



RAVENNA FESTIVAL
2018

Cole Porter Kiss Me, Kate



Unipol
BANCA

ASSICOOP
Romagna Futura

UnipolSai
ASSICURAZIONI

Divisione **Unipol**

**ILLUMINIAMO
GLI SPETTACOLI PIÙ BELLI.**



**DIAMO LUCE ALLE TUE PASSIONI
SOSTENENDO LA CULTURA E LE ECCELLENZE
DEL NOSTRO TERRITORIO.**

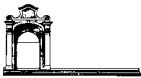
Unipol
BANCA



Cole Porter

Kiss Me, Kate

Teatro Alighieri
giovedì 7, venerdì 8, sabato 9 giugno, ore 20.30
(sabato doppia recita 15.30 e 20.30)



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

con il sostegno di



Comune di Ravenna



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



Ministero degli Affari Esteri
e della Cooperazione Internazionale

con il contributo di



Comune di Forlì



Comune di Comacchio



Comune di Russi



Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner principale



si ringraziano



Kyiv City State Administration



sostenitori



media partner



Corriere Romagna

Ravennanotizie.it

setteserequi

in collaborazione con



Indice

La locandina	11
Il libretto	13
Il soggetto	105
Il teatro dei cerchi concentrici di Aloma Bardi	107
Musica più folle e vino più forte di Ethan Mordden	119
Kiss Me, Kate “restaurato” di David Charles Abell	123
Gli artisti	127

Vivi il Festival da protagonista

**Entra a far parte degli Amici di Ravenna Festival,
l'associazione che dal 1991 è il punto di riferimento per tutti coloro
che desiderano offrire un contributo alla crescita della manifestazione,
attraverso il sostegno economico, culturale e relazionale.**



Gli Amici sono

Appassionati di musica, arti e cultura
Protagonisti dei successi del Festival
Ambasciatori della manifestazione in Italia e nel mondo

Benefit

In prima fila agli eventi del Festival
Ospiti d'onore a prove e incontri con gli artisti
Al fianco del Festival nei Viaggi dell'Amicizia





biennale disegno rimini

*visible e invisibile
desiderio e passione*

trenta mostre
da Picasso a Fellini
da Guercino ai Gandolfi
da De Carolis alla Beecroft

28 aprile – 15 luglio 2018
terza edizione



Partner istituzionali
Polo Museale dell'Emilia Romagna
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
e del Turismo

Con il sostegno di

Con il sostegno tecnico di

Collaborazioni



Museo della Città
Ala Nuova del Museo
FAR Fabbrica Arte Rimini
Castel Sismondo
Palazzo Gambalunga
Casa del Cinema Fulgor
Domus del Chirurgo
Istituto Lettimi

orari: da giovedì
a domenica ore 10-19,30

www.biennaledisegnorimini.it







In queste pagine,
foto in posa di
Guy Farrow (copertina e pp. 8, 118),
foto di scena di
Alastair Muir (pp. 14, 104, 106, 108,
110, 111, 112, 113, 124),
Tristram Kenton (pp. 114, 116, 120, 126)

Opera North

Kiss Me, Kate

commedia musicale in due atti

libretto di Bella e Samuel Spewack

musica e versi di Cole Porter

*edizione critica a cura di David Charles Abell e Seann Alderking
in collaborazione con Tams-Witmark Music Library Inc., New York*

sovratitoli a cura di Prescott Studio, Firenze

versione di Aloma Bardi

personaggi	interpreti
Fred Graham / Petruchio	Quirijn de Lang
Lilli Vanessi / Kate	Stephanie Corley
Lois Lane / Bianca	Zoë Rainey
Bill Calhoun / Lucentio	Alan Burkitt
Hattie	Aiesha Pease
Paul	Stephane Anelli
Hortensio	Jack Wilcox
Gremio	Piers Bate
Primo Gangster	Joseph Shovelton
Secondo Gangster	John Savournin
Harry Trevor / Baptista	James Hayes
Harrison Howell	Malcolm Ridley
Nathaniel	Adam Tench
Gregory	Tatenda Madamombe
Phillip	DeAngelo Jones
Direttore di scena	Claire Pascoe
Portiere	Jeremy Peaker
Autista	Ivan Sharpe

ballerini Michelle Andrews, Harrison Clark, Rachael Crocker (capo danzatori), Stephanie Elstob*, Freya Field, Kate Ivory Jordan, Jordan Livesey, Ben Oliver, Ross Russell, Adam Tench*

* sostituti

Orchestra e Coro di Opera North

direttore James Holmes

regia Jo Davies *riprese da* Ed Goggin

scene e costumi Colin Richmond

coreografie Will Tuckett *riprese da* David James Hulston

lighting designer Ben Cracknell

suono Autograph Sound

un progetto Opera North con la co-produzione di Welsh National Opera

direttore assistente / maestro del coro Oliver Rundell
assistente alla regia Matthew Eberhardt
assistente coreografo Alex Newton
repetiteur capo Annette Saunders
coach dialetto / dialoghi Jonathan Dawes
direttore di scena Kate Freston-Davy
vice direttore di scena Abby Jones
assistenti al direttore di scena Lisa Ganley, Lucy Neale, Rebecca Wing
direttore di produzione Ray Hain
capo supervisore costumi Stephen Rodwell
supervisore costumi Mary Gillibrand
reparto sartoria Gemma Newsome
responsabile trucco e acconciature Kim Freeland
costumi Reparto Costumi di Opera North, Karen Crichton, Les Woolford,
Charles White, Ali Currie, Julia Wilson, Becky Graham, Brigitte Houston e Suzanne Tognieri
laboratorio Erin Phillips
tessili e modisteria Natalie Herbert
modisteria Alison Barret e Julia Walker
acconciature Campbell Young e Katie Ince
suono Daniel Higgott
responsabile radio microfoni Amanda Sonnar
scene costruite e dipinte da Cardiff Theatrical Services Ltd
supervisore all'attrezzeria Mandy Burnett
falegnameria Jonny Hick
elementi scenici Naomi Jeffries, Ralph Tricker e Mandy Dymond
ingegneria strutturale Gavin Sadler di Inventive Creative
rigging Principal Projects

Personaggi

Fred Graham / Petruchio **baritono**
Lilli Vanessi / Katharine **soprano**
Lois Lane / Bianca **soprano**
Harry Trevor / Baptista **attore**
Bill Calhoun / Lucentio **tenore**
Hortensio **tenore**
Gremio **tenore**
Harrison Howell **attore**
Ralph Johnson **attore**
Paul Peterson **baritono**
Hattie McMiller **soprano**
Primo Gangster **tenore**
Secondo Gangster **baritono**

traduzione italiana e note di Aloma Bardi

I lettori tengano presente che nel musical un certo margine di improvvisazione e cambiamento nel dialogo fa parte della tradizione. Pertanto, in alcuni punti il testo recitato nello spettacolo può lievemente discostarsi da quello qui pubblicato.



Act one

Scene 1

The bare stage of the Ford's Theatre, Baltimore. The time is June and unseasonably warm, even for Baltimore. Stagehand or two move leisurely in and out of the wings. Numbered flats lean against the rear brick wall. Frederick Graham, writer, director, actor and superman is out in the house listening to the overture as he wants it played. Actors are grouped about the stage after having finished a rehearsal.

Lilli Vanessi sits on chair on stage right. Lois Lane is talking to Ralph, stage manager, on stage left.

Conductor

(At end of overture)

Is that all right, Mr. Graham?

Fred

(Enters from Audience)

Yes, the cut's good, leave it in.

(Reading through notes on clipboard)

Baptista!

(Harry Trevor steps forward. Hattie enters, crosses the stage to Lilli with a glass of water, then exits)

Harry, be sure and shake off Gremio and Hortensio in that entrance in the street scene.

Harry

(Moving toward Fred)

Sì Signor, Mr. Graham, is it all right if...

(Moving back to Suitors)

Fred

In a minute, Harry. Bianca!

(Lois Lane turns to Fred)

Lois

(Coyly)

Yes, Fred. I mean, Mr. Graham.

Fred

I realize, Lois, that in Night Club work you don't have to cheat...

Atto primo

Scena prima

Palcoscenico vuoto del Ford Theatre, Baltimora. Siamo in giugno ed è insolitamente caldo, persino per Baltimora. Addetti al palcoscenico vanno e vengono con calma attraverso le uscite laterali. Le scene dipinte, numerate, sono appoggiate contro lo sfondo di un muro di mattoni. Frederick Graham, autore teatrale, regista, attore e superman, si aggira per il teatro, controllando se l'ouverture è eseguita secondo le sue indicazioni. Gli attori sono raggruppati qua e là sul palcoscenico, dopo aver finito le prove. Lilli Vanessi è seduta su una sedia nel lato destro del palcoscenico. Lois Lane parla con Ralph, il direttore di scena, sulla sinistra del palcoscenico.

Direttore d'orchestra

(al termine dell'ouverture)

Va bene così, Mr. Graham?

Fred

(entrando dalla parte del pubblico)

Sì, il taglio funziona; manteniamolo.

(rileggendo le note sul copione)

Baptista!

