo cantore secondo San Tommaso d'Aquino (<i>Teol. Guglielmo Pistone</i>)	» 22
Variazioni drammatico-musicali sul tema dell'operetta (<i>Guelfo Neruccini</i>)	» 23
Viva la frutta fresca!	» 24
Chi ben comincia... (<i>Ludi Magister</i>)	» 25
Intervista col pubblico (<i>U. Cioni</i>)	» 27
Le mani che toccarono il Signore (<i>Bozzetto in un atto di Rufillo Uguccioni</i>)	» 28
Prepariamo la rappresentazione! (<i>Peppino</i>)	» 31

MUSICHE

1. De quacumque tribulatione - mottetto a 2 v. s.	A. De Bonis
2. Te Joseph celebrent - inno a 1 v.	V. Bellone
3. Ave! Sancte Joseph - lauda a 1 v.	L. Lasagna
4. Tantum ergo a 2 v. d.	G. Pagella
5. Ego sum panis vivus - mottetto a 2 v. s.	L. Musso
6. Regina coeli a 4 v. d.	G. Saini
7. Tutta gentile e bella - canzonetta a 3 v. s.	V. Bellone
8. Folti boschetti - villanella a 3 v. s.	V. Bellone
9. Gli zingarelli - coro a v. s.	M. Pessione
10. Stella del ciel - melodia per contralto	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. Pessione.
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 —

Da una lettera del

M^o Comm. FEDERICO CAUDANA

Maestro di Cappella e Organista
del Duomo di CREMONA

... Ho ricevuto il N. 1 della nuova Rivista « Voci Bianche »... che ho letto con tanto piacere...

L'iniziativa è ottima sotto ogni riguardo e può fare tanto bene; merita quindi di essere incoraggiata.

Da parte mia procurerò di farla conoscere e se potrò fare qualche cosa, volentieri mi presterò.

Praticità

Voci Bianche vuol essere una Rivista pratica. Questo impegno, che è stato salutato da una vera manifestazione plebiscitaria, continuerà ad animarci nella compilazione dei numeri successivi. Se il numero di gennaio ha cercato di offrire qualche aiuto agli organizzatori delle feste a S. Giovanni Bosco (31 gennaio), il numero che esce attualmente si propone di offrire saggi musicali e scenici per le feste di S. Giuseppe, Pasquali, e le ordinazioni sacerdotali, che più solennemente hanno luogo in questo periodo. Il numero di maggio contemplerà le celebrazioni mariane, la festa della riconoscenza, e la premiazione finale.

I mesi estivi, caratterizzati dallo sfol-

lamento dei nostri istituti per le vacanze, saranno dedicati agli organizzatori del teatrino, i quali, avendo abbondanza di quel tempo che sarà loro stato misurato durante l'anno scolastico, potranno leggere e vagliare con comodità, le produzioni teatrali che riterremo più adatte presentare al loro esame, allo scopo di aiutarli a preparare tempestivamente il repertorio della... futura stagione. E così a novembre, torneremo a pensare alle celebrazioni di fine d'anno! Immacolata, feste natalizie... Questo il nostro programma pratico, per quest'anno.

Un altr'anno potrà ancor più sfruttare le esperienze nostre e dei nostri abbonati, ma ciò che rimarrà invariata, è la caratteristica fisionomia di Voci Bianche: aderenza sempre più completa alle esigenze pratiche dei nostri ambienti.

La Schola Cantorum dell'Oratorio e le VOCI BIANCHE

Lezioni e orario

Sin dai primi giorni dell'anno scolastico tutti gli alunni di prima ginnasiale verso le 19,30 venivano condotti alla scuola di canto. Coloro che dopo una ventina di giorni erano trovati idonei entravano a far parte della cosiddetta *Scuola Inferiore*. I cantori delle altre classi formavano la *Scuola Superiore* e avevano lezione dalle 17 alle 17,30. Tra questi ve n'era un discreto numero di fisico più sviluppato, i quali, con l'aiuto di voci virili ben timbrate, cantavano da tenori e bassi, e ricevevano lezione alcune volte per settimana dalle 13,30 alle 14.

Scuola Inferiore

Recitata la preghiera, il maestro Dogliani cominciava a insegnare. Avendo egli per massima di non mai tediare gli allievi, le sue lezioni riuscivano variatissime mediante l'alternare a brevi enunciazioni teoriche, per le quali usava terminologia e nomenclatura adatte a fanciulli, applicazioni pratiche e interrogazioni singole, a gruppi o collettive. Pur possedendo in grado mirabile il dono di farsi piccolo coi piccoli, se un'enunciazione non era a tutta prima ben compresa, faceva cantare alcuni minuti per tornare ad essa con altre parole e altre similitudini.

Siccome scrivo per giovani confratelli che sono alle prime armi dell'insegnamento musicale, scendo a particolari. Il maestro Dogliani seguiva questo metodo:

recita del nome delle note, sia in ordine ascendente che discendente;

bocca aperta un paio di centimetri e in posizione verticale;

canto della scala, poi degli intervalli più semplici eseguiti per imitazione; cioè: egli cantava una

nota che gli allievi ripetevano, poi cantava la terza (maggiore o minore) che faceva ripetere; dopo cantava l'una e l'altra facendo ripetere l'intervallo tre o quattro volte di seguito.

Nello stesso modo faceva cantare delle frasette, interrogando poi quali erano gli intervalli eseguiti; per esempio: do mi sol... do mi fa... do mi la... sol fa re... sol mi do... Di frasi somiglianti ne aveva un piccolo repertorio, e le faceva ripetere servendosi del *meioplasto*. Si noti che sebbene non si trattasse ancora di educazione della voce, egli esigeva che si cantasse sempre pianissimo.

Dopo alcuni minuti di canto si ritornava a nozioni teoriche:

forma e durata delle figure e delle rispettive pause: *tonda* (semibreve), *bianca* (minima), *nera* (semiminima), *tagliata* (croma). Le diverse forme erano disegnate su cartelloni che egli aveva fatto preparare e sui quali erano dipinti il *rigo*, la *chiave di sol*, le *note* delle linee e quelle degli spazi prima in gruppi separati poi scritte promiscuamente; le *stanghette* che suddividono il rigo in più *misure* di eguale valore in base alle frazioni collocate in principio del rigo; i segni delle alterazioni; insomma tutto quanto è materia teorica per l'apprendimento della musica. Oggi non occorrono cartelloni perchè c'è dovizia di metodi stampati. Un metodino completo nelle enunciazioni nonostante la piccola mole, e perciò economico, è quello del salesiano Charamel edito dalla Libreria salesiana di Sampierdarena; sono pochini gli esercizi per la lettura, ma a questo si rimedia usando parti di canto di musica facile che ogni cantoria ha certamente a disposizione; come per gli allievi della scuola di banda si usano libretti stampati di Marcie.

Dopo alcune settimane delle lezioni suaccennate, durante le quali era anche sua cura insegnare alcuni inni (*Veni Creator Spiritus*, *Iste confessor*, ecc.), e le lodi sacre che si cantano durante la santa Comunione, il maestro eliminava i pochi allievi inguaribilmente stonati e quelli di costituzione fisica tanto sviluppata da non poter cantare che all'ottava bassa uso voci virili, poi cominciava la impostazione della voce.

Poichè ho accennato all'insegnamento delle lodi devo precisare che a tutti gli alunni, studenti e artigiani, si faceva dedicare mezz'ora delle prime sere dell'anno scolastico per imparare o ripassare i canti sacri. Non col solo pregar bene, ma anche cantando decorosamente i giovani dovevano esser motivo di edificazione ai frequentatori del Santuario.

La voce di soprano

La simpatia, il compiacimento e l'ammirazione degli uditori e dei competenti verso la Schola del nostro Dogliani non provenivano soltanto dalle accuratissime esecuzioni, ma erano specialmente motivate dal modo, non ancora usato, di far cantare le voci bianche.

Come faceva il maestro a ottenere l'emissione limpida e flessuosissima che amalgamava mirabilmente la cinquantina di voci dei soprani come fossero una voce unica? *Facendo loro completamente disimparare* (e vedremo con quale mezzo) *il cantare con voce di petto*.

Perchè l'estensione del soprano, quale si constata nelle partiture, insiste prevalentemente dal *sol* seconda linea al *sol* e *la* sopra il rigo mentre le voci di petto dei ragazzi tutt'al più possono estendersi al *mi* quarto spazio, e perchè possano durare fresche e intonate sino alla fine della messa occorre che la musica lasci loro intervalli di riposo; una messa adatta per voci di petto è la *Benedicamus Domino* del Perosi.

Il maestro Dogliani, impostando

le voci di falsetto (di testa), non solo otteneva che si raggiungessero splendidamente le note acute col risultato di ampliare la gamma del quartetto vocale, ma, con squisita sensibilità d'orecchio e di gusto, ammorbidente i suoni medi ne conseguiva un'emissione di timbro unico ed eguale per tutta l'estensione della voce. Non avveniva mai che i suoi soprani spezzassero la frase con due impostazioni, facendo cioè le note medie di petto e improvvisamente quelle acute con suono gutturale, come se la frase fosse eseguita da due strumenti diversi: le note basse da una trombetta e le più alte da un clarino. In questo caso mancherebbe il primo merito d'una *Schola cantorum*, che è quello d'aver un complesso di voci convenientemente educate.

Nè si creda che impostando le voci di testa occorra aver una scuola numerosissima; in una chiesa a vano unico e di proporzioni normali il maestro Dogliani ci fece eseguire la messa *Aeterna Christi munera* del Palestrina ed eravamo quindici cantori: sei soprani, cinque contralti, due tenori, due bassi. Il numero può essere un'esigenza richiesta dalla vastità dell'ambiente, dalla sua conformazione e dal luogo ove si trova la cantoria. D'altronde qualunque chiesa, come qualunque sala, ha i punti dove si percepisce meglio e quelli dove si percepisce meno; tocca al maestro con opportune prove disporre i cori nel modo più adatto perchè le voci di ognuno di essi giungano agli uditori amalgamate, equilibrate, e con volume conveniente.

Gli esercizi per l'impostazione

Il maestro Dogliani cominciava le esercitazioni di canto con la nota *do* sotto rigo *facendola eseguire forte*, e da essa saltava subito alla sua quinta, al *sol* seconda linea, *facendola cantare pianissimo* senza mai lasciar alzare il mento, facendo invece tener il capo nella posizione normale, anzi preferibilmente un po' reclinato. E faceva ripetere non poche volte di seguito *do forte* e *sol pianissimo*, poi *do forte* e *do* all'ottava pianissimo, indi ritornava all'intervallo di quinta *do sol*, finchè la nota *sol* era eseguita con l'emissione di testa.

Benchè seduti, si doveva cantare col busto eretto, la bocca aperta

verticalmente (mai orizzontalmente), e si doveva pronunciare la vocale in modo piuttosto chiuso.

Questi esercizi erano eseguiti da tutti, cioè anche da coloro che, per aver timbro di voce più robusto nelle note basse, destinava poi al coro dei contralti.

Ottenuto che il *sol* seconda linea fosse impostato di testa, egli facilmente otteneva che anche le note precedenti *fa mi re do* fossero cantate con eguale emissione. Lo scopo era raggiunto: *s'era disimparato a cantare con voce di petto*; la voce era impostata com'egli la voleva, e da questo momento cominciavano gli esercizi perchè le voci si estendessero limpide, intonate, irrobustite, alle note acute, *sacrificando per esse le note basse*, d'altronde estranee alla tessitura del soprano.

Siccome scrivo per insegnanti giovani mi permetto citare almeno qualcuno degli esercizi per intervalli con i quali si occupavano i primi minuti di ogni lezione e sui quali il maestro vigilava attentamente per la limpidezza, intonazione, fusione delle voci, specialmente nelle note acute che faceva prolungare ed eseguire più forte.

Do mi sol... mi sol do... sol do mi...
mi do sol... do sol mi... sol mi do...
do mi sol do mi... mi do sol mi do...
do mi sol do mi do sol mi do...

mi sol do... sol do mi... do mi sol...
sol mi do... mi do sol... do sol mi...
mi sol do mi sol... sol mi do sol mi...
mi sol do mi sol mi do sol mi...

Questi esercizi d'intervalli e altri di scala nell'estensione dal *do* terzo spazio al *sol* e *la* sopra rigo, erano alternativamente eseguiti col nome delle note e anche col solo suono d'una vocale, che egli non lasciava mai pronunciare in modo aperto e largo, specialmente se si trattava della vocale *e*.

Per i vocalizzi il maestro Dogliani era molto esigente; voleva che fossero eseguiti legatissimi, prima adagio e poi di mano in mano più svelti, conservando la bocca egualmente aperta in tutto il vocalizzo come lo era emettendo la prima nota, sulla quale faceva dare un lieve accento perchè le altre sgorgassero legatissime dall'accento dato sulla prima.

Ho detto che un certo numero dei tenori e bassi erano ragazzi stu-

denti del ginnasio superiore. Troppo giovani per la parte di voci virili! Si utilizzavano egualmente impostando le voci tenorili in modo analogo a quelle dei soprani cioè con voce di testa. L'esercizio le faceva irrobustire negli acuti e l'unione di qualche voce formata e timbrata amalgamava queste voci senza che offendessero l'orecchio con suoni sforzati; e con somma vigilanza il maestro correggeva la pronuncia delle vocali e l'emissione con bocca aperta verticalmente; perchè le voci di petto non educate più facilmente cantano senza grazia e disgustano l'uditore.

Il solfeggio

L'importanza del solfeggio è in rapporto alla qualità del repertorio. Le partiture più sostanziose e di più elevate soddisfazioni musicali esigono corrispettiva capacità di lettura. Un esempio: le difficoltà per eseguire la *Missa tertia* (a 4 voci) di Haller non sono quelle che si richiedono per la *Messa* in onore di St. Agostino del Donini, ma anche la *messa* di Haller sarà imparata in minor tempo ed eseguita meglio se i cantori avranno una conveniente preparazione di solfeggio. Se invece la non consigliabile pazienza di far imparare quasi a memoria deve affrontare l'esecuzione della *messa XIX* di D. Pagella, il maestro o avrà bisogno di tempo maggiore e perciò dovrà oltrepassare l'orario ledendo il diritto allo studio delle materie scolastiche, alle quali presiedono altri confratelli, quindi mancando loro di riguardo, oppure nuocerà a se stesso nella salute dello stomaco e dei nervi preparandosi una vecchiaia precoce e acciaccosa. Con le scuole ben preparate anche per partiture difficili il maestro Dogliani potè durare oltre cinquantacinque anni nella direzione del canto e della banda dell'Oratorio, e morì a 85 anni per causa d'una polmonite che, come tutti sanno, non è male congenito.

Egli ci insegnava così. Quando, oltre ai primi elementi, si era ben compresa la durata di ogni singola figura e delle eccezioni di prolungazione a cui davano luogo la legatura o il punto, distribuiva a tutti la partina di un canto breve e fa-

cile; ciascuno seguendo con l'indice della mano destra nota per nota ne leggeva il nome; poi un ragazzo dopo l'altro leggeva un'intera misura dicendo qual era il valore di durata di ogni nota. La terza lettura consisteva nell'eseguire tutti assieme il *solfeggio parlato* (lettura misurata) e contemporaneamente ciascuno faceva la battuta. Con la quarta ripetizione si eseguiva il *solfeggio cantato*. Sovente avveniva che, domandando se qualcuno era capace di solfeggiare da solo, vi fossero i più intelligenti che riuscivano a cantar bene tutta la pagina.

Si leggevano poi misuratamente le parole, cioè pronunciando le sillabe del testo invece del nome delle note e tenendo lunghe le vocali quanto era il valore della nota a cui la sillaba era sottoposta. L'aver già cantato il brano col nome delle note rendeva più facile l'esecuzione con le parole.

Ripeto: erano canti brevi e facili: *Tantum ergo*, litanie, mottettini ecc.; musica quasi sillabica o con brevi vocalizzi. Dopo alcuni giorni di questi esercizi si progrediva passando allo studio di una messa facile, come quella già accennata, la terza di Haller; ma i primi minuti di scuola erano sempre dedicati a esercizi per educare la voce in quell'estensione voluta dal coro al quale si apparteneva, di soprani o contralti, con esercitazioni per gli effetti di colorito: forte, mezzoforte, piano, pianissimo, cosa quest'ultima meno facile ai soprani nell'estensione delle note acute.

Insegnando la messa, da principio il maestro suonava l'armonium con registri di mezzoforte; ma quando si cominciava a essere più sicuri, non solo egli volutamente sosteneva meno suonando in modo appena sensibile, ma alla terza ripetizione era capace di suonare soltanto la parte del coro assente, cioè quella dei contralti quando faceva scuola ai soprani e viceversa. Da ciò la sicurezza assoluta dei due cori, soprani e contralti, alle prove d'assieme; durante le quali non era raro il caso che invece di suonare la nostra parte suonasse quella dei tenori e bassi.

Riguardo alle finzze dell'esecuzione, insegnate nelle lezioni sepa-

rate a ogni singolo coro, ho accennato nell'articolo precedente. Qui mi limito a un richiamo che riguarda il fraseggio, richiamo che ciascuno saprà estendere a casi somiglianti.

Insisteva nell'esigere la respirazione al punto opportuno perchè non si spezzasse la frase musicale nè si interrompesse il senso logico del testo. Ricordo che in una messa la musica pareva fatta apposta perchè si staccasse il genitivo *mundi* dal sostantivo *peccata*; ed egli a far ripetere finchè, prendendo respiro dopo le parole *Agnus Dei*, cantassimo unite le parole *qui tollis peccata mundi*. Dalla sua Schola non si udivano mai spezzature del genere: *Filius... Patris; miserere... nobis*, ecc.

La voce dei contralti

Ho detto che l'impostazione della voce era eguale per tutti i ragazzi; differiva invece il perfezionamento. L'elaborazione delle voci di contralto partiva dal *do* per irrobustire le note discendenti *si* e *la* e raddolcire quelle superiori. Si attuava il caso inverso: sacrificare le note che in acutezza erano estranee alla parte del contralto per migliorare quelle del tratto *la* sotto il rigo, *do* terzo spazio.

La voce dei bassi come coro presenta minori difficoltà, trattandosi di voce naturale da migliorare in quanto a pronuncia di vocali e di eliminare asperità ed esagerazioni di colore.

Conclusione

Non vorrei che i giovani maestri ritenessero le cose dette più difficili a ottenere di quanto non siano. La impostazione della voce non richiede più d'una settimana; i primi dieci minuti di ogni lezione successiva, dedicati ad appositi esercizi, perfezionano l'emissione fino a renderla unica per tutta l'estensione della parte e ottenere voci limpide amalgamate e flessuose in ciascuno dei coloriti, dal forte al pianissimo.

In quanto al solfeggio si tratta di imparare a leggere correntemente il nome di dieci note a seconda della loro posizione sul rigo; di imparare la durata di quattro forme di segni: *tonda, bianca, nera, tagliata* e delle

due eccezioni che ne prolungano il valore. Le alterazioni e le modulazioni sono sempre insite nel contesto armonico del quartetto vocale e dell'accompagnamento; quando eccezionalmente capitasse una frase eteroclita, essa può esser fatta imparare per imitazione.

In complesso, le difficoltà consistono piuttosto nell'aver costanza per riuscire in questo: *imparar a insegnare*; cosa che auguro cordialmente ai giovani colleghi salesiani, come auguro loro la squisita sensibilità artistica, la delicatezza di vedere in ogni scolaro un'anima, la spiritualità di mirare in ogni esecuzione il decoro della casa di Dio, e anche la vecchiaia robusta e la longevità dell'indimenticabile mio primo maestro Giuseppe Dogliani, dall'affettuoso e riconoscente ricordo del quale mi sono lasciato indurre a scrivere questi appunti.

E. SCARZANELLA

Due in battere

... e due in levare

1) «Voci bianche» e vedo pezzi a tre e anche quattro voci dispari! Si chiama coerenza questa? Del resto, perchè limitarvi a Voci bianche, se vi sono Istituti di educazione che possano disporre anche di voci virili? Ben vengano adunque i vostri pezzi misti, ma allora perchè intitolare la rivista «Voci bianche?».

— Caro collega, ha letto la prima pagina della rivista?

— Sì e no — Capirà: io mi interesso della musica, e leggo di preferenza quella.

— Sta bene, e quando eseguisce musica, tiene conto delle chiavi in cui è scritta?

— Ma che cosa dice maestro!

— Le dico che leggere «Voci Bianche» senza tener conto della chiave in cui sono scritte, non può condurre che alle confusioni che lei denuncia. Poichè, caro colle a, la chiave della Rivista è appunto quell'articolo di presentazione, in prima pagina, che lei ha trascurato di leggere attentamente.

2) Sì, io ho letto la vostra «chiave». Scrivere musica per Voci bianche: convittori, convittrici, oratori festivi: sta bene; ma attenti a non giustificare con questi motivi una povertà misericordiosa che non sarei disposto davvero a compatire.

— Povertà misericordiosa, no, d'accordo: ma neppure un'aristocrazia virtuosa, nonchè rigorosa, e, ciò che sarebbe peggio, altezzosa e che noi riterremmo incompatibile con i nostri ambienti (quante cantorie di oratori festivi già ci onorano della loro fiducia!) ma bensì una praticità decorosa, che soddisfi tutte — o quasi — le richi ste degli abbonati dalle più varie disponibilità, praticità la quale — per restare in rima — non è rosa senza spine.

Tutt'altro, caro collega, tutt'altro!

Quel della bacchetta.

LETTERATURA MUSICALE *dei fanciulli*

a) Canto gregoriano:

Il maestro di musica sacra, veramente buono e fervente cristiano, oltrechè eccellente istruttore di canto, ben sapendo che il genere musicale che richiede maggiormente una voce dolce e pieghevole è certamente il *canto gregoriano*; conoscendo pure la facilità di detta voce nei *pueri cantores*, si appiglierà subito a questo canto che sa essere il solo ufficiale della Chiesa. E se non lo curerà primo per ordine di insegnamento, avendo forse altre esigenze nella Parrocchia o nell'Istituto di educazione in cui insegna, saprà ad ogni modo e a suo tempo collocarlo nel posto che gli compete. Quindi curerà a mettere in azione tutti quegli accorgimenti, perchè nell'ordine dei valori il *canto gregoriano* abbia sempre il primo posto.

Non è forse vero che il Santo Papa Pio X chiamò questo canto dolce e soave e facilissimo ad apprendersi e di una bellezza sì nuova ed inaspettata, che dove esso fu introdotto, non tardò ad eccitare vero entusiasmo nei *giovani cantori*?

Difatti i caratteri del canto gregoriano sono di per sè *limpidi e precisi*:

1. - È semplice, di facile esecuzione: sicchè può dirsi davvero *popolare*.

Fin dai suoi tempi S. Girolamo esclamava: « Ovunque tu volgi il piede, il villico canta l'allegro *Alleluia*; il mietitore, madido di sudore, si anima col canto dei *Salmi*; e il vignaiuolo, potando la vite, fa l'aria echeggiare dei *Davidici accenti* ». Da ciò si vede, come l'ambiente di quei primi secoli non fosse inferiore a quello dei giorni nostri.

2. - È sobrio, modesto, aggiungendo all'espressione le parole, senza mai coprirle, nè soffocarle, nè snaturarle.

3. - È pieno di dolcezza, d'azione, di soavità, di pietà. Un patrimonio, dunque, di altissimo valore storico ed estetico e di una bellezza arcana ed incorruttibile.

Quante lacrime io sparsi — esclama S. Agostino — sentendomi abbracciare il cuore dalla soave melodia dei cantici risonanti nel tempio! Le *salmodie* mi entravano per le orecchie; le verità versavansi nel mio cuore; la fiamma dell'affetto si destava e piangevo consolatamente.

Ora, come abbiamo detto, non sono forse i fanciulli più indicati per comprendere, sentire e riprodurre meglio dei grandi *l'arte gregoriana*?

In pratica, il canto gregoriano lo si trova difficile ad insegnare non solo ai piccoli, ma anche ai grandi, perchè non si ha pazienza, nè costanza: si vuole giungere allo scopo senza adoperare i mezzi.

Sicuramente che ci vorrà spirito di sacrificio; bisognerà intenderse ne; sarà necessario studiarlo per bene questo benedetto canto gregoriano...

b) Canto Sacro:

Contemporaneamente si dovranno abituare i fanciulli e le fanciulle ad apprendere i *cantici spirituali* più comuni; poi gli altri canti sacri più solenni e ornati, di cui il nostro repertorio italiano è così ricco.

Perosi, Ravanello, Bottazzo, Magri, Pagella, Bossi, Thermignon, Cervi, Bottigliero, Branchina, Benvivoglio, Tosi, Picchi, Caudana, De Bonis, Campodonico, Ferro ed innumeri altri ci hanno lasciato un numero copioso ed artistico di Messe, mottetti e lodi. Non c'è che la difficoltà della scelta e poi... il coraggio di farli eseguire.

E qui verranno in campo tutte le norme che si saranno dovute applicare per l'apprendimento del *gregoriano*, aggiungendo quelle nozioni che la musica figurata antica e moderna esigono, in ordine progressivo e didattico, applicandole più o meno secondo le varie esigenze della cantoria e del tempio.

Si sa, la musica propriamente detta ha una fisionomia ritmica e tonale propria e la varietà e l'interesse artistico dipenderanno in massima parte dalla cultura e dall'abilità del maestro.

Lo scrivente, già alunno dei Salesiani a Varazze e a Trino Vercellese, quanta bella musica ha eseguito, guidato da bravi e competenti maestri che hanno saputo mirabilmente istradare sin dai più teneri anni a eseguire qualsiasi pezzo, a non vedere difficoltà anche nei brani più ardui e arditi! Non una funzione sacra o profana in cui non entrassero i bimbi, i fanciulli ad allietarla con la loro voce lattea e soave!...

c) Musica classica:

Già il *Motu proprio* di Pio X proclama la somma convenienza della classica polifonia per le funzioni di chiesa, accostandosi essa assai bene al supremo modello di ogni musica sacra, che è il *canto gregoriano*: e ordina che sia istituita largamente nelle funzioni ecclesiastiche, specialmente nelle più insigni basiliche, nelle chiese cattedrali, in quelle dei Seminari e degli altri istituti, dove i mezzi necessari non sogliono fare difetto!

Mi direte se ciò è possibile anche nelle parrocchie e nelle chiese minori. Perchè no?

Quando ero giovane, ho sentito più volte una scuola di campagna dell'Astigiano, diretta da quel mago di Maestro, che rispondeva al nome di Don Zaccarella, a eseguire Palestrina, Croce, Viadana, Vittoria, Porta, Ingegneri, con una maestria e nel medesimo tempo con una disinvolture e naturalezza da non invidiare certo a nessuna scuola di cattedrale.

I ragazzi, soprattutto, con un fare sempre sorridente e naturalistico, cantavano con una grazia e una semplicità sorprendenti.

E non erano solo l'« *O bone Jesu* » l'« *Adoramus* » o un « *Panis Angelicus* » qualsiasi; ma dei nostalgici e autentici *notturmi* della Settimana Santa, la grandiosa *Messa di Papa Marcello*, a 6 voci, il magistrale *Tu es Petrus*, a sette. Nè si dica che la polifonia sacra non sia più adatta ai giorni nostri e sia poco intendibile, data la decadenza della musica sacra in questi ultimi anni.

Se questa musica sacra è vera-

mente improntata al senso della sublimità e del raccoglimento e se davvero in essa aleggia pietà, religiosa giocondità e dignitoso dolore, basterà che i Catechisti, gli Educatori, i Parroci sappiano con il loro zelo far ritornare fanciulli e popolo a vivere di questa pietà, di questo raccoglimento e l'ambiente ritornerà propizio. Tocca a noi, maestri di canto, accostare la massa, perchè sia educata a un gusto sempre più fine e, come dice il Felini: abbia il mezzo di ascendere continuamente nell'artistica intelligenza.

Sappiamo e facciamo analizzare, anche tra i fanciulli, i classici antichi, risaltando la forza e la bellezza delle loro meravigliose pagine, onde far gustare i temi, le imitazioni, i passi più coloriti, i dialoghi, le fughe di certe frasi più salienti, la grandiosità dei suoi accordi diatonici, insomma il complesso di tutte le varie e artistiche doti. E allora,

fanciulli, uomini e popolo apriranno l'animo e il cuore ad esprimere ciò che non è dato colle sole parole e pregusteranno essi per i primi e daranno agli altri quelle artistiche soddisfazioni che mai più si sarebbero sognati di provare.

Certo nella musica classica, perchè non risulti monotona, non basterà curare freddamente e anche rigorosamente il tempo e il colorito, ma farà d'uopo saperla interpretare con vera competenza e maestria, sino a tradurla in una declamazione viva ed efficace.

Questo si dica anche dei *falsobordoni*, soprattutto dei nostri classici, quasi tutti a voci miste, quindi con voci bianche e virili, che tanto bene si adattano alla salmodia e alla cui esecuzione buona ed efficace dovranno entrare tanti accorgimenti per ottenere la dovuta sonorità e la buona declamazione dei versetti.

L'organista dovrà tenersi naturalmente in stretta unione col canto, adeguandolo alle voci infantili, sostenendolo ed adornandolo con accordi semplici e gravi.

Concluderò

Con le parole del grande apostolo del canto liturgico Don Pothier, applicando a tutta l'arte musicale ciò che egli riserba per l'arte propriamente gregoriana, che cioè la nostra musica deve rispecchiare sempre e dappertutto il canto dell'anima, mezzo potente per esprimere la vera preghiera, che dilata il cuore e sostiene il santo entusiasmo, lo slancio e la gioia; gioia di speranza che deve preparare quella del godimento nel seno di Dio.

Fratel ALBERTINO DELLE S. C.
ex allievo Salesiano

Proposte... e... risposte

In sollemnioribus...

— Premetto che non sono un tecnico, ma solo un dilettante. Non solo di musica, ma anche di... liturgia e di pedagogia. E allora non vi meravigliate, egregio maestro, se vi dirò che la nobile fatica da voi dimostrata nella recente solennità, con la bella esecuzione della Missa a quattro voci, m'è sembrata, a un certo punto sciupata. Non rispetto all'arte, intendiamoci, nè tantomeno rispetto a quel decoro al quale tanto tenete e che, indubbiamente, vi carica di grandi meriti al cospetto dell'Altissimo. Sciupata, secondo me, rispetto agli ascoltatori che voi non potete vedere e studiare, durante la esecuzione, come è lecito fare al sottoscritto.

Vi dico subito che le mie osservazioni riguardano esclusivamente il « Credo », la parte cioè della Missa, che, a giudizio di un maestro competentissimo come il compianto Don Pagella, costituisce il pezzo più difficile di tutto l'insieme. Voi, più di me, avrete sperimentato la fondatezza di questa asserzione nell'insegnare la partitura ai vostri cantori: io invece l'ho sperimentata, esaminando il contegno del pubblico. C'è, bisogna dirlo, tra questo, una porzione

eletta di intenditori e buongustai, ma come avviene in chiese frequentate dal popolo e stipate da folte categorie di giovinetti o giovanette, questa categoria di eletti, scompare nella gran maggioranza di chi, tutt'al più dà segni di attenzione agli assoli, o a qualche punto più vivace e grandioso della vostra partitura, mentre, durante il resto (e se la partitura è quadrata, e rigida come quella dell'ultima vostra esecuzione, durante tutto il Credo), durante il resto, dico, il pubblico per bene subisce la musica che non capisce, e i ragazzi... fanno i ragazzi.