(Harry Trevor viene avanti. Entra Hattie, la cameriera di Lilli, che attraversa il palcoscenico fino a Lilli, portandole un bicchiere d'acqua, quindi esce)

Harry, cerca di divincolarti con decisione da Gremio e Hortensio nell'apertura della scena di strada.

Harry

(avanza verso Fred)

Sì, signore, Mr. Graham, va bene purché...

(torna indietro verso i Pretendenti)

Fred

Un momento, Harry. Bianca!

(Lois Lane si volta verso Fred)

Lois

(civettuola)

Sì, Fred... cioè, Mr. Graham.

Fred

Capisco, Lois, che lavorando in un night-club non c'è bisogno di fingere di...¹

Lois

(Interrupting)

Oh, don't you though?

Fred

You don't have to cheat front, Miss Lane, but on stage when you're playing scenes with other people, you do. This is your first show and I know it's hard for you.

(*Lilli says nothing, but she glares*)

Lois

(*Almost baby wise*)

Do you mean thus...

(*Of course she turns wrong*)

or thus?

Fred

We'll thus it later.

(*Lois retreats. Fred moves toward Ralph*)

Harry

(*Approaching Fred*)

Mr. Graham, is it all right if I leave now? I can just make the dentist. Upper plate wobble.

Fred

In a minute, Harry. All right, let's set the curtain calls. First call all principals.

(*Principals step forward*)

Miss Vanessi, care to join us?

(*Lilli does so*)

Thank you! Leave room for me. Baptista, change places with Gremio.

(*They change places*)

That's right. Looks like somebody's missing... Lucentio. Where the hell's Lucentio?

Ralph

(*Looking off stage left and right yelling*)

Bill Calhoun! Bill Calhoun!

Voice off stage

Bill Calhoun!

Lois

(*interrompendolo*)

Ah no? Davvero?

Fred

Dicevo che non c'è bisogno di fingere di parlare agli altri attori, rivolgendosi in realtà al pubblico, Miss Lane, quando siamo soli dinanzi agli spettatori; ma in teatro, quando recitiamo in scene che impiegano altri attori, ce n'è bisogno. Questo è il suo primo spettacolo teatrale e capisco che non sia facile.

(*Lilli non dice niente, ma freme*)

Lois

(*quasi infantile*)

Vuole dire in questo modo qui...

(*naturalmente si volta dalla parte sbagliata*)

...oppure in questo modo qua?

Fred

Il qui e il qua li vediamo dopo.

(*Lois si ritira. Fred si dirige a sinistra verso Ralph*)

Harry

(*si avvicina a Fred*)

Mr. Graham, posso andare? Faccio appena in tempo per l'appuntamento dal dentista. Mi traballa un ponte superiore.

Fred

Un attimo solo, Harry. Ecco, decidiamo le chiamate al proscenio. Prima chiamata, tutti i protagonisti.

(*i protagonisti vengono avanti*)

Miss Vanessi, che ne direbbe di venire anche lei?

(*Lilli si avvicina*)

Tante grazie! Lasciate il posto per me. Baptista, scambiati con Gremio.

(*i due si scambiano di posto*)

Bene così. Ma ne manca uno... Lucentio! Dove diavolo è Lucentio?

Ralph

(*si guarda intorno a destra e a sinistra fuori del palcoscenico, urlando*)

Bill Calhoun! Bill Calhoun!

Voce fuori campo

Bill Calhoun!

Ralph

He was here.

Fred

Give a Broadway hoofer a chance to play Shakespeare and what happens? He isn't even here.

Lois

(Who has been trying to attract their attention)

I think he went to the chiropodist.

Fred

Chiropodist? Second call.

Harry

Mr Graham, I really must insist...

Fred

Harry, run along to your dentist.

Harry

Much obliged, old man.

(Exits left)

Fred

Second call. Ralph.

Ralph

Second call, Bianca and Suitors.

Fred

Thank you, that looks all right.

(Hands Ralph clipboard and moves toward center)

Third call, myself and Miss Vanessi.

(Lilli Vanessi steps forward.)

Ralph

Third call.

Fred

Excuse me...

(Turns from her)

Lois!

Lois

(Stops when Fred calls)

Did thou call me, honey?

(She moves toward him. Lilli glares)

Ralph

C'era.

Fred

Dai a uno che balla a Broadway l'occasione di recitare Shakespeare e che cosa succede? Non viene nemmeno!

Lois

(che ha cercato di attirare la loro attenzione)

Penso che si sia recato dal pedicure.

Fred

Dal pedicure? Seconda chiamata.

Harry

Signor Graham, devo proprio insistere...

Fred

Harry, va' pure dal dentista.

Harry

Grazie mille, vecchio mio.

(esce da sinistra)

Fred

Seconda chiamata. Ralph.

Ralph

Seconda chiamata: Bianca e Pretendenti.

Fred

Grazie, bene così.

(passa il copione a Ralph e va verso il centro)

Terza chiamata: io e Miss Vanessi.

(Lilli Vanessi viene avanti)

Ralph

Terza chiamata.

Fred

Chiedo scusa...

(si volta nella direzione opposta)

Lois!

Lois

(si ferma quando Fred la chiama)

Mi hai chiamata, tesoro?

(gli si avvicina. Lilli freme)

Fred

(*Puts his arm on her shoulder*)

I'd rather you didn't leave the theatre between now and opening.

Lois

(*Very much gal with man*)

Whatever thou say, Fred.

Fred

I want you to rest and relax, and let your mind go blank. Blank!

Lois

How blank can it get? Honest... Those thees and thous. I hope I don't louse you up.

(*She exits*)

(*Stagehands exit with ladders. Fred turns toward Lilli, who's been waiting with suppressed anger*)

Fred

Now. Sorry to have kept you waiting, Miss Vanessi.

(*To Ralph*)

Now call it, Ralph. Third call!

Ralph

Third Call!

(*Fred and Lilli bow to each other and the audience*)

Fred

No, I think it would look better if we came down together... and then bowed to each other.

(*They walk upstage. Fred takes Lilli's hand, walks down stage with her. They bow to audience, then to each other. Fred pauses in middle of bow*)

(*To Lilli*)

Now, how about a smile, Miss Vanessi?

(*She smiles, curtseys*)

Lilli

(*Still curtseying and smiling. Looking straight at Fred, as he bows*)

You bastard!

(*Lilli stalks off stage right. Fred, startled, looks after her*)

Fred

(*le posa un braccio sulle spalle*)

Preferirei che tu non uscissi dal teatro da ora fino allo spettacolo.

Lois

(*da donna a uomo*)

Tutto ciò che vuoi, Fred.

Fred

Voglio che tu stia tranquilla e ti rilassi. Lascia che la tua mente diventi vuota. Vuota!

Lois

Ma fino a che punto può diventare vuota?

Onestamente: tutte queste parole difficili... Spero di non farti casino.

(*esce*)

(*Operai del palcoscenico escono con scale. Fred si rivolge a Lilli, che è rimasta in attesa covando rabbia*)

Fred

Allora. Scusi se l'ho tenuta ad aspettare, Miss Vanessi.

(*a Ralph*)

Attenzione, Ralph: terza chiamata!

Ralph

Terza chiamata!

(*Fred e Lilli si inchinano l'uno all'altra e verso il pubblico*)

Fred

No, penso che sarebbe meglio se venissimo avanti insieme e poi ci inchinassimo l'uno all'altra.

(*tornano indietro. Fred prende per mano Lilli e cammina verso il proscenio insieme a lei. Si inchinano al pubblico, quindi l'uno all'altra. Fred si ferma nel bel mezzo di un inchino*)

(*a Lilli*)

Allora, che ne direbbe di un sorrisino, Miss Vanessi?

(*lei sorride, fa l'inchino*)

Lilli

(*continua a inchinarsi e sorridere, ma guarda Fred dritto in faccia, mentre anche lui fa l'inchino*)

Bastardo!

(*Lilli esce furibonda di scena da destra. Fred, costernato, la segue con lo sguardo*)

Fred

(Turning back angrily)

Call them on, Ralph.

Ralph

On stage everybody!

(*Singers, Dancers and Hattie enter*)

Fred

I want to thank each and everyone of you for the fine spirit you've shown all through rehearsals. There'll be a gang down from New York, don't let that worry you. This is a tryout and I know we're going to make a helluva show out of *The Shrew*. After all we owe it to Shakespeare, not to mention the six other fellows who've been sitting up nights rewriting him.

That's all. Thank you.

(Exits angrily right. Stagehand strikes Lilli's chair, right during speech)

(*Two Singing Girls bring Hattie down center. Hattie begins*)

[N. 1 Another op'nin', another show]

Hattie

Another op'nin', another show
in Philly, Boston or Baltimo'e,
a chance for stage-folks to say "hello",
another op'nin' of another show,
another job that you hope, at last,
will make your future forget your past,
another pain where the ulcers grow,
another op'nin' of another show.

Ralph

Four weeks, you rehearse and rehearse...

Chorus solo

Three weeks, and it couldn't be worse...

Chorus solo

One week, will it ever be right?