Quando io penso al significato liturgico del Credo, io mi convinco che la professione solenne della fede, a quel punto della sacra funzione, avrebbe una manifestazione assai più significativa se fosse affidata alla voce corale del popolo, alternato coi cantori nella edizione gregoriana. Il popolo parteciperebbe, i ragazzi... sfogherebbero nel canto la loro irrequietezza acuita dall'inerzia, e i vostri bravi cantori avrebbero un providenziale respiro per essere meglio in forma all'attacco del mottetto che eventualmente voi avete incluso nel programma dopo l'offertorio. Mi risulta che tale idea era condivisa e patrocinata con

calore da quell'impareggiabile gregoriano che fu il M. Don Giov. Batt. Grosso, formatosi, anche in questo, alla tradizione aristocratica della scuola francese. Che ne dite adunque, della mia proposta?

— Come musicista e come sacerdote non posso che approvarla. Almeno in *sollemnioribus*. In *sollemnissimis*... benchè le ragioni da voi addotte non perdano nulla del loro valore, bisognerà tener conto delle esigenze locali, che hanno il peso di diritti di consuetudine e che possono richiedere, anche per coerenza artistica, rispetto alla solennità e... altri motivi, la esecuzione integrale di una messa di autore. Vi sarebbe anche una via di mezzo che ho constatato io stesso di buon effetto: un Credo alternato tra il popolo (edizione gregoriana) e la cantoria (edizione polifonica o meno, accordata al testo gregoriano). Vi sono inoltre composizioni di buon effetto a una voce dell'Oltrasi, Scanzanella, Caudana e altri. — Partecipazione del popolo alla liturgia: bellissima cosa: oltre che bellissima vorrei dirla ideale, quando la massa del popolo riuscisse a cantare in modo degno di tanta finalità.

Ma si sa: le cose ideali non sono sempre reali: ma questa non è ragione sufficiente per abbandonare lo sforzo di arrivarvi.

L'abbonamento a « Voci Bianche » costa L. 200

Rivolgersi a: LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA, Via Cottolengo, 32 - TORINO

IL BRAVO CANTORE

secondo San Tommaso d'Aquino

Gli istituti di educazione e particolarmente i Seminari, cui è destinata la pubblicazione di « Voci Bianche », onorano San Tommaso d'Aquino quale patrono degli studi. Tale fu dichiarato per il dono della scienza e della sapienza onde fu arricchito dal Signore e risplendette qual sole.

Ricordiamo però che S. Tommaso d'Aquino non fu soltanto sommo filosofo e teologo, ma anche poeta e musico. Poeta ce lo rivelano la Sequenza e gli Inni composti per celebrare la SS. Eucarestia; e musico ce lo indica la melodia del Lauda Sion che da molti viene a lui attribuita. Delle melodie gregoriane dovette essere esperto conoscitore, almeno quanto ogni altro buon religioso del suo convento, per cui salmodiare in coro era compiere l'Opus Dei ed assolvere al primo dovere.

Per ben cantare dovette apprendere le buone regole dai suoi maestri, e queste volle tramandarci nella sua forma letteraria caratteristica, in una operetta intitolata appunto « De arte musica ».

Ed ecco come Egli si esprime: « È bravo cantore quello che possiede:

- « Bonae vocis instrumentum, artis documentum,
- « usus exercitamentum:
- « Bonae vocis instrumentum tria faciunt: reuma-
[tis expurgatio,
- « pectoris dilatatio, oris aperitio.
- « Ad artis documentum tria sunt necessaria ut
[scias: vocem levare,
- « vocem deprimere, vocem concordare.
- « Ad usus exercitium tria sunt necessaria: ut
[cantes frequenter,
- « diligenter et fortiter.

Traduco e spiego.

È un bravo cantore quello che possiede un buon organo vocale, senso artistico e un grande esercizio.

Non è necessario che il cantore abbia quella che suole comunemente dirsi una bella voce: ma avrà certamente un buon organo vocale quel cantore che saprà: 1) Liberare le vie respiratorie (bronchi, gola, naso) dagli ingorghi catarrali: *reumatis expurgatio*; e ciò saprà fare non rumorosamente, anche se S.

Tommaso non lo dice espressamente.

— 2) Riempire convenientemente i mantici, secondo l'espressione di un bravo maestro; ossia respirare con respiro ampio, lungo, *pectoris dilatatio*, onde poter eseguire non poche note soltanto, ma tutta intera la frase musicale. Ha particolare valore questa regola quando si esegue una melodia gregoriana.

— 3) Aprire bene la bocca, *oris aperitio*, impostandola debitamente nella pronuncia delle diverse vocali.

Il bravo cantore deve possedere senso artistico: e questo esplicherà con il dominio che avrà e con l'uso che saprà fare della sua voce.

Il bravo cantore dovrà sapere: 1) *Vocem levare*. Di qui l'opportunità di premettere ad ogni lezione di canto le *scale* e i *vocalizzi*. Per il ragazzo vorrà dire saper passare dalla voce detta di *stomaco* e quella di *testa* non rudemente, con passaggio urtante, ma dolcemente; vorrà dire che salendo dovrà diminuire la intensità del suono, smorzare la voce per evitare gli strilli, i suoni sforzati, le stonature. — 2) *Vocem deprimere*. Garbata dovrà anche essere la discesa e la esecuzione delle note che non esigono fatica. Quale maestro non si è trovato mille volte nella necessità di raccomandare ai contralti di cantare piano? Occorrerà un esercizio tutto particolare per discendere e per non calare; ed un'educazione eccellente perchè il cantore si accorga che stona e che deve mettersi a posto. — 3) *Vocem concordare*. Questo mettersi a posto è indicato particolarmente dal terzo verbo regolante l'uso della voce con riguardo agli altri cantori. Nessuno deve distinguersi, o perchè stona, o perchè canta troppo forte e con timbro di voce troppo diverso. Da evitarsi assolutamente quella che i tecnici dell'incisione dei dischi chiamano *sforzature*.

Sapranno più facilmente *vocem levare*, *deprimere*, *concordare*, quei cantori che avranno appreso insieme il significato delle parole che cantano e il senso e colore con cui devono eseguirle.

San Tommaso conchiude dicendo che il bravo cantore deve possedere

un grande esercizio. E perciò deve cantare: 1) *Frequenter*. Ciò riguarda specialmente il maestro di canto. Da evitarsi le lunghe prove, specialmente nelle viglie delle esecuzioni, giorni di riposo per le voci. Moltiplicare invece le lezioni brevi: in una settimana non due lezioni di un'ora e mezza caduna, ma invece sei della durata di mezz'ora. — 2) *Diligenter*. La diligenza che si esige alla scuola di canto non può essere inferiore a quella che si esige nelle altre scuole. Diligenza fatta di compostezza, calma, attenzione. Quanto è necessario che alla scuola di canto non vengano assegnati i ritagli di tempo, le ore impossibili, sottratte alla ricreazione o al passeggio... Tutto ciò andrà a danno della diligenza, resa più difficile o addirittura impossibile particolarmente nei piccoli esecutori. — 3) *Fortiter*. Quest'ultima qualità piacerà ai ragazzi, i quali amano cantare sempre forte e fortissimo. San Tommaso vuole solo che si canti da tutti, che non vi sia nessun pigro alla scuola di canto; che si canti con conveniente sonorità, e che si canti pure forte e fortissimo quando lo esige la composizione, senza però mai sguaiare: memori di un altro detto di un altro grande teologo e fine musico, S. Agostino, *non clamor sed amor cantat in aure Dei*: dal Signore dobbiamo farci sentire più con l'amore che con il clamore.

Siamo riconoscenti a San Tommaso d'Aquino che con le sue regole per ben cantare, e da noi ben osservate, ci offre la possibilità di lodare con più decoro il Signore e commuovere fino alle lacrime i fedeli nelle nostre Chiese.

Teol. GUGLIELMO PISTONE, parroco

Ho accolto con viva simpatia il primo numero di « Voci bianche » promessa di una serie interessante di numeri. Sarà certo il benvenuto fra i cultori di musica, i maestri e le scuole di canto per la varietà e novità delle sue presentazioni musicali e dei suoi articoli musico letterari.

Non dovrebbe essere ignorato da quanti si occupano di insegnamento di canto sacro, di teatri, accademie.

Sarò ben lieto di collaborarvi e di farlo conoscere nella cerchia delle mie aderenze artistiche.

Auguri adunque di larga diffusione e adeguata messe di copiosi frutti.

ENRICO PIGLIA

Variazioni DRAMMATICO-MUSICALI sul tema dell'OPERETTA

« Operetta » è un termine che vorrei vedere scomparire dal repertorio dei nostri teatrini. Il termine ben inteso, non la produzione, con il quale è ordinariamente ed anche erroneamente denominata.

Erroneamente, sicuro! — perchè a Dio piacendo, le produzioni drammatico-musicali dei nostri repertori educativi sono ben lontane, per fisiologia morale e anche per concezione artistica, da quelle che, fuori dei nostri ambienti, dilagano sotto questa classifica. Al punto che più di una volta m'è accaduto di sorprendere sul viso di qualche spettatore — nuovo alle nostre scene — un moto di sorpresa, al vedersi annunciato uno spettacolo con la designazione di « Operetta ». « Scusate! — sembrava volesse dirmi quell'onesto uomo — osate voi divertire i vostri ragazzi con roba del genere? E siete educatori? — E la meraviglia era più che giustificata, se egli riteneva il nostro spettacolo della stessa famiglia di quelli che, nei teatri pubblici... D'accordo, quindi su questo punto. La nostra produzione lirico-drammatica, essendo così differenziata da quella delle « Operette », dovrebbe differenziarsi anche nel nome.

In che modo? Con quale termine adunque?

La risposta non è facile. Che io mi sappia, il nuovo termine designatore di questa nostra ormai vecchia attività ricreativa, non è possibile trovarlo nel vocabolario corrente della tecnica musicale o drammatica, quindi bisognerebbe pensare a crearlo *ex novo*.

Giriamo l'invito a tutti i lettori di « Voci bianche ». Se dalla loro collaborazione uscirà una felice scelta, noi procederemo, su queste pagine, al solenne battesimo della nuova arte, e il fortunato scopritore — padrino di chissà quante gloriose creature — avrà in premio un posticino nella storia del nostro teatro.

Lasciamo quindi, per ora, sospeso il nome, e interessiamoci della sostanza.

Che cos'è — o meglio — che cosa deve essere la nostra « Operetta »?

Un armonico connubio fra musica e recitazione, adatto alla capacità comprensiva del nostro pubblico,

a quella espressiva (canora e mimica) dei nostri attori e adeguato alle disponibilità sceniche dei nostri teatrini.

Diciamo:

1) *Armonico connubio tra musica e recitazione.*

Non tutta musica. Il melodramma, che pure è composizione così nobile, praticamente risulta inadatto al nostro pubblico, il quale preferisce un solido e sviluppato intreccio dell'azione — quale non può coesistere col melodramma — a un equivalente sviluppo musicale.

Non è neppure praticamente adatto ai nostri attori, i quali, essendo giovinetti e spesso principianti, non hanno resistenze e possibilità vocali tali da reggere al peso di un melodramma.

Si aggiungano le altre difficoltà tecniche ed economiche, derivanti dalle esigenze del melodramma: si aggiunga la impreparazione del nostro pubblico alla retta valutazione della tecnica musicale strettamente legata alla composizione di cui parliamo, e i lettori non tarderanno a condividere le nostre conclusioni, le quali non sono che risultati di esperienza.

Non tutta recitazione, con qualche breve e accidentale melodia popolare.

Il tipo *vaudeville* non sembra destinato a successo, nei nostri teatrini, per quel rapporto troppo meccanico e irrazionale che lega il canto alla recitazione. Non si può passare dalla zona realistica della conversazione a quella lirica del canto, senza una conveniente gamma di sentimenti che rendano logico il canto, come lo sboccio naturale di una situazione.

Il fenomeno di attori che recitano, conversando del più e del meno, e poi, di punto in bianco si mettono a cantare senza che sia sensibile una conveniente causa, è un fenomeno che il nostro pubblico non riesce a gustare, e — francamente — non gli si può dare torto.

Il connubio tra musica e recitazione dev'essere quindi armonico, che vuol dire anche logico.

2) *Adatto alla capacità comprensiva del nostro pubblico.*

Il quale è, in prevalenza, composto di ragazzi. Sì, ammettiamo volentieri che vi siano anche degli adulti e dei vecchi: parenti, genitori, nonni, bisnonni eccetera dei ragazzi presenti: ma crediamo di poter stabilire, una volta per sempre questa legge generale:

Uno spettacolo che soddisfa il pubblico dei nostri ragazzi, soddisfa anche i *grandi* che li accompagnano.

E diciamo anche:

Uno spettacolo che soddisfa un pubblico di adulti, non sempre soddisfa un pubblico di ragazzi.

Un'opera lirica eseguita coi mezzi di cui dispongono i grandi teatri, soddisferà certamente un pubblico adulto, ma non ugualmente un pubblico di ragazzi.

Che cosa gusterà un ragazzo — sia pure sveglio e intelligente — di una bella serata lirica trascorsa in un palchetto della « Scala »?

A sentir lui, ciò che più di tutto lo ha colpito, sarà, in ordine decrescente: l'apparato scenico, i costumi degli attori, la vicenda del dramma, i brani più melodici della musica, la visione dell'orchestra, con la movimentata mimica del suo direttore.

Tutto il rimanente, e il virtuosismo delle voci, e la squisitezza del commento sinfonico, la sintesi mirabile dell'intermezzo, il tema del preludio e la genialità degli accordi, e via via, fino alla potenza espressiva del *pathos*, affidata alla musica... tutto questo — e scusate se è poco — per il nostro spettatore passerà in terza... e quarta... ed ultima linea.

— Naturale! — si dirà. — Che si deve pretendere da un ragazzo? Che capisca il *Parsifal* o il *Mefistofele*? Non è pane per i suoi denti.

D'accordo. Ma da questa constatazione non ritengo nè giusto nè logico, dedurre la esclusione radicale dei ragazzi da quel mondo così suggestivo e anche fortemente educa-

tivo che è creato dall'arte dei suoni alleata della scena.

È più giusto e logico cercare il modo di offrire ai ragazzi quanto di questo magico mondo essi dimostrano di capire e di gustare. Così i maestri di scuola, non respingono ritenendoli impreparati i giovani allievi dalle porte dell'alta poesia, ma le socchiudono, lasciandone scaturire quelle luminose faville, che essi sapientemente distaccano dalle grandi opere. È così che i giovanetti potranno gustare anche Dante senza leggerne tutta la cantica: i « Promessi Sposi », leggendone solamente le pagine più accessibili alla loro capacità.

Invece di un'opera, diamo adunque ai ragazzi un'operetta. Chiamiamola, per ora, ancora così, fermandoci al suo significato primitivo, non ancora deturpato e falsato dall'uso corrente: Operetta: piccola opera: concepita ed attuata con quegli elementi di grande opera che il ragazzo può assimilare e comprendere. Daremo a' suoi occhi la visione di bei scenari, di vivaci e suggestivi costumi: daremo alla sua fantasia un intreccio teatrale e avvincente, alle sue orecchie la carezzevole *aria*, la toccante *melodia*, il duetto, il concertato, il coro, e il musicista educatore ed artista saprà fare vibrare, con le risorse della sua ispirazione, l'alto soggetto che sarà stato ideato dal librettista, per dare ai ragazzi un degno pascolo alla fame del loro cuore: generosità, tenerezza filiale, eroismo, disprezzo del pericolo, bellezza di un ideale...

Ed ecco gustata, applaudita, apparire sulla ribalta — decorosamente presentata — la nostra « operetta ».

3) *Adatta alla capacità canora e mimica dei nostri attori.*

Non v'è bisogno di chiarire un concetto evidente e che nessuno metterà in dubbio. Piuttosto si potrà osservare:

Data la difficoltà di espressione inerente alla acerbità artistica dei

giovani attori, perchè non superare questa limitazione, ricorrendo se non a professionisti, ad attori di sicuro rendimento, reclutandoli a pagamento dal teatro pubblico, come di solito si fa per l'orchestra?

Rispondiamo con una ragione che ha — per chi ha esperienza di ragazzi, valore di legge:

Una produzione per ragazzi interesserà il pubblico in misura direttamente proporzionale alla partecipazione che l'elemento ragazzo avrà nello sviluppo del soggetto scenico e conseguentemente nella sua interpretazione.

Di conseguenza, se a ragazzi è affidato — per il motivo suesposto — il protagonismo scenico, non sarà facile sostituirli con dei professionisti, e se anche ciò fosse possibile, l'interesse di un pubblico nostro, destato dalla partecipazione scenica dei compagni, compensa, se non sorpassa addirittura quello che può suscitare in lui il maggiore rendimento artistico, offertogli da professionisti o interpreti estranei.

Per ovvie ragioni, il principio ha ancor maggior valore per i parenti dei ragazzi intervenuti alla rappresentazione.

4) *Adeguato alle disponibilità sceniche dei nostri teatrini.*

I quali, non essendo attrezzati come i pubblici teatri, non devono... fare il passo più lungo della gamba, nè promettere ciò che non possono decorosamente mantenere.

Anche questo è ovvio e non richiede applicazioni o esemplificazioni inutili. Credo però opportuno chiarire un mio apprezzamento nei riguardi di quello spettacolo, tutto moderno, scenico-musicale, che va sotto il nome generico di *Rivista*.

Questo genere di divertimento è caratterizzato specialmente dal predominio dello spettacolo (coreografia, numeri, macchiette ecc.) sopra il dialogo, e risponde assai bene alle esigenze della moderna mentalità dei nostri ragazzi (e non solo dei

ragazzi) che preferiscono *vedere*, anzichè *pensare*.

Influenza del cine? Della vita turbinosa del novecento? Può darsi.

Per me la Rivista sta al teatro, come i racconti a sole figure (cineracconti) stanno agli altri libri narrativi sia pure convenientemente illustrati.

I pedagogisti deplorano il dilagare dei cineracconti, perchè, interessando solo gli occhi, sottraggono la mente dei lettori alla fatica del pensare, e quindi portano a una graduale atrofia delle facoltà più nobili dell'intelligenza.

Vorremo noi applicare anche alla « Rivista » il severo giudizio dei maestri educatori? Non osiamo tanto, anche perchè abbiamo veduto saggi di questo malfamato genere (malfamato per le sconcezze al quale è adibito nei pubblici palcoscenici) molto abilmente e brillantemente allestiti in ambienti educativi, con finalità perfettamente ortodosse. Quello che noi vogliamo semplicemente rilevare è il fatto che un decoroso allestimento di produzioni del genere, richiede un complesso tale di energie e di mezzi che... certo non sono alla portata delle nostre normali filodrammatiche, e se pure lo fossero, francamente diremo che potrebbero essere valorizzati con migliori risultati educativi ed anche artistici in adeguate produzioni del tipo superiormente illustrato.

Le quali produzioni non è detto che debbano essere tutte imperniate sul dramma. Tutt'altro! Vi può trovar luogo la commedia vivace, spiritosa, con le sue danze, i suoi quadri coreografici... tutto quello che la « Rivista » può offrire agli occhi, con di più — e non direte che è poco — quello che essa non sempre può offrire al cuore.

Con questo, passiamo a esaminare i vari tipi della nostra « Operetta ».

(*Continua*)

GUELFO NERUCCINI

Viva la frutta fresca!

e abbasso... lo scatolame! Son certo che i nostri ragazzi condividono le nostre preferenze. E allora diamo loro, per le nostre belle ore festive, dialoghi freschi, vivi, sprizzanti di attualità solare e primaverile. Lo scatolame non è da buttar via, ma da riservarsi alla

stagione invernale, quando... la frutta fresca è irripetibile.

Ma Voci Bianche non conoscono l'inverno, e la frutta fresca non deve mai mancare nelle sue dispense.

Mettiamo dunque in soffitta le vecchie raccolte dei dialoghi d'occasione, e cogliamo i frutti della nostra perenne

estate. Scrittori e organizzatori di feste. Inviare a Voci Bianche i freschi frutti delle vostre accademie, e non lasciateli avvizzire e disseccare negli archivi.

Li imbandiremo, con fraterna cordialità, a vantaggio di tutti, assicurando alle nostre mense la gioia di una perenne primizia.

De quacumque tribulatione

Mottetto in onore di S. Giuseppe per Coro a due voci pari ed organo

ALESSANDRO DE BONIS

Op. 40

Moderato $\text{♩} = 66$

De qua-cum-que tri-bu-la-ti - o - ne cla-ma-ve - rint ad me, ex - au-di-am e-os ex-au-di-am

I. Voce II.

Org. o Arm.

p

mf

cresc.

ex - au - di - am

dim.

p

mf

De qua-cum-que tri-bu-la-ti - o - ne cla - ma-ve-rint ad me, ex audiam

e - os, ex - au - di - am e - os, ex - au - di - am e - os, **Poco più** $\text{♩} = 80$

p

mf

e - os, ex - au - di - am e - os, ex - au - di - am e - os, **Poco più** $\text{♩} = 80$ et e - ro pro-ector e -

cresc.

f

Adagio $\text{♩} = 58$

- o - rum sem - - per

f

mf

et e - ro pro-ector e - o - rum sem - - per **Adagio**

p legato espress.

Fac

Fac nos in - no-cu-am; Jo-seph, de-cur-re-re vi - tam:

nos in-no-cu-am, Jo-seph,

de-cur-re-re vi - tam de-cur-re-re vi - tam de-cur-re-re vi - tam sit -

Allegro ♩ = 96

mf sit - que tu - o sem - per tu - ta pa - tro - ci - ni - o

- que tu - o sem - per tu - ta pa - tro - ci - ni - o sit - que

Allegro ♩ = 96

rall. molto pa - tro - ci - ni - o.

tu - o sem - per tu - ta pa - tro - ci - ni - o pa - tro - ci - ni - o.

dim. molto

rall. molto

Te Joseph celebrent⁽¹⁾

Inno corale da alternarsi col gregoriano

2

V. BELLONE

And^{te} sostenuto

1. Te Jo - seph ce - le - brent Ag - mi - na coe - li - tum,
 3. Tu na - tum Do - mi - num strin - gis, ad ex - te - ras
 5. No - bis, sum - ma Tri - as, par - ce prae - can - ti - bus,

And^{te} sostenuto

1. Te eun - cti re - so - nent ehri - sti a dum cho - ri, Qui cla - rus me - ri - tis,
 3. Ae - gi - pti pro - fu - gum tu se - queris pla - gas, A - mis - sum So - ly - mis
 5. Da Jo - seph me - ri - tis, si - de - ra scan - de re: Ut tan - dem li - ce - at

1. jun - ctus es in - cli - tae Ca - sto foe - de - re Vir - gi - ni.
 3. quae - ris, et in - ve - nis, Mi - scens gau - di - a fle - ti - bus.
 5. nos ti - bi per - pe - tim Gra - tum pro - me - re can - ti - cum. A - - men.

Melodia gregoriana

Al - mo - cum tu - ni - dam ger - mi - ne co - nju - gen - ad - mi - rans du - bi - o tan - ge - ris an -
 Post mor - tem re - li - quos sors pi - a con - se - rat pal - man - que e - me - ri - tos glo - ri - a su -
 - xi - us Af - fla tu su - pe - ri Fla - mi - nis An - ge - lus Concep - tum pu - e - rum do - cet.
 - sci - pit tu vi - vens Su - pe - ris par - frueris De - o mi - ra sor - te be - a - ti - or.

(1) Consigliabile il trasporto di $\frac{1}{2}$ tono sotto

Ave! Sancte Joseph

3

LAUDA

L. LASAGNA

Testo di G. Zavattaro

Andante largo

SCHOLA

A - vel Sancte Ja - seph cla - rum coe - li de - cus ac - tu - ta spes
 A - vel Je - sus re - gnet fac in or - be to - to; u - num sit o -
 Da - op - ta - tam pa - cem ser - va nos ab ho - ste, cor - po - ris et
 A - ve, mor - tis ho - ra cum Je - su et Ma - ri a ad - sis, ut in

Andante largo

legato

poco rit. **Maestoso**

no - stra pre - ces no - stras au - di.
 - vi - le u - nus Pa - stor fi - at.
 men - tis om - ne fu - ga ma - lum.
 coe - lo De - o nos fru - a - mur.

CHORUS: Quaevis bo - na po - scis

poco rit. **Maestoso**

cresc. *rall.*

De - us no - bis do - nat Mundus Je - su su - best Jesus ve - ro ti - bi

cresc. *rall.*

Tantum ergo

a 2 v. d.

G. PAGELLA

4

Grave $\text{♩} = 69$

Con. *p* *cresc.*

Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum ve - ne - re - mur cer - nu - i
 Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que laus et ju - bi - la - ti - o

Basso *p* *cresc.*

Grave $\text{♩} = 69$

Org. *p*

mf

Et an - ti - quum do - cu - men - tum no - vo ce - dat ri - tu - i
 Sa - lus ho - nor vir - tus quo - que sit et be - ne - di - cti - o

mf

f *p* *f*

Prae - stet fi - des sup - ple - men - tum sen - su - um de - fe - ctu - i.
 Pro - ce - den - ti ab u - tro - que com - par sit lau - da - ti - o. A - men.

f *p* *f*

-rit ex hoc pa - ne ex hoc pa - ne si quis man-du - ca - ve - rit ex hoc

The first system of the musical score features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a melodic phrase in a minor key, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

pa - ne si quis man-du - ca - ve - rit ex hoc pa - - ne ex *Red.* *p e*

The second system continues the musical piece. The vocal line includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic. The piano accompaniment also features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The system concludes with a *p e* marking.

riten. . . . hoc pa - ne ex hoc pa - ne vi - deciso - vet, vi - vet *mf* *f*

The third system features a *riten.* (ritardando) marking in the vocal line. The piano accompaniment includes *mf* and *f* dynamics. The system ends with a *deciso* marking in the piano part.

in ae - ter - num vi - vet in ae - ter - num. *dim.* *e* *rall.* *Red.* *pp*
in ae - ter - - num vi - vet in ae - ter - - num.

The fourth system concludes the piece. The vocal line is marked with *pp* (pianissimo). The piano accompaniment includes *dim.* (diminuendo) and *rall.* (ritardando) markings, ending with a *pp* dynamic.

Regina coeli

a 4 v. d.

6

GIACOMO SAINI S.S.

Mosso *gioioso*

mf

S. Re - gi na coe - li lae - ta - -

C. Re - gi - na coe li lae - ta

T. Re - gi - -

B. *mf* Re -

cresc.

- re Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

cresc. re Al - le - lu - ia Al - le -

- na coe - li lae - ta - - re Al - le - lu - ia

- gi - - na coe - li lae - ta - - re Al - le

rall. e f

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

- lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

- lu - - - ia Al - le - lu - - - ia

Meno

p Qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re quem me - ru - i - sti

p Qui - a quem me - ru - i - sti quem me - ru - i - sti por -

p Qui - a quem me - ru - i - sti por - ta -

p Qui - a quem me - ru - i -

rall. *Vivo*

f por - ta - re Re - sur - re - xit si - cut

f - ta - re Re - sur - re - xit

f - re Re - sur - re - xit si -

f - sti por - ta - re Re - sur - re - xit

di - xit Al - le - lu - ia Al - le -

si - cut di - xit Al - le - lu - ia

- cut di - xit Al - le - lu - ia Al -

si - cut di - xit Al - le - lu -

rall. *Molto calmo e p*

- lu - ia O - ra pro no-bis De - um o - ra pro
 Al - le - lu - ia O - ra pro no-bis De - um o - ra pro
 - le - lu - ia O - ra pro
 - ia Al - le - lu - ia .

rall. **Vivo** *f*

no - bis De - um Al - le lu - ia Al -
 no - bis De - um Al - le - lu - ia
 no - bis De - um Al - le -
 Al - le - lu -

rall. *ff*

- le - lu - ia Al - le - lu - ia.
 Al - le - lu - ia.
 - lu - i Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
 - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.

Tutta gentile e bella !

Canzonetta polifonica a 3 voci simili
(particolarmente adatta per voci femminili)

V. BELLONE

7

All^{to} grazioso

mf

I. *mf*

1. Tut - ta gen - ti - le e bel - la a
2. Gli a mo - ro set ti au - gel - li den -

II. *mf*

1. Tut ta gen - ti - le e bel la gen ti le e bel - la
2. Gli a - mo - ro - set - ti au - gel li gli a - mo ro - set - ti au - gel - li

III. *mf*

1. Tut - ta gen - ti - le e bel - la
2. Gli a - mo - ro - set ti au gel - li

tes - ser ghir - lan det - te a tes - ser ghir - lan
tro l'om - bro - se fron - de l'om - bro - se

a tes - ser ghir - lan - det - te a tes - ser ghir - lan -
den tro l'om - bro - se fron - de l'om - bro - se

a tes - ser ghir - lan - det - te a tes - ser ghir - lan -
den tro l'om - bro - se fron - de l'om - bro - se

det - - te Clo - ri se ne sta - va un gior - no In un bel
fron - de can - tan - do can - tan - do dol - ce - men - te Po - te - an far

- det - - te Clo ri se ne sta - va un gior - no
fron - de can tan - do can - tan - do dol - ce - men - te

- det - - te Clo ri se ne sta - va un gior - no
fron - de can - tan - do can - tan - do dol - ce men - te

pra - to in un bel pra - to di fio - ret - ti a dor - no.
lie - ta Po - tean far lie - ta o - gni af - fan - no - sa - men - te.

In un bel pra - to in un bel pra - to di fio - ret - ti a dor - no.
Po - te - an far lie - ta Po - tean far lie - ta o - gni af - fan - no - sa - men - te.

In un bel pra - to in un bel pra - to di fio - ret - ti a dor - no.
Po - te - an far lie - ta Po - tean far lie - ta o - gni af - fan - no - sa - men - te.

Folti boschetti

Villanella a 3 voci simili.

V. BELLONE

(particolarmente adatta per voci femminili)

8

And^{no} sostenuto *dolcemente espress.*

Voi
Ci -

Fol - ti bo - schet - ti e voi ol - mi ed a - - be - ti
Voi - au - gel - let - ti e voi fie - re sel - - vag - - ge

nin - fe val - li greg - gi e bian chi ar - - men -
- pres - si fag gi pi ni e ver di al - - lo -
Ci - pres - si fag - - gi pi - - ni e ver - di al - - lo - -
Voi nin - fe Val - - li greg - - gi e bian chi ar - - men

- ti Non v'in - cre - sca a - - scol - tar.....
- ri *pe dolce* Non v'in - cre - sca a - - scol - tar..... *rall. e dim. pp*
- ti *mf* I miei do - lo - ri.
- ti I miei la - men - ti.
Non v'in - cre - sca a - - scol - tar.....

Alla Contessa Matilde Filippi di Baldissero

Parole del Prof. A. Gianotti

Gli zingarelli

Coro a 3 voci simili bianche o virili

M^o MICHELE PESSIONE

9

mp appoggiando *affievolendosi*

un po' pesante imitando l'andare della carovana
morbido senza affrett.

Sot - to la lu - nacheil cielo in - bian - ca la ca - ro - va - na ri - po - sa stan - ca nel picciol ni - do siccome au -
ben declamato
con stanchezza

rall. *f* *più lento* *a tempo*

- gel - li Dormon sognandogli zin - ga - rel - li sot-to la lu-na che il cielo im - bian - ca

rall. *f* *più lento* *a tempo*

rall. *f* *più lento*

la ca-ro-va-na ri-po-sa stan - ca nel picciol ni-do sic-come au - gel - li dormon sognandogli zin - ga -

rall. *f* *più lento*

a bocca chiusa *legatissimo* *pp*

- rel - - - - - li.....

con grazia *p* *SOPRANO solista*

Te-sti-ne bru-ne riccio-li d'o-ro sognan la

rall. *morbido* *perdendosi* *p* *pp*

TUTTI

Testi-ne

ravvisando e cresc *rall.* *rall.*

ma-mma che pen-sa a lo-ro sog-nan-la mam-ma tan-to lon-ta-na fin-che ri-par-ta la ca-ro-va-na

appoggiare gli *leggermente* *accordi*

a voce ma con molto sentimento e mai a piena voce

cresc. con anima

TUTTI

bru-ne ric-cio-li d'o-ro sog-nan-la ma-mma che pen-sa a lo-ro sog-nan-la mam-ma tan-to lon-ta-na fin-che ri-

cresc. con anima

cantando

rall.

pp

Ah!.....

con insistenza

calando

dim. sempre più...