Hattie and Ralph

Then out o' the hat, it's that big first night!

Hattie

The overture is about to start,

Fred

(*si volta, in preda all'ira*)

Chiama gli artisti in palcoscenico, Ralph.

Ralph

Tutti in palcoscenico!

(*entrano i Cantanti, i Ballerini e Hattie*)

Fred

Desidero ringraziarvi tutti, uno per uno, per esservi sottoposti alle prove con spirito così cooperativo. In teatro stasera ci sarà gente venuta da New York, ma non ve ne preoccupate. Questa è un'anteprima e sono sicuro che la nostra *Bisbetica* sarà un grande spettacolo. Dopotutto, lo dobbiamo a Shakespeare, per non dire degli altri sei che hanno passato le notti a lavorare per riscrivere la commedia. È tutto. Grazie.

(*esce innervosito da destra. Un operaio di palcoscenico urta contro la sedia di Lilli, proprio durante il discorso di Fred*)

(*Due ragazze del coro portano avanti Hattie al centro del palcoscenico. Hattie inizia a cantare:*)

[N. 1 Another op'nin', another show]²

Hattie

Nuovo debutto, nuovo spettacolo:
a Philadelphia, Boston o Baltimora,
l'occasione di salutare un nuovo pubblico,
è il debutto di un nuovo spettacolo.
Un altro lavoro che si spera potrà alfine
farci dimenticare il passato.
Nuovi dolori e nuove ferite:
è il debutto di un nuovo spettacolo.

Ralph

Prova e riprova per quattro settimane...

Solista del Coro

Tre settimane, che disastro!

Solista del Coro

Una settimana, ce la faremo mai?

Hattie e Ralph

Ecco che come per magia siamo alla sera della prima!

Hattie

Sta per incominciare l'ouverture,

you cross your fingers and hold your heart,
it's curtain time and away we go,
another op'nin'
of another show.

Hattie & Ensemble

Another op'nin', another show
in Philly, Boston or Baltimo'e,
a chance for stage-folks to say "hello",
another op'nin' of another show,
another job that you hope, at last,
will make your future forget your past,
another pain where the ulcers grow,
another op'nin' of another show.
Four weeks, you rehearse and rehearse,
three weeks, and it couldn't be worse,
one week, will it ever be right?
Then out o' the hat it's that big first night!
The overture is about to start,
you cross your fingers and hold your heart,
it's curtain time and away we go,
another op'nin' of another show.

(As Hattie and Singers exit, Dancers enter)

[Dance Sequence]

*Start of Waltz. During Waltz, when Boys join Girls: Start of Jazz. At end of dance sequence, dancers remain on.
Hattie and Singers re-enter for final Chorus. All move down to footlights.*

Hattie

Four weeks, you rehearse and rehearse,
three weeks, and it couldn't be worse,
one week, will it ever be right?
Then out o' the hat, it's that big first night!

All

The overture is about to start,
you cross your fingers and hold your heart,
it's curtain time and away we go,

[Final Ending]

Another op'nin'
just another op'nin', of another show.

facciamo gli scongiuri e tratteniamo il fiato:
si apre la tenda, siamo in scena!
È il debutto
di un nuovo spettacolo.

Hattie e Coro

Nuovo debutto, nuovo spettacolo:
a Philadelphia, Boston o Baltimora,
l'occasione di salutare un nuovo pubblico,
è il debutto di un nuovo spettacolo.
Un altro lavoro che si spera potrà alfine
farci dimenticare il passato.
Nuovi dolori e nuove ferite:
è il debutto di un nuovo spettacolo.
Prova e riprova per quattro settimane,
tre settimane, che disastro!
una settimana, ce la faremo mai?
Ecco che come per magia siamo alla sera della prima!
Sta per incominciare l'ouverture,
facciamo gli scongiuri e tratteniamo il fiato:
si apre la tenda, siamo in scena!
È il debutto di un nuovo spettacolo.

(Mentre escono di scena Hattie e il Coro, entrano i Ballerini)

[Danza]

*Valzer. Durante il valzer, ai Ballerini si affiancano le Ballerine:
inizio del numero jazz. Al termine della danza, i ballerini
restano in scena.
Hattie e il Coro rientrano in palcoscenico per unirsi al corpo di
ballo nella ripresa finale di "Another op'nin', another show".
Tutti avanzano verso la ribalta.*

Hattie

Prova e riprova per quattro settimane,
tre settimane, che disastro!
una settimana, ce la faremo mai?
ecco che come per magia siamo alla sera della prima!

Hattie e Coro

Sta per incominciare l'ouverture,
facciamo gli scongiuri e tratteniamo il fiato:
si apre la tenda, siamo in scena!

[Finale]

È un nuovo debutto,
è solo il nuovo debutto di un nuovo spettacolo.

Scene 2

Corridor. Back Stage. Spiral staircase stage right. Doorman's booth stage left. Telephone attached to upstage corner of booth. Backdrop depicts corridor of theatre.

Boys and Girls separate, some exit left, others move briskly to iron staircase and exit. Lois is at telephone. Doorman in his booth.

Lois

(On phone)

Hello! Hello! Is Bill Calhoun there? I said Bill Calhoun!
Well, you don't have to be so fresh about it!

(Hangs up)

Pop, let me know the minute Mr. Calhoun comes in.
(She moves towards staircase)

(Doorman leaves booth, stands by phone)

Paul

Miss Lane, you got two dollars?

Lois

What do you want two dollars for?

Paul

It ain't for me. It's for Mr. Calhoun.

Lois

Where is he?

Paul

He's a prisoner of the Yellow Cab Company.
(Bill enters from door with Cab Driver, smoking cigarette. He whistles first three notes of "Bianca")

Lois

Bill!

Bill

Hiya, Sarah Bernhardt!

Cab Driver

I want my fare.

(Harry enters from right)

Bill

(Shaking dice)

Shoot you for it... double or nothing!
(Cab Driver shakes his head)

Scena seconda

Corridoio dietro le quinte. A destra, scala a chiocciola. A sinistra, la cabina del Portiere. Attaccato all'angolo posteriore della cabina, un telefono a gettoni. Un fondale dipinto rappresenta un corridoio del teatro.

Ballerini e Coristi, maschi e femmine, si separano; alcuni escono per la scala a chiocciola. Lois è al telefono. Il Portiere è nella sua cabina.

Lois

(parlando al telefono)

Pronto! Pronto! C'è Bill Calhoun? Ho detto Bill Calhoun!
E allora non c'è bisogno di farla tanto lunga!

(riaggancia)

Fammi sapere appena torna Mr. Calhoun.
(va verso la scala)

(il Portiere esce dalla cabina, si sofferma presso il telefono)

Paul

Miss Lane, ha due dollari?

Lois

A che ti servono due dollari?

Paul

Non è per me: è per Mr. Calhoun.

Lois

Dov'è?

Paul

È tenuto in ostaggio dalla Compagnia dei Taxi.
(Bill entra dalla porta, accompagnato dal Taxista, fumando una sigaretta. Fischietta le prime tre note di "Bianca")

Lois

Bill!

Bill

Ehilà, Sarah Bernhardt!

Taxista

Voglio essere pagato.

(Harry entra da destra)

Bill

(scuotendo i dadi)

Giòcatevi ai dadi: lascia o raddoppia!
(il Taxista scuote la testa)

Paul

(Calling Lois' attention to Harry)

Psst! Psst!

Lois

Harry, you got two dollars?

Harry

Child, if I had two dollars, I'd retire and never do a lick of work again!

(Exits)

Lois

Paul, do you suppose Mr. Graham's got two dollars?

Paul

Mr. Graham? Not him! He's a producer!

(Paul exits)

Doorman

(Steps forward)

All right, Miss Lane. I'll lay it out! That'll make sixteen dollars you due me.

(Cab Driver exits, followed by Doorman)

(Doorman returns to his stool in booth and reads Racing Form)

Lois

Bill, you've been gambling again. And I told Mr. Graham you went to the chiropodist's.

Bill

I went to the cleaners!

Lois

How much did you lose this time?

Bill

Ten G's. Ten thousand fast little bucks!

Lois

Ten G's? Did you sign an I.O.U. again?

Bill

Uhuh!

Lois

Whose name did you sign this time?

Bill

Frederick Graham!

(Writes the name in the air)

Paul

(richiamando l'attenzione di Lois verso Harry)

Psst! Psst!

Lois

Harry, hai due dollari?

Harry

Bambina mia, se avessi due dollari me ne andrei da qui e di lavoro non vorrei più neanche sentir parlare!

(esce)

Lois

Paul, pensi che Mr. Graham abbia due dollari?

Paul

Mr. Graham? No di certo! È un produttore!

(esce Paul)

Portiere

(viene avanti)

Va bene, Miss Lane, glieli anticipo io! E con questi mi deve sedici dollari.

(esce il Taxista, seguito dal Portiere, che ritorna al suo sgabello nella cabina e legge il bollettino delle corse di cavalli)³

Lois

Bill, sei stato a giocare un'altra volta. E io che ho detto a Mr. Graham che eri andato dal pedicure...

Bill

Sono stato a farmi dare una pulitina...

Lois

Quanto hai perso questa volta?

Bill

Dieci pezzi grossi. Diecimila bei dollarini!

Lois

Dieci da mille?! Hai firmato un'altra cambiale?

Bill

Già.

Lois

E con che nome hai firmato questa volta?

Bill

Frederick Graham!

(e traccia il nome nell'aria)

Lois

Mr. Graham! Oh, Bill! This is our big chance. Do you want to play night clubs all your life?

Bill

(*Looking away from Lois*)

We were doing all right, weren't we?

Lois

Yeah, it's as Mr. Graham said, "Give a Broadway hoofer a chance to play Shakespeare and..."

Bill

(*Turning quickly to Lois*)

Mr. Graham... your hero!

Lois

Mr. Graham is a great actor, a scholar and a gentleman. He's just culturing me... but there's nothing wrong between him and I... I mean, he and I.

Bill

(*Crosses to staircase*)

I know... Art!

Lois

I'll never forgive you, if anything happens to Mr. Graham before I'm a star on Broadway.
(*Walks onto stairs*)

Bill

Gee, honey, I'm sorry.

(*At foot of stairs*)

Lois

If you only mean it!
(*On 4th step*)

(*On dim - Doorman exits*)

[N. 2 Song: "Why can't you behave"]

Lois

Why can't you behave?

(*Bill sits on platform*)

Oh, why can't you behave?

After all the things you told me

Lois

Mr. Graham! Oh, Bill! Questa è la nostra grande occasione! Vuoi continuare a esibirti tutta la vita nei night-club?

Bill

(*distoglie lo sguardo da Lois*)

Finora è andato tutto bene, no?

Lois

Ecco, è proprio come diceva Mr. Graham: "Dai a uno che balla a Broadway l'occasione di recitare Shakespeare e..."

Bill

(*si volge di nuovo verso Lois*)

Mr. Graham: il tuo eroe!

Lois

Mr. Graham è un grande attore, una persona istruita e un gentiluomo. Si tratta solo di cultura, non c'è niente di male tra lui ed io... cioè, tra egli ed io.

Bill

(*va verso la scala*)

Lo so: l'Arte!

Lois

Non te lo perdonerò mai, Bill, se succede qualcosa a Mr. Graham prima che io sia diventata una diva di Broadway.

(*incomincia a salire i gradini*)

Bill

Accidenti, tesoro, mi dispiace.

(*ai piedi della scala*)

Lois

Se almeno fosse vero!

(*sul quarto gradino*)

(*Si oscurano le luci - esce il Portiere*)

[N. 2 Song: "Why can't you behave"]⁴

Lois

Perché ti comporti così?

(*Bill si siede sulla piattaforma*)

Oh, perché ti comporti così male?

Dopo tutte le cose che mi hai detto,

and the promises that you gave,
oh, why can't you behave?

Why can't you be good
and do just as you should?
Won't you turn that new leaf over
so your baby can be your slave?
Oh, why can't you behave?

There's a farm I know
near my old home town
where two can go and try settlin' down
there I'll care for you forever,
well, at least 'til you dig my grave.
(*Bill rises*)
Oh, why can't you behave?
(*Takes off hat*)

Bill
Gee, I need yuh, kid.

Lois
I always knew you did
but why can't you behave?

(*Lights fade out. Dressing room units start down.*)

Scene 3

Dressing Rooms. A unit with Fred's room right and Lilli's room left – connecting door between. Lilli's room is elaborate with a chaise longue, pouffe, dressing table with mirror and chair, rug on floor and phone on table left. Elaborate screen. Dressing table holds make-up mirror and make-up of all kinds. Also a jewel case and a small photo of a nude baby. Suitcase handy. Fred's room is drab with steam pipes showing on ceiling. Sink in right corner, dressing table with make-up mirror and make-up, waste basket, old towel, old trunk standing open revealing a couple of garments. Screen and a suitcase and hat-box on a shelf, plain chair in front of table.

Fred
(*In his room*)
Calling me a bastard and on stage.

Lilli
(*In her room. Filing her nails*)
I didn't say it – I just indicated it.
(*Ralph knocks at Lilli's door*)

dopo le promesse che mi hai fatto,
oh, perché ti comporti così?

Perché non riesci a essere buono
e fare ciò che dovresti?
Perché non ricominciamo da capo:
sarei perfino disposta a servirti.
Oh, perché ti comporti così?

So di una fattoria vicino al mio paese;
potremmo andare a sistemarci là.
Penserei a te per sempre,
o almeno, finché non mi seppellirai.
(*Bill si alza*)
Oh, perché ti comporti così?
(*Bill si toglie il cappello*)

Bill
Accidenti, bambina, ho bisogno di te.

Lois
L'ho sempre saputo, ma allora...
Perché ti comporti così?

(*Si spengono le luci. Sono calate le scene dei camerini*)

Scena terza

Camerini di Fred (a destra) e Lilli (a sinistra). La porta di passaggio tra le due stanze è aperta. Il camerino di Lilli è arredato con cura e contiene un divano, alcuni puff, un tavolino con specchiera e sedia, un tappeto, e il telefono sul tavolo a sinistra. Un paravento elaborato. Sul tavolo da toilette, uno specchio per il trucco e belletti di ogni tipo. Anche un portagioie e una piccola fotografia di un bambino nudo. Valigia a portata di mano. Il camerino di Fred è vuoto e squallido, con i tubi del riscaldamento a vista sul soffitto. Un lavabo nell'angolo posteriore destro. Tavolino con specchi e scatola del trucco in primo piano, cestino dei rifiuti, un asciugamano vecchio. Un vecchio baule è aperto, mostrando un paio di capi di vestiario. Un paravento; valigia e cappelliera su un ripiano; sedia ordinaria presso il tavolo.

Fred
(*dal suo camerino*)
Chiamarmi bastardo! E in palcoscenico!

Lilli
(*dal suo camerino, mentre si lima le unghie*)
Non l'ho mica detto a voce alta: l'ho solo fatto capire.
(*Ralph bussa alla porta di Lilli*)

Ralph
Half hour.
(Moving to Fred's room)

Fred
How's the house?

Ralph
You know Baltimore!
(Off)
Half hour.

Fred
(Entering Lilli's room. She is studying part of Kate)
Hah! So much for a Hollywood name. Your fans must have heard you were appearing in person.
(Phone rings)
Go on, pick it up – it's probably Harrison.

Lilli
Hello, hello, Harrison darling. I thought you'd be here by now.
(Puts part down on dressing table)
Oh, you're still at the White House? What? The President wants to talk to me? To unimportant little me? – But what'll I say? Good evening, Mr. President.

Fred
(Holding and speaking into phone)
Is it true, Mr. President, you're serving Borscht at the White House?

Lilli
(Pulls phone away from Fred)
How dare you? Mr. President, I apologize, I beg your pardon?
Thank you, Mr. President... Hello, Harrison... I wish you'd come tonight, angel, after all, it's your show... yes, angel... I understand... yes, darling... yes, love. I'm blowing you two kisses.
(Two kisses into phone)
(Fred blows two kisses at same time Lilli does)
(Lilli displays ring for Fred's benefit)

Fred
I see it! I see it! What is it? The Hope diamond or Aly Khan's emerald?

Ralph
Mezz'ora.
(andando verso il camerino di Fred)

Fred
Com'è il teatro?

Ralph
Lo sa com'è Baltimora!
(fuori del palcoscenico)
Mezz'ora.

Fred
(entrando nel camerino di Lilli, mentre lei studia la parte di Kate)
Però! Ecco che cosa vuol dire essere una stella di Hollywood. I tuoi fan devono aver sentito dire che saresti venuta a recitare dal vivo.
(suona il telefono)
Avanti, rispondi: è probabile che sia Harrison.

Lilli
Pronto, pronto, Harrison, tesoro. Pensavo che a quest'ora saresti già arrivato.
(appoggia la parte sul tavolino)
Oh, sei ancora alla Casa Bianca? Come? Il Presidente vuole parlarmi? A una persona così semplice come me?... Ma che gli dirò?... Buonasera, signor Presidente.

Fred
(prendendo il telefono e parlandoci dentro)
È vero, signor Presidente, che servite borsch alla Casa Bianca?

Lilli
(riprende il telefono a Fred)
Come osi! Signor Presidente, chiedo scusa. Prego?... Grazie, signor Presidente... Pronto, Harrison... Come vorrei che tu venissi stasera, angelo mio; dopotutto è il tuo spettacolo... Sì, angelo mio... Comprendo... Sì, tesoro... Sì, amore. Ti mando due baci.
(due baci nel telefono)
(Fred manda due baci insieme a Lilli)
(Lilli mette in bella mostra per Fred un anello)

Fred
L'ho visto! L'ho visto! Che cos'è? Il Diamante Azzurro⁵ o lo Smeraldo di Aly Khan?

Lilli

Did I show you the star sapphire Harrison sent me? It was his mother's engagement ring.

Fred

His mother must have worn it on her big toe.

Lilli

And now it's mine.

(Sits lounge)

Fred

Congratulations!