Dal S al C poi segue

li..... *rall. e dim.*

p *ppp* *ppp*

Al caro Prof. Antonio Sandre

Stella del Ciel

E. Garro

Melodia per Contralto

10

Andante Largo

L. LASAGNA

8

mf

meno

p

3 3 3 3 3

8-measure piano introduction in G major, 4/4 time. The first measure is marked *mf*. The next two measures feature triplets of eighth notes. The final measure is marked *p*. The tempo is *Andante Largo*.

p

rit. *a tempo* *cresc.*

Stel - la stel - la che bril - li in un az - zur - ro lem - bo tra nu - bi

p

cresc.

Vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *rit.* (ritardando) and *a tempo* marking. The piano accompaniment features a *p* dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The lyrics are: "Stel - la stel - la che bril - li in un az - zur - ro lem - bo tra nu - bi".

mf *poco rit.* *p cresc.* *f*

fosche sul com - so mar te nel pau - ro - so minacciar del nem - bo l'a - ni - ma

poco rit. *a tempo*

mf *p cresc.*

Vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics. The vocal line starts with a *mf* dynamic, followed by *poco rit.* (poco ritardando), *p cresc.* (piano crescendo), and *f* (forte). The piano accompaniment features a *mf* dynamic and a *p cresc.* marking. The lyrics are: "fosche sul com - so mar te nel pau - ro - so minacciar del nem - bo l'a - ni - ma".

dim. *p cresc.*

mi - a si fer - maa con - tem - plar te nel pau - ro - so minacciar del nem - bo l'a - ni - ma

poco stent. *a tempo*

dim. *p cresc.*

Vocal line and piano accompaniment for the third line of lyrics. The vocal line starts with a *dim.* (diminuendo) dynamic, followed by *p cresc.* (piano crescendo). The piano accompaniment features a *dim.* dynamic and a *p cresc.* marking. The lyrics are: "mi - a si fer - maa con - tem - plar te nel pau - ro - so minacciar del nem - bo l'a - ni - ma".

stentate
e marc. *mf* *cresc.*

mi - a si ferma a con - tem - plar O ful - gente nel Ciel lim - pi - da Stel - la Ver - gin

rit. *a tempo* *leggte più mosso*

col canto *p* *p*

con slancio *f e più largo*

gui - da - mi Tu fra la pro - cel - la Deh fa che lie - to sciolto il mor - tal

f

rit e marc. *Adagio*

ve - lo ti con - tem - pli in e - ter - no las - sù in cie - lo O ful -

sfz *rit* *p Adagio*

breve ten. *a tempo*

- ter - no las - sù in ciel *affrettando*

breve *breve ten.* *Red.*

Chi ben comincia...

Chi ben comincia — dicevano i nostri vecchi — è alla metà dell'opera. Verità sacrosanta in tutte le contingenze della vita, ma quanto mai vera nell'opera complessa del regista che intende allestire una recita, e dell'educatore-regista, che intende formare l'attore, traendolo da quell'umile, informe argilla che è il ragazzo.

Fatica così complessa che noi non abbiamo certo la pretesa di illustrare e illuminare in tutti i suoi aspetti, ma che ci contenteremo di studiare proprio nelle sue prime, primissime fasi, mettendo in luce quelle verità di fondamentale importanza che stanno proprio... alla base della formazione dell'attore, e riservando ad altre guide più competenti, il compito di perfezionare l'opera didascalica, quando sarà uscita dai primi elementi. Eccoci adunque di fronte a un gruppo di... futuri attori, che, attualmente, sono semplicemente dei ragazzi, che non hanno mai recitato e che, con criteri molto approssimativi, il direttore di scena ha reclutato per una recita. Hanno voce, hanno memoria, sembrano svegli, sono discretamente docili e diligenti; hanno una gran voglia di recitare...

— Beh! ragazzi; si incomincia! per il giorno x... cioè fra due, tre settimane, si andrà in scena con questa commedia, della quale voi siete invitati a copiarvi la parte. Ecco il copione. Vi troverete, in prima pagina, il nome dei personaggi, e, a fianco, il nome di ciascuno di voi. Ognuno si copii la parte del suo personaggio e — ciò che più importa — se la studi a

« Sono veramente soddisfatto del vostro periodico e vi dico subito che non poteva riuscire meglio: ha un formato delle grandi riviste e si presenta signorilmente e con ampio respiro. Anzi vi dirò che c'è persino del lusso sia nei caratteri, come nella disposizione e di tutto l'insieme che appaga l'occhio ».

... Dunque un mondo di bene non posso che dirvi, ben lieto che una nuova pubblicazione tecnicamente ben fatta venga ad aggiungersi alle altre dello stesso tenore ».

Dev.mo

Fr. ALBERTINO BERRUTI S. C.

memoria. Fra una settimana si prova. E chi non sa la parte... l'ha da fare con me! Andate con Dio!

Ecco il modo veramente ideale (e purtroppo reale... realissimo!) di incominciare male. A questo direttore io direi senza esitazioni: volete sapere come andrà la recita che vi farà tribolare per quindici giorni? Andrà malissimo. E per causa vostra. Avete incominciato male, e chi male incomincia.. Ve ne dirò anche i perchè: ma non subito, per evitare ripetizioni: i perchè verranno fuori nel corso della nostra chiacchierata. Intanto vediamo come si deve incominciare per... incominciare bene.

La commedia, o il dramma, eccolo qui. La scelta non è certo stata superficiale come la presentazione agli attori.

Il nostro regista — o direttore di scena — l'ha preferita, dopo serio esame, ad altre produzioni, per motivi di adattamento alla disponibilità de' suoi attori e del suo pubblico. Ammetto senz'altro che, degno della sua carica, sia stato guidato, nella scelta, anche da quel buon gusto e da quell'aggiornamento alla tecnica che anche nelle produzioni per ragazzi offre materia di... discriminazione da quei polpettoni di vecchio stampo che stivano ormai i solai dei nostri teatrini. Una commediola agile, adunque, spigliata nel dialogo e nelle scene: con i suoi caratteri vivi e aderenti alla realtà: caratteri ai quali egli ha tosto riconosciuto una probabilità di interpretazione conveniente nei tipi di ragazzi che ha reclutato per la recita. Intanto: prima di tutto ci vogliono le copie. La economia è buona cosa, ma non deve guastare la convenienza, e pregiudicare, fin dall'inizio, con un banale incidente, il buon esito di tutto un complesso di fatiche.

Occorrono tanti copioni quanti sono necessari per una lettura comune e integrale del lavoro. Quindi almeno uno per ciascuno attore principale, e uno per due, o tre, secondari.

Il direttore, fin dal primo contatto con i suoi attori, prima ancora di far leggere loro il copione, deve

spiegarne il contenuto, riassumendone la trama, illustrando i caratteri dei personaggi, e poi, sotto i suoi occhi, e dietro la sua guida, invitarli a leggerne, ordinatamente, le scene dialogate, dando alle battute del dialogo la massima chiarezza di espressione, unita alla massima naturalezza di tono.

E qui incominceranno ad emergere i principali difetti che tosto, sul primo nascere, egli deve correggere, o almeno rilevare, indicando la cura per eliminarli.

Primo difetto: stonatura radicale di voce.

È una legge psicologica, che tutti possono facilmente avvertire e controllare quella che regola il dialogo tra uno o più interlocutori. E la legge si può enunciare così: ogni interlocutore, nella conversazione, è portato inconsapevolmente a prendere la tonalità della voce con la quale interloquisce. Parliamo, naturalmente della conversazione normale, e non di certi eccezionali stati d'animo che giustificano eccezionali scarti di tono: anch'essi però non esenti da leggi di accordatura. Ciò posto, se, fin dalla prima lettura del dialogo, un interlocutore si rivela talmente... stonato da far disperare sulla possibilità di sottostare alla importante legge che abbiamo enunciato, bisogna eliminar-

Ringrazio cordialmente della usatami cortesia nel farmi tenere il primo numero della Rivista bimestrale di Musica e Teatro «Voci bianche» dedicata agli Istituti di Educazione maschili e femminili nell'esplicazione dell'arte del canto e della declamazione, che ben potrebbe dirsi pratica integrazione dell'attività educativa del grande Maestro ed Educatore, S. Giovanni Bosco.

Non posso che applaudire a tale geniale e pratica iniziativa, la quale, se pure, come si propone, lavora in un campo non troppo vasto, e ben delimitato, immune quindi dal pericolo di sconfinare nel territorio coltivato da altri agricoltori, recherà pur tuttavia un valido apporto alla causa della musica sacra, nella applicazione dei principii sanciti dai Sommi Pontefici in questa importante parte della cattolica liturgia.

Per questo il Vessillo di S. Cecilia, organo dei Cecilianii Piemontesi, dà il fraterno saluto ed il cordiale benvenuto a «Voci Bianche» e gli augura ottimo successo, come d'altronde ne è pegno sicuro, la multiforme attività e genialità dei PP. Salesiani.

Con perfetta stima

Can. AGOSTINO GAYDO
Presidente della Federazione
Ceciliana Piemontese

lo, come si eliminerebbe da un coro... una voce affetta da inguaribile stonatura. Intendiamoci: intonazione non significa monotonia. L'intonazione ammette — anzi, nella recita desidera — varietà di timbri, di espressione eccetera: ma non ammette stonatura.

Secondo difetto: Pronuncia affetta da inguaribile deficienza organica. Anche questo caso — non raro — condanna l'attore alle dimissioni forzate. Non così la pronuncia difettosa per deficienze suscettibili di guarigione, attraverso la paziente opera dell'educatore: ciò che si verifica per il cinquanta o sessanta per cento dei ragazzi.

La cura, in questo caso consiste in una razionale ginnastica dei muscoli facciali che governano l'articolazione, allo scopo di ottenere la pronuncia chiara, integrale, delle sillabe (specialmente l'ultima di ogni parola) il suono esatto delle vocali e delle consonanti, la consistenza vocale connessa con la disciplina del respiro, eccetera.

Ma questa cura va iniziata fin dal primo momento delle prove; cioè dalla lettura. La parola più frequente che risuonerà sulle labbra del direttore sarà questa: apri la bocca, quando parli... Non aver paura di aprirla troppo!

Terzo difetto: Rigidezza di voce, dovuta al forzamento della sua intensità per la preoccupazione di farsi sentire. Ne consegue un monotono e sgraziato declamare, che fa a pugni con la naturalezza del conversare.

La parola insistente del direttore suonerà così: — Non devi cantare e neppure urlare! devi parlare! Ripeti questa frase come se ti trovassi in cortile, a colloquio con un compagno: provati! Ecco! così va meglio!

Il pericolo di... non farsi sentire va corretto non col forzare la voce, ma con la chiara e distinta pronuncia delle parole.

Quarto difetto: Le cantilene.

Questo difetto comunissimo nei ragazzi ha origini varie: influenze di motivi dialettali, abitudini contratte leggendo ad alta voce in pubblico senza altra preoccupazione che quella di « legger forte » (la sorte di tante belle voci, sfruttate e guastate dall'impiego di... pubblico lettore!) ma quasi sempre la causa originaria va ricercata nell'errata interpretazione dei segni di interpunzione. Arresti sbagliati e cantati nei punti fermi: strascichi ridicoli della voce nelle virgole e ridicolissime cadenze finali negli interrogativi, dimenticando che la tonalità interrogativa non deve cadere, come il segno grafico, sull'ultima parola, ma su tutta la frase; gli esclamativi, eccetera.

Questo argomento, che ci condurrebbe per le lunghe, in tema di declamazione o di dizione, o anche di lettura a voce alta, non offre uguale abbondanza di considerazioni nel nostro dialogo, dato che sia stato ideato e scritto da chi conosce la psicologia e le disponibilità dei ragazzi. Battute brevi, vivaci, aderenti all'uso corrente della lingua, in situazioni di normale *pathos*, in caratteri adeguati alla psiche davvero non complessa del ragazzo, non devono richiedere molto studio per la emendazione del difetto che abbiamo accennato. Anche qui il direttore non si stanchi — fin dalle prime battute — di insistere: parlare e non cantare! Recitare e non miagolare!

Quinto difetto: La precipitazione.

La fretta, che nei ragazzi è congenita, diventa, nella recita, una

precipitazione, e — quando il ragazzo sappia già a memoria la parte — una furiosa e pazza corsa ciclonica. Chissà? il timore di incepparsi, fa accelerare il motore della lingua, e allora... addio profondo, suggestivo ed importante significato delle pause!

Ciò che non avverrà se fin dal principio, il lettore sarà richiamato a considerare le pause almeno altrettanto importanti come le parole, e a rispettarne i diritti.

È esaurita la lista dei difetti? Chi ha pratica di questo argomento, sa che si dovrebbe incominciare ora con una nuova lista. Ma si tratta di difetti che possono — e molti debbono — essere corretti in scena. I cinque difetti elencati vanno invece fronteggiati energicamente fin dal primo contatto con i giovanetti attori.

Principis obsta! Se si aspetta alle cosiddette « prove » si arriva in ritardo. Il ragazzo ha studiato una parte *difettosa* ed è più facile che trattenga nella memoria il difetto che non le parole della parte.

L'ideale, quindi, sarebbe che il ragazzo studiasse la sua parte a voce alta, possibilmente, come la lettura di cui abbiamo parlato, è in sede collegiale, sotto la guida del maestro. Ma siccome l'ideale fa a pugni col reale, si conceda pure all'allievo di studiarla la parte privatamente, ma gli si consigli di leggerla, più che può, a voce sonora, e soprattutto con fedeltà alle norme che gli furono suggerite. Se realmente giungerà alle prove con questa preparazione, il maestro potrà constatare la fondatezza del vecchio adagio: Chi ben comincia... è alla metà dell'opera. Diversamente... sarà ancora lontano dal semplice inizio.

LUDI MAGISTER

Sta per uscire nella Collana «TEATRO FEMMINILE»

LE PERSONE:

La signora AMELIA DENNI — sessant'anni, maestra in pensione — carattere buono, ma abituato dalla professione a una certa sostenutezza simpatica. Subisce però l'influenza dell'isolamento e della inazione: nervosismo, impazienze, irrequietezze.

La Signora AUGUSTA SARI — anziana, distinta, cordiale.

LELLA GORI — giovane donna, fresca, grassa, chiacchierona e tutta movimento.

ROSETTA PINI — alta, magra, occhialuta — il tipo della giovane dottoressa.

FRANCESCA

SANGIORGIO

QUELLO CHE NON
PUÒ MORIRE

TRE ATTI PER GIOVINETTE

VIVIANA LARI — elegantissima, esile, slanciata: tipo di artista.

Signora DARLI — giovane mamma, affettuosa, fine.

NELLINA } bimbe.
PINUCCIA }

GIOVANNA — donna di servizio.

La scena, permanente, è costituita da un salotto arredato con modesta proprietà. Ambiente moderno.

Commedia fine ed umana che rende il fascino dei ricordi vissuti dalla nostalgica passione della vecchia maestra.

INTERVISTA COL PUBBLICO

— Io sono l'Autore.

Completo la mia presentazione snocciolando, dietro il riverito nome, i titoli accademici, le pubblicazioni librarie, i successi scenici, confermati dalla critica teatrale, dai trionfi riportati a C a D, a Effe, e persino ad Acca eccetera eccetera. La mia eloquenza però si abbassa di quota al vedere i miei ascoltatori che non nascondono affatto una certa inspiegabile indifferenza, all'esplosione delle mie parole. Sono in gran parte ragazzi, ragazze, di età media — dodici... quindici anni — dagli sguardi irrequieti, mobilissimi e ahimè! apatici al suono della mia voce. Dalla folla vedo sporgere visi di giovani, atteggiati a un sorriso che mi sembra ironico, e perfino teste grigie di uomini e volti pensosi di donne: padri e madri, probabilmente, di quella ragazzaglia irriverente. Gli unici volti che mi dimostrano una certa correttezza di attenzione.