Lilli

Do you know what day this is, Fred? Our anniversary, and you forgot.

Fred

What anniversary?

Lilli

The first anniversary of our divorce.

Fred

If you must know, I was thinking of sending you a cactus. But no money. I know you're rolling in it.

Lilli

Every night, before I go to bed, that's exactly
(Rises)

what I do. Roll in my money.

(Goes to table)

Wonderful for the hips.

(Sits)

Fred

Hollywood: swimming pools, avocado ranches. While I put every penny I could scrape, borrow or steal into my *Cyrano* in Paris. But I was a huge success.

Lilli

And you closed on Saturday? Four glorious performances!

Fred

I'll have you know there was a general strike!

Lilli

Ti ho mostrato lo zaffiro sfaccettato che Harrison mi ha donato? Era l'anello di fidanzamento di sua madre.

Fred

Sua madre se lo doveva mettere al ditone del piede.

Lilli

E ora è mio!

(si siede sul divano)

Fred

Congratulazioni!

Lilli

Lo sai che giorno è questo, Fred? È il nostro anniversario, e te ne sei dimenticato.

Fred

Che anniversario?

Lilli

Il primo anniversario del nostro divorzio.

Fred

Devi sapere che pensavo di regalarti un cactus. Ma niente soldi. Adesso ne hai così tanti che ti ci rotoli dentro.

Lilli

È esattamente ciò che faccio, ogni sera prima di andare a letto.

(si alza)

Mi rotolo nei miei soldi.

(va al tavolo)

Fa miracoli per i fianchi.

(si siede)

Fred

Hollywood: piscina, coltivazioni di avocados... mentre io mettevo ogni centesimo che potevo racimolare, prendere in prestito, rubare, nel mio *Cyrano* di Parigi. Ma ho riscosso un successo enorme!

Lilli

E sabato avete già chiuso lo spettacolo? Ben quattro gloriose recite!

Fred

Perché tu sappia, c'è stato uno sciopero generale!

Lilli

Oh, you couldn't have been that bad!

Fred

Same old Lilli!
(*Holding up cork and rising*)
What's this? A cork?

Lilli

Our first bottle of champagne.

Fred

Our wedding breakfast?

Lilli

Yes, in my apartment.

Fred

You mean that one room of yours over the Armenian bakery?
(*Approaches couch*)

Lilli

(*Rises*)

You're a fine one to complain. You didn't even have a room.

Fred

Why do you think I married you?
(*Sits on couch*)

Lilli

That was the season we played the Barter Theatre in Virginia and they gave you a ham.

(*Moves behind couch*)

Fred

(*Stung*)
Well, we lived on that all winter, you forget!

Lilli

You forget I got a job reading tea leaves in a Gypsy tea room opposite Macy's.
(*Sits on couch right end*)

Fred

And you forget I demonstrated shaving soap in Woolworth's.

Lilli

Oh, non era possibile che tu avessi fatto fiasco fino a questo punto!

Fred

La solita Lilli di sempre!
(*si alza con un sughero in mano*)
E questo che cos'è? Un tappo?

Lilli

La nostra prima bottiglia di champagne

Fred

La colazione del giorno delle nozze?

Lilli

Sì, nel mio appartamento.

Fred

Vuoi dire quella tua stanzuccia sopra la panetteria armena?
(*si avvicina al divano*)

Lilli

(*si alza*)

A lamentarti sei bravo. Tu una stanza non ce l'avevi nemmeno.

Fred

Perché pensi che ti abbia sposata?
(*si diede sul divano*)

Lilli

Fu la stagione in cui recitammo al Barter Theatre in Virginia e ti pagarono con un prosciutto.

(*passa dietro il divano*)

Fred

(*punto sul vivo*)
Beh, ci campammo tutto l'inverno, non te ne dimenticare!

Lilli

Tu ti dimentichi che io trovai lavoro come lettrice indovina di foglie di tè in un bar gitano davanti ai grandi magazzini Macy's.

(*si siede a destra sul divano*)

Fred

E tu ti dimentichi che io facevo le dimostrazioni per un sapone da barba nei grandi magazzini Woolworth.

Lilli

(Suddenly remembering)

That's right. That's how I spent my honeymoon – at Woolworth's. Watching you shave.

Fred

We weren't married then?

Lilli

(Nodding)

Oh yes, dear, we were. Mother was coming to stay with us. It was right after we closed on the road in a little makeshift of a Viennese operetta that for some reason was laid in Switzerland. But the costumes were Dutch.

Fred

I could have sworn it was right after that flop revival of the *Prince of Potsdam*. Yes, I was understudying the lead.

Lilli

No, dear. We were both in the chorus.

(Music starts)

There was a waltz in it. Remember? Something about a bar.
(She starts to hum)

Fred

(Rises)

Ja! Madame, you are ravishing tonight. – You have made me the happiest of men.

Lilli

(Rises, goes to Fred)

Your Highness.

(Both suddenly remember and speak)

Fred

Wunderbar.

Lilli

Wunderbar.

[N. 3 Song: "Wunderbar"]

Lilli

Wunderbar.

Fred

Wunderbar.

(Walks in front of Lilli)

Lilli

(all'improvviso ricorda)

È vero! Ecco come trascorsi la mia luna di miele: da Woolworth, guardandoti mentre ti facevi la barba.

Fred

Eravamo già sposati allora?

Lilli

(fa cenno di sì)

Oh, certo che lo eravamo, mio caro. La mamma veniva a trovarci. Fu subito dopo che finimmo la tournée di quel piccolo surrogato di un'operetta viennese, che per qualche ragione era ambientata in Svizzera. Ma i costumi erano olandesi.

Fred

Avrei giurato che fosse stato subito dopo il revival – e il fiasco – del *Principe di Potsdam*. Sì, io ero il sostituto protagonista.

Lilli

No, caro. Eravamo entrambi nel coro!

(ha inizio la musica)

C'era un valzer, ti ricordi? Qualcosa con un bar...
(accenna al motivo)

Fred

(alzandosi)

Ja! Madame, siete irresistibile stanotte... Mi avete reso il più felice degli uomini.

Lilli

(si alza anche lei; si avvicina a Fred)

Vostra Altezza!

(entrambi all'improvviso ricordano ed esclamano:)

Fred

Wunderbar!

Lilli

Wunderbar!

[N. 3 Song: "Wunderbar"]⁶

Lilli

Wunderbar!

Fred

Wunderbar!

(davanti a Lilli)

Lilli

There's our fav'rite star above.
(Pushes him right. Arm up in front of his face)

Fred

What a bright-shining star!
(Pushes her arm down)

Lilli and Fred

Like our love, it's wunderbar!
(Fred, back of lounge. Lilli sits on lounge)

Fred

Gazing down on the Jungfrau.

Lilli

From our secret chalet for two.

Fred

Let us drink, Liebchen mein.

Lilli

In the moonlight benign.

Lilli and Fred

To the joy of our dream come true.
Wunderbar, wunderbar!
(He takes her hand)

Fred

What a perfect night for love.

Lilli

Here I am, here you are.
(Rises)

Fred

Why, it's truy wunderbar!

Lilli and Fred

Wunderbar, wunderbar!

Fred

We're alone and hand in glove.

Lilli

Not a cloud near or far.

Fred

Why, it's more than wunderbar!

Lilli

Su di noi splende la nostra stella.
(lo sospinge a destra. Alza un braccio davanti a lui)

Fred

Che luce scintillante!
(le spinge giù il braccio)

Lilli e Fred

È come il nostro amore, è wunderbar!
(Fred in piedi alle spalle del sofà, Lilli seduta su di esso)

Fred

Rimirando il monte Jungfrau...

Lilli

Dal nostro nido alpino...

Fred

Libiam, Liebchen mein...

Lilli

Nel benigno chiardiluna...

Lilli e Fred

All'avverarsi del nostro sogno.
Wunderbar! Wunderbar!
(lui le prende la mano)

Fred

Che notte perfetta per l'amore.

Lilli

Siamo qui insieme.
(si alza)

Fred

È proprio wunderbar!

Lilli e Fred

Wunderbar, wunderbar!

Fred

Siamo soli a tu per tu.

Lilli

Non vi è traccia di nubi.

Fred

È anche più che wunderbar!

Lilli

Say you care, dear.
(*One step right*)

Fred

For you madly.
(*Follows her*)

Lilli

Say you long, dear.

Fred

For your kiss.

Lilli

Do you swear, dear?
(*Turns and takes his hand*)

Fred

Darling, gladly.

Lilli

Life's divine, dear.

Fred

And you're mine, dear!
(*Embrace*)

Lilli and Fred

Wunderbar, wunderbar!
(*Sway*)

Fred

There's our fav'rite star above.
(*Sway*)

Lilli

What a bright shining star!

Lilli and Fred

Like our love, it's wunderbar!
(*They waltz for eight bars. After waltz, they sing*)

Fred

And you're mine, dear!
(*Embrace*)

Lilli and Fred

Wunderbar, wunderbar!
(*Sway*)

Lilli

Caro, dite che mi amate.
(*muove un passo*)

Fred

Follemente.
(*la segue*)

Lilli

Caro, dite che mi desiderate.

Fred

Desidero i vostri baci.

Lilli

Caro, lo giurate?
(*si volta e gli prende la mano*)

Fred

Lo giuro, tesoro.

Lilli

Caro, che gioia divina!

Fred

Cara, siete mia!
(*si abbracciano*)

Lilli e Fred

Wunderbar, wunderbar!
(*ondeggiando al suono della musica*)

Fred

Su di noi splende la nostra stella.
(*a passo di danza*)

Lilli

Che luce scintillante!

Lilli e Fred

È come il nostro amore, è wunderbar!
(*danzano il valzer, quindi riprendono il canto*)

Fred

Cara, sei mia!
(*si abbracciano*)

Lilli e Fred

Wunderbar, wunderbar!
(*ondeggiando al ritmo del valzer*)

Fred

There's our fav'rite star above.

Lilli and Fred

What a bright shining star!
Like our love, it's wunderbar!
(*They kiss at end of song*)

(*Ralph knocks, opens door, speaks from doorway, closes door as he leaves*)

Ralph

Fifteen minutes.

Lilli

Whose fault was it?

Fred

It could have been your temper.

Lilli

Could have been your ego.

Fred

Let's get dressed.

(*Goes into his room. Closes door*)

First Man

Hello.

Fred

(*Staring*)

Who are you? What are you doing here?

First Man

Fine looking fella.

Second Man

Clean cut.

First Man

What a figger!

Second Man

What a profile!

Fred

Gentlemen, I'm deeply touched by your admiration
and devotion.

Fred

Su di noi splende la nostra stella.

Lilli e Fred

Che luce scintillante!
È come il nostro amore, è wunderbar!
(*nel finale si baciano*)

(*Ralph bussa alla porta, parla dalla soglia, richiude la porta andandosene*)

Ralph

Quindici minuti.

Lilli

Di chi è stata la colpa?

Fred

Forse del tuo caratteraccio.

Lilli

Forse del tuo egocentrismo.

Fred

Vestiamoci.

(*va nella sua stanza; chiude la porta*)

Primo Gangster

Salve.

Fred

(*guardandolo sorpreso*)

E voi chi siete? E che ci fate qui?

Primo Gangster

Bel tipo.

Secondo Gangster

Bell'aspetto.

Primo Gangster

Che bel personale!

Secondo Gangster

Che profilo!

Fred

Signori, sono profondamente commosso dalla vostra
ammirazione e devozione.

First Man
What diction.

Second Man
Very elocutionary.

First Man
And he does not spit when he talks.

Second Man
(*Looks*)
High type fella.

Fred
As I was saying, this is all very flattering, but I receive the public after the performance, not before.
(*Moves to dressing table*)

First Man
Oh, what grace!

Second Man
If I hadda do something to him, I'd cry like a baby.

Fred
Gentlemen, come back after the show. I'll be very happy to present you with my autograph.

First Man
We got your autograph. That's why we're here.

Fred
What?

First Man
A little matter of an I.O.U. Here it is...
(*Shows it*)
Ten G's. Mr. Hogan – that's our employer – regards this as a debt of honor. How's about it, Mr. Graham?

Fred
You're mad.
Let's see that.
(*Grabs for I.O.U. First Man stops him*)
(*Looks*)
Why, that's not even my signature!

Primo Gangster
Che dizione!

Secondo Gangster
Che arte della retorica!

Primo Gangster
E non sputacchia mentre parla.

Secondo Ganster
(*guardandolo*)
Un tipo d'alto bordo.

Fred
Stavo dicendo che tutto questo è assai lusinghiero, ma io ricevo il pubblico dopo la recita, non prima.
(*torna al suo tavolino*)

Primo Gangster
Oh, che grazia!

Secondo Gangster
Se dovessi fargli del male, piangerei come un bambino.

Fred
Signori, tornate dopo lo spettacolo. Sarò felicissimo di farvi omaggio del mio autografo.

Primo Gangster
Ce l'abbiamo già il suo autografo. È per questo che siamo venuti.

Fred
Come?

Primo Gangster
Solo un problemino di cambiale. Eccola qua:
(*la mostra*)
dieci pezzi da mille. Mr. Hogan – è il nostro principale – lo considera un debito d'onore. Come la mettiamo, Mr. Graham?

Fred
Ma voi siete pazzi.
Fatemi vedere.
(*cerca di afferrare la cambiale. Il Primo Gangster lo ferma. Fred guarda la cambiale*)
Ma come! Non è neppure la mia firma!

First and Second Man

They all say that.

First Man

I'm surprised at you, Mr. Graham. You signed it only this afternoon after quite a little game down to the hotel. We wasn't there, of course. Mr. Hogan says he plied you plenty with good liquor, too.

Fred

You're really mad! I've been in this theatre since eight this morning.

(*Sits and begins to apply make-up*)

First Man

He forgot.

Second Man

Yeah. That's human nature for you.

(*Fred continues making up*)

First Man

The minute a man signs an I.O.U. everything goes dark.

Second Man

(*Moves to back of Fred*)

The doctors call it magnesia.

First Man

We cure it.

Fred

Gentlemen, would you mind leaving?

First Man

Ain't he virile? We now wish to express all best wishes for a magnificent opening and the success your brilliant talents deserve! I copied that out of Western Union.

Second Man

(*Hat in hand*)

Heartiest felicitations! I made that up myself!

First Man

Mr. Graham, try and jostle your memory.

(*Goes to door*)

Primo e Secondo Gangster

Quello che dicono tutti.

Primo Gangster

Mi meraviglio di lei, Mr. Graham. L'ha firmata solo questo pomeriggio, dopo una partitina giù all'hotel. Noi non c'eravamo, s'intende. Mr. Hogan dice che l'ha anche ben rifornita di buon liquore.

Fred

Ma siete proprio matti! Sono dentro questo teatro dalle otto di stamani.

(*si siede e incomincia a truccarsi*)

Primo Gangster

Se l'è dimenticato.

Secondo Gangster

Eh, già, fa parte della natura umana.

(*Fred continua a truccarsi*)

Primo Gangster

Nel preciso momento in cui un uomo firma una cambiale, la mente si oscura.

Secondo Gangster

(*si avvicina a Fred*)

I dottori la chiamano magnesia.⁷

Primo Gangster

Noi sappiamo come curarla.

Fred

Signori, vi dispiaccerebbe uscire?

Primo Gangster

Non ti pare che sia virile? Vogliamo ora esprimere tutti i nostri migliori auguri per uno splendido debutto e per il successo che merita il suo superbo talento! Ho copiato la frase dalla Compagnia dei Telegrafi.

Secondo Gangster

(*col cappello in mano*)

I più sentiti rallegramenti! Io invece questo discorso me lo sono preparato da me!

Primo Gangster

Mr. Graham, cerchi di dare una scrollatina alla sua memoria.

(*va verso la porta*)

Second Man

We'll be back.

(They exit)

(Dim Fred's room)

(Lights up in Lilli's room)

(Paul knocks on Lilli's door, opens it and waits there)

Paul

Hiya, beautiful?

Hattie

Hiya, Paul.

(Paul gives Hattie box of flowers and exits.)

Paul

For Lilli.

Hattie

Here's some flowers. Paul gave them to me. They must be from Mr. Fred.

(Lilli lifts lid of box – sees bouquet)

Snowdrops and pansies and rosemary. My wedding bouquet!

Oh, Hattie, he didn't forget.

Hattie

Of course not, honey. I'll put them in some water.

(Exits)

(Dim lights for song)

[N. 4 Song: "So in love"]

Lilli

(Seated on lounge)

Strange, dear, but true, dear,
when I'm close to you, dear,
the stars fill the sky,
so in love with you am I.

(Puts box down)

Even without you
my arms fold about you,
you know darling why,
so in love with you am I.

In love with the night mysterious
the night when you first were there,
in love with my joy delirious
when I knew that you could care.

So taunt me and hurt me,
deceive me, desert me,
I'm yours 'till I die,

Secondo Gangster

Ci rifaremo vivi.

(escono)

(Le luci si oscurano nel camerino di Fred)

(Si accendono le luci nel camerino di Lilli)

(Paul bussa alla porta di Lilli, l'apre e rimane sulla soglia)

Paul

Ciao, bella!

Hattie

Ciao, Paul.

(Paul consegna a Hattie una scatola di fiori ed esce.)

Paul

Per Lilli.

Hattie

Ci sono dei fiori. Me li ha dati Paul. Devono venire dal signor Fred.

(Lilli solleva il coperchio della scatola: vede il mazzolino)

Bucaneve, viole del pensiero e fiori di rosmarino. Il mio bouquet di sposa!

Oh, Hattie, non se lo è dimenticato...

Hattie

Sicuro che no, tesoro. Li metto nell'acqua.

(esce)

(Si abbassano le luci, mentre Lilli inizia a cantare)

[N. 4 Song: "So in love"]⁸

Lilli

(seduta sul divano)

Amore, è incredibile ma vero:
quando siamo vicini
il cielo si riempie di stelle,
per quanto ti amo.