— E loro, scusino, chi sono?

Risposta corale, a voci... dispari e non tutte intonate:

— Noi siamo il pubblico!

— Piacere! E che cosa desiderano da me? In che cosa posso servirli?

— Vogliamo da voi un lavoro teatrale.

— Sono ai loro ambiti ordini. La mia professione è appunto quella che mi permette di soddisfare la loro richiesta. Ma essa, mi permettano di osservarlo subito, è un po' generica. Loro, scusino, mi danno la impressione di tanti clienti rispettabili che entrino nel negozio di un ottico, e gli chiedano, coralmente, un paio di occhiali. Capiranno, signori: la mia bottega è provvista di lenti assai buone, ma di varia potenza e grado. Non basta quindi chiedermi un paio di occhiali, ma bisogna specificare, e aggiungere caso per caso che tipo di occhiali ognuno desidera. Mi sono spiegato?

— Benissimo — risponde un giovane. Noi desideriamo degli occhiali

che ci permettano di vedere chiaramente.

— Per uscire di metafora, io, giovanotto, sono un autore di teatro.

— E noi vogliamo dei lavori che ci piacciono! — risponde fuori di metafora l'interpellato, e queste sue parole sono sottolineate dalle unanimi grida di tutti i presenti.

— Ma signori miei! — esclamo io con un bel gesto veramente teatrale, di assenso; — lavori che piacciono al pubblico! Evidente! Indiscutibile. Posso affermare con tutta certezza che non solo per me, ma per tutti i miei colleghi, questa è la norma che sorregge tutta la nostra attività. Ammesso quindi questo dato di fatto, come mai — mi permetto di chiedere — come mai non tutti gli scrittori riescono a soddisfare il pubblico? Poichè anche questo è un altro dato di fatto.

— Perchè ci ammanniscono delle boiate! — sguitisce un giovanotto.

— Delle barbe! — grida un ragazzo.

— Come quella dell'altra sera! — altra voce anonima.

— Roba cerebrale, che i nostri ragazzi non capiscono! — È la voce di una donna.

— Troppe prediche!

— Troppa monotonia!

— Lavori di pensiero — come li chiamano — dice un signore piuttosto anziano — non sono fatti per il nostro pubblico.

— Signori, voi stessi ammetterete che l'autore che ha cercato di accontentare un certo pubblico, è forse riuscito nel suo intento, pure scontentando voi, che siete qui presenti. Giustizia vuole che prima di condannare un imputato, si ascoltino tutti i testi, e non solo quelli di accusa.

— Noi non siamo qui per condannare, ma per avere da voi quello che ci possa soddisfare tutti.

— È una parola, caro signore! Io potrei tentare e riuscire ad accontentare alcuni di voi, scontentando gli altri. *Tot capita, tot sen-*

tentiae, o, se trovate ostico il mio latino, vi dirò che i gusti sono diversi, come diverse sono le anime.

E approfittando del silenzio riverente imposto dal mio latino, se non proprio dalla mia logica, continuo additando i presenti:

— Vedo tra voi dei ragazzi, delle ragazze, dei giovanotti, degli uomini e delle donne: persino qualche veneranda testa canuta...

La risposta mi giunge, pacata e bonaria, proprio da una di quelle.

— Non preoccupatevi, signor autore, della apparente varietà di questo vostro pubblico. Voi vedete che i più numerosi sono i ragazzi. Pensate al modo di assicurarvi il loro appoggio. Se è vero che i più tirano i meno, questo è anche più vero nel nostro caso. Questi ragazzi e questi giovanotti sono i nostri figliuoli. Vederli contenti è la nostra consolazione. Animo, adunque: se essi vi battono le mani, siate certo che ve le batteremo anche noi, e non vi sarà nessuno che oserà contrastare.

— Quand'è così — concludo — la cosa è già più facile. Più sicuro ancora sarà l'esito, se voi ragazzi, mi esporrete, con una certa chiarezza, i vostri desideri. Parlate con libertà e ditemi come volete il vostro teatro.

Non tento neppure di riferire quello che successe dopo queste mie parole.

Come è possibile infatti rendere l'effetto di tutte quelle voci che contemporaneamente si affrettarono a bucare l'aria con parole che rimbalzavano come palline di vetro, si soverchiavano, si contrastavano, cercavano di emergere e non riuscivano che a un gridio assordante e confuso?

— Calma, ragazzi, e soprattutto ordine! Mi avete dato la percezione sintetica dei vostri desideri. Ora tocca a me dipanarli, catalogarli, e studiarli, in compagnia dei miei lettori. Non dubitate: io sosterrò le vostre ragioni. Ora lasciatemi in pace e... a rivederci al prossimo spettacolo. Al quale mi presenterò come un allievo, davanti agli esaminatori. Terribili esaminatori, sapete! Severi ma giusti: capaci di bocciarmi o di promuovermi. Chi sono? Ma diamine! siete voi!

(Continua).

U. CIONI

LE MANI CHE TOCCARONO IL SIGNORE

Bozzetto in un atto di R. Uguccioni

IOSÈ, vecchio. - PEDRO, 30 anni. - PABLITO, 13 anni.
IL CATALANO, 40 anni. - GENDARME.

La casa modesta di Iosè.

SCENA I.

IOSÈ e PEDRO.

(sono seduti presso il focolare).

PEDRO. Alle volte le donne hanno ragione, Josè: proprio così. Non l'avrei detto, sapete, una settimana fa. Anzi, io ridevo su queste cose. Doveva capitare proprio a me di ricredermi: a me che l'ho sempre pensata come quelli che hanno bruciato la nostra chiesa.

IOSÈ. E che hanno assassinato il nostro parroco.

PEDRO. Ah! no: questo mestiere io l'ho sempre lasciato fare al Catalano e ai suoi garzoni di macelleria. I quali, se le nuove della « Gazzetta » sono vere, stavolta la pagheranno anche loro.

IOSÈ. Gli assassini sono al sicuro; non dubitate. Al sicuro, con il sacco dei quattrini e dei tesori rubati alle chiese e ai palazzi che hanno saccheggiato.

PEDRO. Allora non avete letto la « Gazzetta ». I Tedeschi, hanno occupato la Francia del Mezzogiorno, e in una città della riviera hanno messo le mani sopra un gruppo di comunisti spagnoli, tra i quali dicono che c'è anche un certo Garcia Marquinez...

IOSÈ. Il Catalano!?

PEDRO. Speriamo che sia lui. Comunque l'hanno scortato al confine spagnuolo e lì lo hanno consegnato ai nostri gendarmi. Presto ne sapremo buone notizie!

IOSÈ. Impiccarli è poco! Bisognerebbe far scontare loro goccia per goccia tutto il sangue che hanno sparso in questa nostra povera terra. Ah! Dio arriva tardi, ma arriva sicuro, per tutti!

PEDRO. Dio! Sicuro! Arriva per tutti; chi in un modo, chi in un altro: al Catalano con la forca, a me è arrivato, guardate stranezza! attraverso le mani di un ragazzo: il vostro Pablito!

IOSÈ. Son contento che siate guarito, Pedro.

PEDRO. Grazie. Ma non intendo ringraziare solo a parole. Sono povero, ma per la salute non si guarda a spese. Quanto vi devo, Iosè?

IOSÈ. Ma cosa dite? A me non dovete proprio niente.

PEDRO. Ma a lui devo tutto. Voi siete suo nonno, e gli affari a suon di quattrini si trattano fra gli uomini. Dunque, quanto?

IOSÈ. Pablito non deve avere nulla.

PEDRO. Ma come Iosè? Io pago il medico che mi ha fatto spendere quaranta pesetas in medicine inutili, e che non mi ha guarito, e non devo pagare invece chi mi ha guarito perfettamente, senza farmi spendere un soldo? Questo non si chiama ragionare!

IOSÈ. Pablito non è un medico.

PEDRO. Lo so: ma Pablito guarisce: e non ha gua-

rito solo me: adesso credo anch'io a quello che diceva mia moglie, a quello che dicono tutti.

IOSÈ. Se ci credete, allora sapete anche perchè le mani di Pablito hanno la virtù di guarire i mali che esse toccano...

PEDRO. Mah! dicono che sono le mani che hanno toccato il Signore!

IOSÈ. Sicuro! come quelle di un prete.

PEDRO. Però le mani di un prete non sono capaci di fare quello che fa Pablito.

IOSÈ. Le mani dei preti fanno di più, Pedro! esse guariscono le anime.

PEDRO. Beh! sarà anche vero. Io però queste cose non le capisco, perchè non le vedo. Quello invece che ho veduto... A letto, con la febbre a quaranta da cinque giorni: vomito, testa in brace, ossa rotte ed il respiro che mi si congela in gola. Mia moglie sempre a parlare di Pablito, le mani di Pablito. — E chiamalo allora, questo tuo Pablito — urlo io. Viene il vostro ragazzo: mi mette le mani sulla testa: io le sento fresche, leggere, rosee: come un'aria di primavera: cosa sia stato io non ve lo so dire; so che quelle mani mi hanno spento l'incendio della testa, mi hanno sciolto il respiro, mi han ridato la vita, mi hanno! e sono qui! guarito come vedete!

IOSÈ. Guarito nel corpo: è già una cosa. Le mani che hanno toccato il Signore hanno fatto il miracolo. Se Pablito fosse prete, io vi dico che le sue mani farebbero un miracolo più grande: vi guarirebbero l'anima con la santa assoluzione.

PEDRO. Se quel vostro ragazzo diventasse prete... non avrei difficoltà a crederlo. Ho visto quello che sanno fare le sue mani!

IOSÈ. Se voi andate da Padre Ibanez...

PEDRO (alzandosi). Lo sapete, Iosè, come io la penso. A Pablito ci credo, ma ai preti no. Non vado da nessun prete.

IOSÈ. Eppure dicevate, se bene ho capito...

PEDRO. Che andrò solo da un prete, quando si chiamerà Don Pablito.

IOSÈ. Voi volete scherzare: il mio ragazzo è buono, è zelante, fa qui in mancanza del parroco, tutto quello che farebbe un prete, ad eccezione della Messa e dei Santi Sacramenti.

PEDRO. Dunque...

IOSÈ. Dunque la via è lunga, e le gambe sono corte. Se fosse almeno vivo suo padre, se non fosse morto a Malaga combattendo per la fede...

PEDRO. Le gambe le ha buone!

IOSÈ. Sono i denari che mancano, Pedro. Per diventare prete bisogna andare alla città: lunghi anni di studio e poi... e poi...

PEDRO. Io sono un poco di buono, Iosè, ma dico che se quello lassù ha dato alle mani del vostro ragazzo il potere di fare quello che fa, gli darà

anche quei cinque o sei biglietti di carta sporca, che potranno farlo divenire prete. E allora...

IOSÈ. Allora Iosè, non ci sarà più.

PEDRO. (*avviandosi per uscire*). Dovete esserci, Iosè: solo per la curiosità di vedere il rosso, Pedro, inginocchiarsi davanti a un prete (*sono fuori. Scena momentaneamente vuota*).

SCENA II.

IL CATALANO e IOSÈ.

(*Il Catalano è vestito da mendicante, barbaccia incolta, una gabbana che deve certo nascondere qualche arma, e un bastone al quale si appoggia strascicando a stento una gamba*).

IOSÈ. Potete entrare intanto, che Pablito tarderà poco.

CATALANO. E io sono tanto stanco che proprio non ne posso più.

IOSL. Venite di lontano?

CAT. Vengo da Bilbao.

IOSÈ. Eppure direi di avervi visto ancora. A meno che non assomigliate a uno che ho conosciuto.

CAT. Può darsi: I mendicanti si assomigliano tutti; almeno negli stracci.

IOSÈ. Io direi negli occhi.

CAT. Anche negli occhi; ma in una cosa saranno diversi da me: in questa gamba che mi fa spasmare... Ah! Karakos! (*siede presso il fuoco*).

IOSÈ. E vi hanno detto di venire qui a Ronda per guarire?

CAT. Sì: non è qui che sta quel ragazzo dalla mano stregata?

IOSÈ. Non stregata, ma benedetta da Dio!

CAT. Per me fa lo stesso, purchè faccia guarire, o almeno mi calmi il dolore e mi permetta di riprendere il viaggio.

IOSÈ. Pablito non è un medico: è un ragazzo che non sa neppure scrivere, eppure il suo nome è già conosciuto lontano di qui; segno che è corsa la voce dei prodigi che compie la sua mano. Proprio vero che Dio si serve dei più umili mezzi per compiere le sue opere.

CAT. (*sgarbato*). Ce l'avete con il vostro Dio, voi. E lasciatelo in pace lassù il vostro Dio, che io sono abituato a farne a meno.

IOSÈ. Eppure, se Pablito vi guarirà, sarà proprio per un potere che gli è stato dato da Dio.

CAT. Siete proprio sicuro? Perchè non dal diavolo?

IOSÈ. Chi vi ha mandato qui non vi ha raccontato la storia del mio ragazzo?

CAT. Storie che non mi interessano come la mia gamba malata.

IOSÈ. Conviene che la conosciate.

CAT. È lunga?

IOSÈ. Sarà breve. Ricorderete i tristi giorni di cinque anni fa, al tempo del regime rosso.

CAT. Mi ricordo meglio di voi.

IOSÈ. Ma non meglio di me ricorderete la notte del quattro agosto, illuminata dalle fiamme della chiesa, e funestata dalla morte del nostro povero parroco D. Miguel de Almeira.

CAT. Uno dei tanti preti dei quali ci siamo sbarazzati.

IOSÈ. Ah! voi...

CAT. Io sono un cencioso di fuori, ma dentro ero e sono rosso.

IOSÈ. La banda era guidata da quella belva che tutti chiamavano il Catalano.

CAT. Il Catalano? mai sentito nominare!

IOSÈ. Ebbene, quella notte, una mano misteriosa riuscì a estrarre dalla chiesa assediata da quei demoni le sacre ostie che erano chiuse nel ciborio dell'altare: la mano del mio Pablito.

CAT. Il niño ha avuto del fegato.

IOSÈ. Sì: e Dio si è degnato di lasciare sulle mani che l'hanno toccato, il segno della sua potenza. Dove quelle mani si posano fugge il dolore e risorge la vita!

CAT. Son curioso di vederlo alla prova.

IOSÈ. È qui... sento i suoi passi (*si alza per andargli incontro, ma la porta si apre ed appare Pablito*).

SCENA III.

PABLITO e DETTI.

IOSÈ. Pablito!

PABL. Nonno!

IOSÈ. Hai fatto tardi!

PABL. La povera Carmela è morta, nonno.

IOSÈ. Morta? E tu?

PABL. Son rimasto presso di lei fino alla fine. Ha voluto la mia mano nelle sue. È morta tranquilla, pregando il Signore. È andata in paradiso!

IOSÈ. *Requiem aeternam...* (*Continua piano*).

CAT. Non tutti i mali allora riesce a guarirli la tua mano stregata, o piccolo prete.

PABL. Solo quelli che vuole il Signore. Ma voi chi siete?

IOSÈ. Un poveretto che vien da lontano perchè tu metta la tua mano sopra una gamba che gli dà grande sofferenza.

PABL. I poveri sono gli amici del Signore. Io spero che Dio vi guarirà.

CAT. Non me ne importa del tuo Dio, ragazzo. Fa quello che sai fare, e se mi guarisci, tu vedrai che anche un mendicante ha di che pagare un servizio simile con monete d'oro.

PABL. Non prendo danaro da nessuno.

IOSÈ. Brav'uomo: queste sono grazie che nè si vendono nè si comprano.

CAT. (*a Pablito*). Eppure, se ho ben capito, tu vorresti diventare prete!

PABL. Sarebbe pur bello, poter dire la Messa, assolvere i peccatori!