(depone la scatola)

Ti tengo tra le braccia
anche quando non ci sei.
Tesoro, lo sai perché:
è per quanto ti amo.

Amo la notte piena di mistero,
quando per la prima volta venisti a me
amo la mia folle felicità,
quando scoprii il tuo amore.

Puoi disprezzarmi e farmi male,
ingannarmi e lasciarmi,
sarò tua fino alla morte,

so in love,
so in love,
so il love with you, my love, am I.
(Finish of number; she sits on lounge)
(Lights up Fred's dressing room)
(Paul enters. Paul helping Fred into his costume)

Fred

Paul, what the devil do you mean letting a couple of raving maniacs in here, five minutes before curtain?

Paul

There was no one in here when I left.

Fred

Tell Ralph next time no one's to be admitted backstage without a psychoanalyst's certificate! Of course, they may have been just overwhelmed at meeting me!

Paul

I'm sure that's it, sir! Everybody feels the magnetism of your personality, sir, offstage and on.

Fred

(Sits at table)

Did you – uh – deliver my flowers?

Paul

Yes, sir.

Fred

Did you put the note in?

Paul

Yes, sir.

Fred

Good. You gave them to Miss Lane personally, of course?

Paul

Miss Lane? I thought they were for Miss Vanessi, sir.

Fred

Miss Vanessi. Don't tell me you...

(Paul exits)

(Fred enters Lilli's Dressing Room)

perché è così che ti amo,
perché è così che ti amo,
perché è così, amore mio, che ti amo.
(al termine della canzone, si siede sul divano)
(Si accendono le luci nel camerino di Fred)
(Entra Paul, che inizia ad aiutare Fred a vestirsi)

Fred

Paul, ma che diamine ti salta in mente di farmi entrare qui un paio di pazzi scatenati, cinque minuti prima dell'inizio dello spettacolo?

Paul

Veramente poco fa, quando sono uscito, non c'era nessuno.

Fred

Di' a Ralph che la prossima volta non ammetta nessuno dietro le quinte senza il certificato di uno psicanalista! A ripensarci, però, forse erano semplicemente sopraffatti dall'emozione di avermi incontrato!

Paul

Sono sicuro che sia proprio così, signore! Tutti sentono il magnetismo della vostra personalità, signore, dentro e fuori dal palcoscenico.

Fred

(si siede al tavolino)

Hai... ehm... consegnato i miei fiori?

Paul

Sissignore.

Fred

Vi hai aggiunto il biglietto?

Paul

Sissignore.

Fred

Bravo. Li hai personalmente consegnati a Miss Lane, naturalmente?

Paul

Miss Lane? Pensavo che fossero per Miss Vanessi, signore.

Fred

Miss Vanessi?! Non mi dire che...

(Paul esce)

(Fred entra nel camerino di Lilli)

Lilli

Fred, you darling... You didn't forget...
(Holding up bouquet)

Fred

You didn't think I would?
(Ralph opens door; sticks his head in. Overture music can be heard)

Ralph

(Bawling)
On stage! Good luck!
(Leaves door open)

Fred

(Snapping his fingers nervously)
Come on, let's go.

Lilli

I can't. My hands are freezing.
(Sits on lounge)

Fred

(Begins rubbing her hands)
Now, Lilli...

Lilli

(Nervously)
Do you think they'll like me?

Fred

(Shouting)
They'll love you!
(As Fred grabs Lilli by the hand, Hattie holds up envelope containing card)

Hattie

I found it, Miss Lilli. Here's the card that came with the flowers!

Lilli

Quick, Hattie, give it to me!
(Hattie does so, beaming, and exits, closing door. Lilli about to read the card)

Fred

(Taking both hands - aghast)
You're not going to read that now!... Look, I'll tell you what I wrote: "To Lilli, the only woman I've ever loved, the only artist I've ever worshipped!" Now give me the

Lilli

Fred, tesoro... Non hai dimenticato...
(sollevando il mazzolino)

Fred

Ma come potevi pensare?...
(Ralph apre la porta e infila dentro la testa. Già si sente la musica dell'ouverture)

Ralph

(con tono energico)
In scena! Buona fortuna!
(lascia la porta aperta)

Fred

(facendo schioccare le dita con agitazione)
Su, andiamo.

Lilli

Non ce la faccio. Ho le mani gelate.
(si siede sul divano)

Fred

(strofinandole le mani)
Su, Lilli...

Lilli

(agitata)
Pensi che avrò successo?

Fred

(gridando)
Ti adoreranno!
(mentre Fred afferra Lilli per la mano, Hattie mostra la busta contenente il biglietto)

Hattie

L'ho trovato, Miss Lilli. Ecco il biglietto che è arrivato con i fiori!

Lilli

Svelta, Hattie, dammelo!
(Hattie glielo dà, raggiante, ed esce, chiudendo la porta. Lilli sta per leggere il biglietto)

Fred

(prendendole le mani terrorizzato)
Non vorrai leggerlo ora!... Senti, te lo dico io che cosa ho scritto: "A Lilli, l'unica donna che io abbia mai amato, l'unica artista che io abbia mai venerato". E ora

card and you can read it after the show!

Lilli

Oh, Fred, did you really mean that?
(*Rises, throws arms around Fred*)

Fred

(*He's plenty nervous. Tries to get card*)
With all my heart!

Lilli

Then – that's where it's going.
(*She slips card into her bosom*)
Right next to mine. I'm not nervous and I'll never call
you a bastard – Fred dear, never!

Fred

(*In grim resignation*)
You will, my sweet, you will!
(*Blackout*)

[N. 5 Padua Street Scene – Dancers]

Scene 4

*Two Boys carrying "Taming of the Shrew" banner, start parade
of Dancers and Singers, followed by Katharine, Petruchio,
Bianca, Lucentio. They sing:*

[Padua Street Song "We open in Venice"]

All

A troupe of strolling players are we.

Katharine

Not stars like L. B. Mayer's are we.

All

But just a simple band
who roams about the land
dispensing fol-de-rol frivolitee.
Mere folk who give distraction are we.

Petruchio

No Theatre Guild attraction are we.

All

But just a crazy group
that never ceases to troop
around the map of little Italee.

dammi il biglietto; lo leggerai dopo lo spettacolo!

Lilli

Oh, Fred, lo pensi davvero?
(*si alza e gli getta le braccia al collo*)

Fred

(*al culmine dell'ansia, cercando di afferrare il biglietto*)
Con tutto il cuore!

Lilli

Allora, ecco dove lo metto.
(*se lo fa scivolare nella scollatura*)
Dal tuo cuore al mio. Non sono più agitata e non ti
chiamerò più bastardo, Fred caro, mai più!

Fred

(*con cupa rassegnazione*)
Lo farai eccome, tesoro mio!
(*buio*)

[N. 5 Padua Street Scene - Danza]

Scena quarta

Due Giovani, portando il vessillo con il titolo "La bisbetica domata", danno inizio alla parata di Ballerini e Coro, seguiti da Katharine, Petruchio, Bianca e Lucentio.

[Padua Street Song "We open in Venice"]⁹

Tutti

Siamo una compagnia di attori ambulanti.

Katharine

Non stelle come quelle di L. B. Mayer.¹⁰

Tutti

Siamo un semplice complesso
che va in giro per la zona,
offrendo spettacoli frivoli e leggeri.
Siamo gente che offre distrazione.

Petruchio

Non attrazioni degne del Theatre Guild.¹¹

Tutti

Siamo solo un gruppo di pazzi
che non cessa di fare il giro
della mappa della piccola Italia.

We open in Venice,
we next play Verona,
then on to Cremona.

Katharine

Lots of laughs in Cremona.

All

Our next jump is Parma,
that dopey, mopey menace,
then Mantua, then Padua,
then we open again, where?
We open in Venice,
we next play Verona,
then on to Cremona.

Lucentio

Lotsa bars in Cremona.

All

The next jump is Parma
That beerless, cheerless menace,
then Mantua, then Padua,
then we open again, where?
We open in Venice,
we next play Verona,
then on to Cremona.

Bianca

Lotsa dough in Cremona.

All

Our next jump is Parma,
that stingy, dingy menace,
then Mantua, then Padua,
then we open again, where?
We open in Venice,
we next play Verona,
then on to Cremona.

Petruchio

Lotsa quail in Cremona.

All

Our next jump is Parma,
that heartless, tartless menace
then Mantua, then Padua,
then we open again, where?
In Venice.
(All exit right.)

Debuttiamo a Venezia,
quindi recitiamo a Verona,
e dopo a Cremona.

Katharine

Che risate a Cremona!

Tutti

La tappa successiva è Parma
(che piaga: tonta e cupa!).
Poi Mantova, poi Padova,
quindi un nuovo debutto, dove?
Debuttiamo a Venezia,
quindi recitiamo a Verona,
e dopo a Cremona.

Lucentio

Quanti bar a Cremona!

Tutti

La tappa successiva è Parma
(che piaga: niente birra, non si brinda!).
Poi Mantova, poi Padova,
quindi un nuovo debutto, dove?
Debuttiamo a Venezia,
quindi recitiamo a Verona,
e dopo a Cremona.