CAT. Questione di gusti. Ma se non hai danari, il tuo sogno resterà un sogno.

PABL. Se Dio vorrà che io sia prete, troverà lui il necessario.

CAT. È un Dio banchiere il tuo? Dove tiene la cassa o il portafogli?

PABL. Non ha bisogno di casse o portafogli, perchè è padrone dei cuori degli uomini: siano essi ricchi o poveri.

CAT. Già parli proprio come un piccolo prete. Bene! Veniamo al sodo! Questa è la gamba che mi fa soffrire: mettimi la tua mano sopra, ma prima fammi vedere che cos'hai in pugno.

PABL. Niente (*allunga la mano*).

CAT. È bianca e morbida proprio come quella di un prete... no, come quella di un angelo, se è vero che esistono gli angeli (*cerca di condurre la mano di Pablito sulla sua gamba*).

PABL. (*ritirando la mano*). Lasciatemi. Prima di toccare la vostra ferita...

CAT. (*scattando*). Di che ferite parli, ragazzo? Chi ti ha detto che io ho ferite? Nessuna ferita, ma un malanno... che ne so io? un malanno che a camminare mi dà delle fitte...

IOSÈ. Sarà una sciatica.

CAT. Sì: una sciatica! sono parecchi anni che mi fa soffrire.

PABL. Qualunque sia il vostro male, prima di toccarlo con la mia mano, voi dovete dire con me una preghiera, perchè Dio vi guarisca.

CAT. Io una preghiera? Ti sbagli ragazzo. Io non credo al tuo Dio, e quindi non prego.

PABL. E come volete che Dio vi guarisca, se non volete credere in Lui?

CAT. Mi hanno detto... so che tu hai guarito degli altri, senza obbligarli a pregare.

PABL. È vero, ma vicino a loro c'erano delle anime buone che hanno pregato per essi. E Dio le ha ascoltate. Voi non avete nessuno. Siete solo.

CAT. Sono pezzente in tutto. Chi vuoi che ci sia più abbandonato di me?

PABL. È vero, mancate di tutto: anche di Dio.

CAT. Quello... (*con gesto di noncuranza*).

PABL. Quello è il più. Il resto è nulla. Dio non darà alle mie mani il potere di guarirvi. Lo sento.

CAT. (*rabbioso, alzandosi*). E allora si tenga il tuo Dio i suoi miracoli: li serbi per chi sa piagnucolare preghiere. Io... io (*avviandosi, sente una fitta che lo immobilizza*). Ah!

IOSÈ (*sorreggendolo*). Calmatevi, poveretto! non è il caso di disperare. Se quaggiù nessuno intercede per voi, non avete nel mondo di là qualche anima che vi abbia amato, che possa chiedere a Dio la grazia per voi? Una moglie? una figlia? una madre?

CAT. (*ruggendo*). Ho il diavolo di là che mi ha sempre protetto: sempre, fino a pochi anni fa.

IOSÈ. Disgraziato!

PABL. Ah! io so che un santo pregherà per voi e strapperà a Dio il miracolo che desiderate.

CAT. Un santo? sarei curioso di saperne il nome.

PABL. (*serio e solenne*). Don Miguel De Almeira!

CAT. (*con un urlo bestiale scatta in piedi, e fuori di sé dalla esasperazione*). Il prete! Il prete! No! No! (*il grido bestiale, rivela di colpo a Iosè i lineamenti del Catalano*).

PABL. È il nostro parroco, morto martire sotto il pugnale del Catalano. Lui, così buono, è morto pregando per i suoi carnefici. A lui ricorrete, e Dio vi guarirà.

CAT. (*arrancando verso l'uscita*). Vado via, vado via... e tu... (*minaccioso verso Pablito*) e tu...

PABL. La notte è buia e voi soffrite. Restate qui... Il nonno mungerà un po' di latte e io vi cedo il mio letto nella mia camera. Dormirò qui in cucina.

IOSÈ (*esce*).

CAT. (*sospettoso*). Dove va quel vecchio?

PABL. Nella stalla, a mungere il latte. Sedetevi

presso il fuoco, o se preferite stendervi sul letto... la mia camera è di là.

CAT. C'è una finestra nella tua camera?

PABL. Sì, ma non temete: ha le impannate che non lasciano entrare il freddo.

CAT. (*sondando l'animo del ragazzo*). Tu mi cedi il tuo letto, la tua camera... Ma sai chi sono io?

PABL. (*ingenuo*). Siete un povero. E Gesù ha detto: quello che fate ai poveri lo fate a me.

CAT. (*sforzandosi di ridere*). Dunque io potrei essere...

PABL. Potreste essere Gesù. Una volta è apparso in figura di un mendicante lebbroso e quando colui che ne ebbe cura, si chinò a medicargli i piedi, vide il segno dei chiodi, e subito, alzando gli occhi, ne vide il volto luminoso e sorridente... Così, anche voi...

CAT. (*dominato dalla grazia del fanciullo*). Dammi la tua mano Pablito (*il ragazzo gliela dà con semplicità. Il Catalano la osserva con tenerezza e poi la bacia dicendo*): Questa sarà la mano di un prete! Conducimi di là. Sono tanto stanco... (*escono a destra, scena momentaneamente vuota*).

SCENA IV.

IOSÈ, PEDRO e un GENDARME.

(*entrano d'impeto, Pedro con un tridente, ed il gendarme con la rivoltella spianata*).

PEDRO. E dov'è? Scappato anche di qui?

IOSÈ. Tacete! È di là con Pablito. Fortuna che vi ho incontrato subito. Non ci scappa più.

PEDRO. M'è venuto un sospetto al primo vederlo, quando veniva su dalla strada. L'ho fissato bene e anche con quella barba... mi è sembrato lui. Son corso alla gendarmeria e là ho saputo che era sfuggito alla forza, e che è stata messa sulla sua testa una taglia di mille pesetas. Siamo subito corsi qui.

IOSÈ. È lui vi dico! L'ho visto bene negli occhi, un momento solo in cui ha guardato bieco, come era solito fare. E poi la voce! Giuro che è lui!

PEDRO. E la gamba malata...

GENDARME. Ferito a una coscia da una fucilata toccata in uno scontro coi gendarmi a La Sierra del vento. Lo dice il rapporto.

PEDRO. Stavolta la bestia rimane nella trappola. E quando l'avremo nelle mani gli strapperemo la barba, e verrà fuori la sua grinta genuina! Anche le mille pesetas non ci scappano più!

GEND. Andiamo? (*si avvia a destra*).

IOSÈ. Aspettate: c'è Pablito. Non vorrei che nella lotta, gli toccasse del male.

PEDRO. E chiamatemelo di qua in fretta il vostro ragazzo.

GEND. Possibilmente senza che il bandito si accorga che qui ci siamo noi.

PEDRO. Intanto arriveranno gli altri gendarmi.

GEND. Fanno il giro al largo, per chiudergli la via, caso mai ci sfuggisse, ma non ci sfuggirà.

IOSÈ (*si avvicina alla porta di destra, e sommessamente*). Pablito! vieni qui un momento.

SCENA V.

PABLITO e DETTI.

PABL. Nonno! (vede gli altri). Ah! (si butta di colpo davanti alla porta, barricandola col suo corpo, con le braccia aperte).

PEDRO. Lasciaci passare, Pablito!

PABL. No! No!

IOSÈ. Tu non sai chi è quell'uomo: è il Catalano!

PABL. Lo so, nonno, lo so...

GEND. Chi te lo ha detto?

PABL. Lui poco fa. Ma non fategli del male, poveretto. È già tanto infelice!

PEDRO. Deve scontare il sangue che ha versato!

IOSÈ. Il nostro parroco, capisci, il povero Don Almeida!

GEND. La legge!

PABL. (con energia). Dio non vuole che gli facciate del male!

GEND. Tirati via!

PABL. No! No!

IOSÈ. Se dice che Dio non vuole... io penso...

PEDRO. Macchè Dio non vuole! Un malvivente simile!

GEND. È la legge che lo vuole! Tirate in là il ragazzo, che non ci sfugga un colpo!

IOSÈ (si avvicina a Pablito e tenta di rimuoverlo). Senti, Pablito!

PABL. No, nonno, no! (durante la breve lotta, uno sparo esplose poco lontano, seguito da altri due).

Ah! L'ammazzano! (si precipita a destra, seguito da Pedro e dal gendarme mentre Iosè in scena, volto verso la porta esclama: Pablito! Pablito!).

SCENA VI.

PEDRO, GENDARME e DETTO poi PABLITO.

PEDRO (entrando da destra). Dalla finestra! È salato giù, e via per i campi!

GEND. Non deve aver fatto molta strada, però... quei due colpi... (escono da sinistra).

IOSÈ. Cosa succede? Pedro! Pedro! (via a sinistra anche lui).

PABL. (entra in scena solo. Si ferma al centro, e curvando un ginocchio): Signore, voi che leggete nei cuori, voi avrete veduto il pentimento uscito da quel grido... Salvate la sua anima, o Signore, che vale più del corpo. O signor parroco, intercedete per lui... Voi che gli avete perdonato prima di morire... (resta assorto in preghiera).

SCENA ULTIMA.

IOSÈ, PEDRO e PABLITO.

IOSÈ. Pablito!

PABL. (risuotendosi). Nonno!

IOSÈ. È morto ora.

PABL. Morto?

PEDRO. Ma prima di morire ha parlato chiaro davanti ai gendarmi, a tutti. Ha detto che la taglia di mille pesetas spetta a te, perchè sei stato il primo a scoprirlo.

PABL. No. È danaro che mi fa orrore!

IOSÈ. Anche a me fa ribrezzo, pure egli ha voluto così... l'ha detto lui: perchè tu possa diventar prete al posto di quello che lui ha ucciso.

PABL. Così ha detto?

PEDRO. L'hanno sentito tutti. Il capitano ha dovuto dargli la parola che la somma sarà versata a te. La prima e l'ultima buona azione di quel disgraziato.

IOSÈ. La carità copre la moltitudine dei peccati. Dio gli usi misericordia!

PABL. Nonno, Dio gli ha perdonato, perchè il signor parroco ha pregato per lui. Se io diventerò prete, quando dirò la prima messa... (si commuove e nasconde il viso tra le braccia di Iosè).

IOSÈ (gli mette una mano sul capo). Sì, bambino mio, tu sarai prete!

PEDRO (commosso). E le tue mani guariranno anche l'anima mia finalmente!

TELA.

PREPARIAMO LA RAPPRESENTAZIONE!

Perchè l'attore renda quanto può rendere, deve trovarsi in quell'atteggiamento di spirito che si chiama calma: sicurezza e serenità. Questo atteggiamento si ottiene con la preparazione. La preparazione è fatta di prove.

Per prova non si deve intendere solo la preparazione della recitazione, della mimica, delle entrate e delle uscite: tutto va provato. Se il giorno della rappresentazione, spesso quando si è lì lì per tirar su il sipario, mancano ancora tante cose, il motivo è evidente: non si sono preparate: le prove non sono state sufficienti.

La « prova » quindi è incompleta,

se esclude per esempio la prova del costume, la prova dell'illuminazione, la preparazione della truccature, specie dei posticci, la preparazione dello scenario, dei mobili, del fabbisogno pei singoli attori.

Va da sè che se non si prende nota di tutto questo fabbisogno generale, si finisce col dimenticare troppe cose. Può allora capitare che a sipario alzato l'attore A cerchi preoccupato in tasca un pezzo di carta comunque sgualcita — la lettera — da consegnare solennemente all'attore B il quale, in mancanza di penna, si adatterà a firmarla con l'indice della mano destra. In questo campo le trovate degli attori

giovani sono di una genialità e audacia insuperabile.

Se un qualche buon angelo risveglia la memoria su questa o quella cosa che ancora manca, è un marasma tal quale: si cerca, si mette sossopra, si butta per aria tutto quello che non serve; si guasta il nuovo per rabberciare il vecchio, spesso con l'esito di doversi rassegnare a saltare qualche battuta, o addirittura qualche scena, per evitare l'uso di quello che non si è potuto trovare.

Nel frattempo la tela resta inesorabilmente e pesantemente calata: gli attori perdono la calma e la serenità, il pubblico si impazientisce, acquistando un palato incontentabile.

Per preparare tutto, per non dimenticarsi di nulla, bisogna pren-

dere nota immediatamente di quanto occorre alla scena e ad ogni singolo attore, già dalle primissime prove, appena il bisogno affiori, e curare poi perchè tutto, quanto prima, sia trovato, fatto, preparato, provato, collocato al sicuro, in luogo facilmente reperibile.

È fatica sprecata preparare per esempio uno spezzato che dovrebbe servire per il secondo atto, se lo si mette là dove il solito attore sbadato e frettoloso lo spezerà, ma fuori d'ordinanza, già dal primo atto. È inutile trovare ciò che serve, se poi ci si dimentica del dove si è messo. Non sono casi ipotetici: chi è del mestiere lo può dire.

Al fabbisogno personale in gran parte può provvedere l'attore stesso. Ma se deve ricorrere all'incaricato « ad hoc », non lo faccia, per pietà, all'ultimo momento. All'ultimo momento si può tollerare la mancanza di una spilla, di una penna, dell'orologio, del portafoglio, tutta roba che anche uno spettatore può prestare gentilmente; ma non si può chiedere all'ultimo momento una rivoltella carica, a salve, sicuramente efficiente.

Ma anche la scena non si improvvisa, vuoi quella del primo atto, vuoi quella degli atti successivi. Qualora si esiga un cambiamento di scena, non basta aver pronti il fondale e i principali, sospesi a corde senza nodi, tutte debitamente scorrevoli sulle rispettive carrucole, oppure le varie parti della scena parapettata. Le maggiori perdite di tempo sono più spesso dovute al chiodo che non si riesce a levare, al chiodo che non si riesce a piantare. Mancano le tenaglie: non si trovano; ci sono, ma non mordono; i chiodi sono tutti tremendamente contorti; radrizzarli contro le tavole del palco e incastornarvi dentro, è la stessa cosa, piacevolissima.

Vanno preparati anche i mobili, o le aiuole, o il pozzo, o la tenda. Già durante le prove della recitazione tutto deve essere collocato al proprio posto, così che l'attore non sia esposto a soppresse il giorno della recita. Aveva immaginato questo qui e quello là, ed invece quello è qua e questo è là. Di conseguenza tutta la scena va rovesciata; niente di strano che vada a rovescio.

Anche la luce va provata, qualora si richiedano da essa effetti speciali. Non solo vanno provate le aurore e

i tramonti; ma anche il banalissimo accendersi e spegnersi di un modesto lume da tavolo.

A questo proposito conviene ricordare che il lampeggiare non importa lo spegnersi totale, istantaneo ed intermittente delle luci; ma piuttosto l'accendersi improvviso, istantaneo, intermittente di una violenta luce bianco-azzurra. Anche se lo spettatore non si rende conto dell'assurdo fisico cui lo si fa assistere, tuttavia non vuol saperne di una scena oscura e che resti tale troppo a lungo: vuol vederci chiaro anche di notte e non ha torto, perchè è venuto in teatro proprio per vedere.

I fari fanno un ottimo servizio; ma se non li provate prima, vedrete che meravigliosi coni d'ombra sulle pareti, sulla faccia dell'attore stesso, il quale, gesticolando, fa le ombre chinesi su vicini e lontani. È tutta poesia che se ne va.

Attenti alla collocazione dei cavi mobili! Se li tirate all'ultimo momento qualcuno finirà per inciamparvi dentro, si tirerà dietro il faro con immensa soddisfazione generale.

Attenti alle resistenze ad acqua. Solo se provate e riprovate, si riesce ad ottenere l'effetto voluto. Vanno poi provate per un tempo discreto per essere sicuri che l'acqua è nella giusta misura, e che non si metterà a bollire fuor di proposito, facendo danzare tutte le luci.

Ma anche il costume va cercato, trovato, provato ed adattato per tempo. L'attore deve sentirsi bene nel costume, come nei propri panni. L'attore che si sente vestito goffamente, siamone certi, sarà goffo dalla prima all'ultima battuta.

Il costume, al completo di spille, cinture, calze, elastici su misura, con i bottoni a posto, con relativo colletto, cappuccio, cappello, ecc., va conservato in un posto ben definito, al sicuro da mani indiscrete: nel camerino riservato dell'attore, sotto chiave; in una valigia pure chiusa a chiave; o almeno su di un attaccapanni con sopra segnato il nome dell'attore in locale sicuro.

Se gli attori sono dei convittori, possono agevolmente portarsi il corredo in dormitorio. Il giorno della recita lo indosseranno in dormitorio e scenderanno già vestiti per la truccatura.

Una cosa tanto banale quanto disdicevole, cui bisogna fare attenzione, è l'allacciatura dei pantaloni

— signori! — tanto nel senso orizzontale che in quello verticale. Può riuscire comico il doversi sedere per impedire l'ulteriore discesa dei pantaloni; o il dovere uscire un istante per riportarli al giusto livello; ma è disdicevole che si sbottonino o si strappino perchè troppo stretti o male allacciati sotto gli sguardi indiscreti degli spettatori.

Anche la truccatura non si improvvisa. Questo però più che degli attori è compito del truccatore. Questo deve pensare per tempo alla maschera che darà ai singoli attori e deve preparare l'occorrente: mettere in ordine le parrucche, pettinare, sbiancarle, se goldoniane; preparare i posticci di crespo da applicarsi al momento buono; verificare se ci sia ancora del mastiche, se non si è solidificato, se tiene, se il pennello serve; deve ripulire i ceroni, fare la punta alle matite dermatografiche, provvedersi di una forbice affilata, di alcuni asciugamani andanti, di carta velina per rimuovere il cerone dal viso dopo la rappresentazione. A questo riguardo osserviamo che solo con tempestiva distribuzione di alcuni foglietti di carta velina si può ovviare al non piccolo inconveniente che gli attori si ripuliscano in fretta e furia dal cerone, passandosi sul viso qualche capo di vestiario.

Ciò che andrebbe anche preparato è il locale di sosta degli attori, dove gli attori possano attendere comodamente l'avviso del buttafuori, riposando o raccogliendo le proprie idee. Il locale deve essere pulito, se la stagione lo esige, riscaldato, con comodi sedili, silenzioso, adiacente al palco, non distante dai luoghi igienici. Ed anche questi ultimi vanno preparati puliti.

Come ben si vede, preparata la recitazione, è preparata solo una parte di quanto si richiede per una rappresentazione che non sia un'ansia continua da parte degli attori ed uno spasimo da parte degli spettatori.

Illuminazione, vestiario, truccatura, scena, mobilio, sembrano cose secondarie: eppure preparate a dovere garantiscono l'esito almeno per tre quarti. La recitazione e la mimica da sole sono solo un quarto.

Certo che preparare tutto questo costa fatica e tempo; ma se si vuol far del bene, divertendo, non c'è altra via: il bene va fatto bene.

PEPPINO

Ceroni fatti in casa

La truccatura a secco non li richiede, ma non è che una truccatura a metà. D'altronde una buona truccatura, e l'attore ha per metà assicurato l'esito. Non è facile trovarli, costano un occhio e valgono poco; mentre non è difficile farseli in casa, con poca spesa e di ottima qualità.

Gli ingredienti richiesti sono: grasso animale, bianco di zinco, qualche colorante e una goccia di profumo.

Il grasso deve essere di animale giovane; ottimo il grasso renale di vitello. Lo strutto e il grasso di animali vecchi rende il cerone troppo lucido e la faccia inceronata lampeggiante. Il grasso va triturato, fuso, colato e lasciato intiepidire.

L'ossido di zinco va acquistato dal venditore di colori e non dal farmacista, che ve lo venderebbe a un prezzo venti volte superiore. Va setacciato e quindi impastato col grasso.

L'impasto si fa con l'aiuto di una spatola o con la lama di un coltello su di una lastra liscia. Conviene farlo a freddo per poter così regolare meglio la dose del grasso e dello zinco fino a ottenere la giusta consistenza. Notabene: più grasso d'inverno e più ossido d'estate. Una goccia di essenza profumata serve a tenere lontane le mosche dal viso inceronato.

La colorazione si ottiene con coloranti vegetali, non minerali, perchè velenosi. In mancanza di coloranti vegetali, si possono usare le «terre».

Il bianco è dato dal grasso e dallo zinco senza aggiunte.

Il roseo si ottiene stemperando nel bianco un po' di cerone rosso.

Il bruno in varie sfumature si ottiene aggiungendo al bianco della terra di Siena, della terra d'ombra e simili.

Il rosso-rame si ottiene con terra rossa.

Il nero con nero animale.

Mancano il rosso carminio e l'azzurro e bisogna comperarli belli e fatti. Non si ceda alla tentazione di ottenerli con coloranti minerali: sono pericolosi.

Si conservano in barattoli larghi e piatti con coperchio. Possono servire anche delle modestissime scatole del lucido da scarpe.

Per usarli si prelevano col polpastrello del pollice e si stendono dove serve. Prelevati con uno stecchino o con uno sfumino fatto con carta arrotolata, sostituiscono la matita dermatografica.

Non essendo brillanti, non esigono l'uso della cipria.

Per rimuoverli dal viso serve bene la carta velina. Può a volte rendersi necessaria una passatina sul viso con un po' di vaselina o di grasso, per facilitarne la ripulitura.

Mastice per posticci

Ingredienti: Etere e pecegreca.

Preparazione: versare un po' di etere in una bottiglietta larga e bassa, difficilmente rovesciabile, con tappo a tenuta perfetta, possibilmente di vetro smerigliato; fondere la pecegreca in un barattolo incombustibile largo e basso, e tutto è preparato.

Uso: intingere il pennello nell'etere, passarlo sulla pecegreca e stendere tutto sul viso dove vanno applicati i posticci.

Praticità: il pennello resta sempre pulito e morbido; il mastice non si rovescia — tutt'al più si rovescia l'etere solo —; nessun tappo si può incollare in modo impressionante al collo della bottiglietta del mastice; e almeno da questo lato la pazienza non può scappare.

Segnaliamo

ancora, unendovene questa volta il prezzo, le prime 10 composizioni inedite del M° D. Pagella, uscite dalla Libreria *Elle Di Ci* e di cui si è fatto qualche cenno nel primo numero di questa rivista. Si tratta, specialmente per i canti profani, di veri gioielli, di sicuro immediato effetto.

La copertina è diversa per le due sezioni, canti sacri e profani, e in formato grande.

Per ora disponiamo solo della partitura.

Canti Sacri

{ Salve Mater	L. 30
{ O Sacrum Convivium	
{ Laudemus Deum	L. 30
{ Audi Domine	
Cantemus Domino	L. 50

Canti profani

Canto di farfalle	L. 50
Inverno	L. 50
Bacio d'aprile	L. 50
Non treccia d'oro	L. 30

Richiederli

ALLA LIBRERIA ELLE-DI-CI
Via Cottolengo, 32 - TORINO
E FILIALI

IL VESSILLO DI SANTA CECILIA

diretto dal Prof. Fr. ALBERTINO BERRUTI

edito dalla Libreria Editrice A. e C.

è l'organo ufficiale della Federazione Regionale Ceciliania Piemontese, ottimo periodico mensile per i Seminari e i cultori di Musica Sacra.

Quota annuale L. 100

Ridotta L. 80 [per i seminaristi]

Lo raccomandiamo vivamente agli interessati

R. UGUCCIONI

ORE FESTIVE

1. **Per la festa della Madonna.** Fascicolo di brevi recite particolarmente adatte a giovanetti di istituti di educazione.

Indice:

1. *Presunzione e umiltà.* Dialogo scenico per giovani studenti (tre ragazzi).

2. *Messaggio.* Dialogo scenico per giovani studenti e artigiani (11) con la variante per soli studenti (5).

3. *Chi parla alla Madonna?* Dialogo per studenti e artigiani (4).

4. *L'Altoparlante.* Breve dialogo di massa (8).

5. *Sotto i più dolci titoli.* Dialogo (4).

6. *La Via smarrita.* Bozzetto scenico in due parti per la festa della Immacolata. — Un giovane convittore, sviato da un compagno cattivello, sta per commettere una grave marachella, ma il fascino della festa che si inizia, parla al suo cuore, e riconduce lui, col suo compagno, sulla via della serena gioia. Sei ragazzi e un vecchietto, che costituisce la nota amena del lavoro. Ambiente moderno.

2. **Per la giornata dell'Azione Cattolica.** Recite adatte ad ambienti parrocchiali. Il fascicolo contiene:

1. *Azione Cattolica.* Dialogo per ragazzi (quattro attori).

2. *Acqua di Colonia.* Dialogo per giovinette (tre attrici).

3. *Fuochi di avanguardia.* Bozzetto in un atto. — Un giovane di A. C. con la collaborazione di due piccoli amici, riesce a portare una parola di fede e di bontà in un ambiente refrattario all'influenza del sacerdote, e riesce a buoni effetti, con il triplice mezzo del suo programma: Preghiera, Azione, Sacrificio. (Tre uomini, due giovani, due ragazzi). Ambiente moderno.

4. *La lampada nascosta.* Bozzetto in un atto per ragazze. — Giovani e ricche studentesse che attendono con entusiasmo a preparare conferenze sull'Azione Cattolica, si vedono superate contro ogni previsione da una semplice serva, analfabeta, che in umiltà, fa in pratica, dell'Azione Cattolica assai più efficace. Sei ragazze e una donna anziana. Ambiente moderno.

3. **Per la giornata della Buona Stampa.** Il fascicolo, adatto ad ambienti parrocchiali, contiene:

1. Un *dialogo* per ragazzi (4).

2. Un *dialogo* per giovinette (4).

3. *Spiritismo candido.* Bozzetto in un atto per elemento maschile. — È un giallino, impostato sopra la misteriosa sostituzione di un certo giornale sul tavolo di papà. Commedia vivace e spiritosa che lumeggia la geniale iniziativa di un piccolo, per appoggiare la buona stampa. Tre uomini e due ragazzi. Ambiente moderno.

4. *La collana dell'incantesimo.* Bozzetto in un atto per giovinette. — Una collana preziosa che scompare dallo stipetto della signorina... Un furto di sicuro. E i sospetti cadono sulla serva. Difatti... Ma la conclusione è assai diversa da quella che tutti... compreso il lettore, si aspettano. Cinque ragazze e una vecchia donna di servizio. Ambiente moderno.

4. **Per la giornata dell'Università Cattolica.** Il fascicolo, adatto ad ambiente parrocchiale, contiene:

1. Un *dialogo* per ragazzi (3).

2. Un *dialogo* scenico per giovinette (5).

3. *L'offerta del povero.* Bozzetto in un atto per elemento maschile. — Un giovane medico, con la sua cordiale opera professionale, fa la predica migliore in favore di quella istituzione che mira a dare alla società professionisti di uguale tempra. Cinque uomini e due ragazzi. Ambiente moderno.

4. *Diplomazia.* Bozzetto in un atto per giovinette. — Come un'allieva di una scuola di taglio e cucito, riesce a far conoscere e a convertire alla causa dell'Università Cattolica, l'ambiente refrattario in cui lavora. Quattro ragazze e la maestra. Ambiente moderno.

5. **Per la giornata Missionaria.** Anche questo fascicolo, particolarmente indicato per ambienti parrocchiali, contiene:

1. Un *dialogo* per ragazzi (4).

2. Un *dialogo* per bambine (4).

3. *Pro Missioni.* Bozzetto in un atto per elemento maschile. — Gran fervore in famiglia per il debutto di un piccolo attore che si produrrà sul teatrino parrocchiale in una recita per le Missioni. Ma sul più bello, quando la recita sta per iniziarsi, avviene un grosso guaio. Le Missioni però non ci perdono... anzi! Due uomini, due giovinetti, quattro ragazzi. Ambiente moderno.

4. *Così... per ridere.* Bozzetto in un atto per giovinette. — Si tratta di uno scherzo, genialmente architettato, a far del bene. E difatti lo scopo è raggiunto, con un notevole vantaggio per le Missioni. Cinque ragazze e una donna. Ambiente moderno.

6. **Per la giornata delle Vocazioni.** Fascicolo indicato per le celebrazioni parrocchiali in favore del Seminario, o per prima Messa, ecc. Contiene:

1. Un *dialogo* per ragazzi (tre ragazzi e un uomo).

2. Un *dialogo* per giovinette (2).

3. *La via che sale.* Bozzetto in un atto per elemento maschile. — Un giovane di ricca famiglia, ostacolato nella sua vocazione, finge di accontentare le idee di suo padre, percorrendo... tutt'altra via. È il mezzo migliore per far capire anche ai ciechi che... la via che sale è di molto preferibile, alla via che scende, e che minaccia di condurre a gravissime conseguenze. Quattro uomini e un giovinotto. Ambiente moderno.

4. *Lodoletta.* Commedia in due tempi per giovinette. — Vivace e graziosa commediola la quale insegna che certe idee, caldeggiate in tempo di prosperità vanno soggette a radicali cambiamenti, sotto il maglio della prova. Quattro ragazze e una donna. Ambiente moderno.

7. **Per la giornata Catechistica.** (Edizione per il teatro maschile). Fascicolo indicato per qualunque ambiente, per coronare la festa della dottrina cristiana o altre celebrazioni religiose. Contiene:

1. *La sfida.* Commedia in un atto per filodrammatici un po' esperti dell'arte. — Un prete, sotto le apparenze chiasose e ridanciane di un avventore, riesce, in un *bar*, a fare il punto... su argomenti vitali, con chi non li ha mai voluti considerare. Sei attori, tutti adulti, e tutti... caratteri ben delineati. Ambiente moderno.

2. *Il tesoro.* Commedia in un atto per filodrammatici di comune preparazione. — Corre voce che negli scavi per una costruzione annessa alla Chiesa, è stato rinvenuto un tesoro. Corrono giornalisti, affaristi, ma restano di stucco davanti alla scoperta. Eppure il tesoro c'è! Cinque uomini e quattro ragazzi. Ambiente moderno.

3. *Il pane di pietra.* Mistero in due tempi. — Geniale elaborazione di una leggenda cristiana medievale che esalta il potere di redenzione che ha la carità. Due ragazzi, o giovanotti e due uomini. Epoca ed ambiente medievale.

4. *Ora ci vedo!* Ricostruzione scenica di una pagina del Vangelo: il cieco nato. Sette personaggi, alcune comparse. Ambiente dell'epoca.

8. **Per la giornata Catechistica.** (Edizione per il teatro femminile). Contiene:

1. *L'ultimo esame.* Bozzetto in un atto. — È un esame al quale Ornella, laureanda in medicina, non ha mai pensato, eppure... deve constatarlo, è il più importante di tutti. Quattro signorine, due signore, una bimba. Ambiente moderno.

2. *Dopo la gara.* Bozzetto in un atto. — Dopo una premiazione catechistica, speranze deluse, piccoli sogni infranti, vengono illuminati e confortati da una luce nuova, che giunge da un sogno che rianima la scena. Quattro bimbe, due donne, cinque angeli. Ambiente moderno.

3. *Il pane di pietra.* È lo stesso argomento della edizione maschile, sceneggiato per elemento femminile. Ambiente medievale.

4. *Il sepolcro vuoto.* Ricostruzione scenica di una pagina del Vangelo. (La Risurrezione di Cristo). Cinque attrici delle quali una è l'annunciatrice e una altra è l'Angelo. Le altre tre, nei costumi dell'epoca.

I fascicoli elencati sono stati redatti con particolare riferimento alle limitate esigenze sceniche dei teatrini parrocchiali. Non richiedendo costumi e scene di difficile allestimento, possono anche figurare su palcoscenici improvvisati, e per la genialità degli spunti e la vivacità delle scene, interessare qualunque pubblico, contribuendo a una felice conclusione delle celebrazioni più importanti della parrocchia. — Ogni fascicolo L. 20.

Richiedetelo alla LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA Via Cottolengo 32 TORINO.

elle di ci