Bianca

Tanti soldi a Cremona!

Tutti

La tappa successiva è Parma
(che piaga: tirchia e sciatta!).
Poi Mantova, poi Padova,
quindi un nuovo debutto, dove?
Debuttiamo a Venezia,
quindi recitiamo a Verona,
e dopo a Cremona.

Petruchio

Che fifa a Cremona!

Tutti

La tappa successiva è Parma
(che piaga: né cortese né piccante!).
Poi Mantova, poi Padova,
quindi un nuovo debutto, dove?
A Venezia!
(escono tutti da destra)

Scene 5

Street Scene. Padua.

Entrance to house on the left. Balcony over door. Arch, platform and small stage at center. Entrance to inn.

[N. 5a Harlequin Ballerina]

Market Day. Music underneath. Peddlers hawk their wares from trays. As lights come up, dance is in progress. During dance, Bianca (carrying rose), Gremio and Hortensio enter, followed by Lucentio (carrying books).

Bianca exits into house, re-enters after dance, with Baptista.

Prompt

Father, to your pleasure...

Bianca

Father, to your pleasure, humbly I subscribe, my books and my instruments shall be my company on them to look and practice by myself.

Baptista

Poor child.

Gremio and Hortensio

(Take Baptista by each arm)

Signor Baptista.

Gremio

Why will you let Bianca bear the penance of Katharine's tongue?

Baptista

(Shaking off suitors)

Gentlemen, importune me no farther for how I firmly am resolved, you know that is, not to bestow my youngest daughter (indicating Bianca) before I have a husband for the elder; now, if either of you love Katharine, leave shall you have to court her at your pleasure.

Gremio

To cart her rather. She's too rough for me.

Baptista

(Very confidentially)

If you, Hortensio, or Signor Gremio,

Scena quinta

Piazza di Padova.

Su un lato, l'ingresso e la facciata della casa di Baptista, con un balcone sopra la porta. Arco e piattaforma con tende aperte, spazio dove si esibiscono i ballerini.

Ingresso alla taverna.

[N. 5a Harlequin Ballerina]

È giorno di mercato. I venditori ambulanti richiamano l'attenzione sulle merci disposte nelle ceste. Quando si accende la luce, già si sta svolgendo la danza, durante la quale Bianca incede con una rosa in mano, seguita da Gremio e Hortensio. Lucentio segue a breve distanza con i libri sotto braccio. Bianca entra in casa, quindi al termine della danza rientra con Baptista, suo padre.

Suggeritore

Padre, al vostro volere...

Bianca

Padre, al vostro volere mi sottometto umilmente. I miei libri e i miei strumenti mi faranno compagnia, per leggerli e suonarli da sola.

Baptista

Povera fanciulla.

Gremio e Hortensio

(prendendo Baptista ciascuno per un braccio)

Signor Baptista.

Gremio

Perché volete far scontare a Bianca la colpa della linguaccia di Katharine?

Baptista

(divincolandosi dai Pretendenti)

Signori, non mi importunate oltre.

Giacché sapete la mia risoluzione ferma di non concedere la mano della mia figlia minore (indica Bianca)

prima che abbia trovato un marito per la maggiore. Se dunque uno di voi due ama Katharine gli do licenza di corteggiarla a suo piacimento.

Gremio

Corteggiarla? Meglio carreggiarla via: per me è troppo rude.¹²

Baptista

(assai confidenzialmente)

Se voi, Hortensio, o voi, signor Gremio,

if either of you can find a husband,
I would be most liberal.

Hortensio
A husband? A devil.

Katharine
(*On balcony*)
Indeed!
(*Throws three geranium pots at Hortensio*)

Hortensio
Thinkst thou, sir, tho you be very rich,
any man be so very a fool to be married to hell?

Katharine
Comb thy noodle with a three legged stool.
(*She hurls a stool... All duck*)

Gremio
I'd as lief take her dowry with this condition,
to be whipped at the high-cross every morning.
(*Katharine throws watering can from balcony. Suitors back away. All look up*)

Katharine
So, father, is it your will to make a stale of me amongst
those mates?
(*She disappears*)

Baptista
(*Picks up the wreckage*)
Oh! If I could only find a man that would thoro'ly woo
her, wed her, and bed her and rid my house of her.
(*Exits into house*)

Bianca
Ah, me!
[N. 6 Song: "Tom, Dick or Harry"]
(*Bianca and Suitors: Gremio, Hortensio, Lucentio*)

Gremio
I've made a haul in all the leading rackets
from which rip-roarin' rich I happen to be
and if thou wouldst attain the upper brackets,

se uno di voi saprà trovarle un marito,
sarò molto liberale.

Hortensio
Un marito? Un demonio!

Katharine
(*dal balcone*)
In verità!
(*lancia tre vasi di geranio contro Hortensio*)

Hortensio
E voi reputate, signore, sebbene siate assai ricco,
che ve ne siano molti così matti da scegliere un simile
inferno?

Katharine
Pettinatevi la zucca con uno sgabello a tre gambe.
(*scaglia uno sgabello. Tutti indietreggiano*)

Gremio
Sarei disposto ad accettare la sua dote a queste condizioni
quanto a esser frustato ogni mattina legato alla croce
della pubblica piazza.
(*Katharine scaglia l'innaffiatoio dal balcone. I pretendenti indietreggiano. Tutti guardano in su*)

Katharine
È dunque, padre, il vostro volere di umiliarmi dinanzi
a quei pretendenti?
(*si ritira*)

Baptista
(*raccogliendo i cocci*)
Oh! Se soltanto potessi trovare un uomo disposto a ben
corteggiarla, a prenderla in sposa e giacersi con lei, e
finalmente togliermela di casa.
(*entra in casa*)

Bianca
Ahimè!
[N. 6 Song: "Tom, Dick or Harry"]¹³
(*Bianca e i Pretendenti: Gremio, Hortensio e Lucentio*)

Gremio
Ho fatto più di un colpo grosso
finché son diventato ricco sfondato
e se tu vuoi salire in alto,

marry me, marry me, marry me.

Lucentio

My purse has yet to know a silver lining,
still lifeless is my wifeless family tree.

(He kneels)

But if for love unending thou are pining,
marry me, marry me, marry me.

Hortensio

I come to thee, a thoroughbred patrician,
still spraying my decaying family tree.
To give a social goose to thy position,
marry me, marry me, marry me.

Gremio and Lucentio

Marry me!

Hortensio

Marry me!

Gremio and Hortensio

Marry me!

Lucentio

Marry me!

Gremio

Marry me!

Tree Suitors

Marry me!

Bianca

I'm a maid who would marry
and will take with no qualm
any Tom, Dick or Harry,
any Harry, Dick or Tom.
I'm a maid mad to marry
and will take double-quick
any Tom, Dick or Harry,
any Tom, Harry or Dick.

Gremio

I'm the man thou shouldst marry.

Bianca

Howdy, Pop!

sposa me, sposa me, sposa me.

Lucentio

Il mio borsello ha ancora da trovare il giorno buono
ed essendo celibe non ho ancora un albero genealogico.
(*si inginocchia*)

Ma se desideri l'amore eterno,
sposa me, sposa me, sposa me.

Hortensio

Io vengo a te da aristocratico di prima qualità,
mentre innaffio il mio cadente albero genealogico.
Se vuoi una spinta in avanti nella società,
sposa me, sposa me, sposa me.

Gremio e Lucentio

Sposa me!

Hortensio

Sposa me!

Gremio e Hortensio

Sposa me!

Lucentio

Sposa me!

Gremio

Sposa me!

I tre Pretendenti

Sposa me!

Bianca

Sono una ragazza che si vuol sposare,
pronta ad accettare senza tante storie
ogni Tom, Dick o Harry,
ogni Harry, Dick o Tom.
Sono una ragazza che brama di sposarsi
e accetterebbe su due piedi
ogni Tom, Dick o Harry,
ogni Tom, Harry o Dick.

Gremio

Sono io l'uomo che dovrresti sposare.

Bianca

Ehi, papà!

Gremio

Howdy, Mom.

Lucentio

I'm the man thou shouldst marry.

Bianca

Art thou Harry, Dick or Tom?

Hortensio

I'm the man thou shouldst marry.

Bianca

Howdy, pal!

Hortensio

Howdy, chick!

Bianca

Art thou Tom, Dick or Harry?

Hortensio

Call me Tom, Harry or Dick!

(Lucentio and Hortensio kneel on one knee to form a seat for Bianca. She sits)

Bianca and Suitors

I'm/She's a maid who would marry
and would no longer tarry,
I'm/She's a maid who would marry
may my hopes not miscarry!
I'm/She's a maid mad to marry
and will take double-quick
any Tom, Dick or Harry,
any Tom, Harry or Dick.

Bianca

A-dicka dick,
a-dicka dick!

[N. 6a Encore Song: "Tom, Dick or Harry"]

Bianca and Suitors

I'm/She's a maid who would marry
and would no longer tarry,
I'm/She's a maid who would marry
may my hopes not miscarry!
I'm/She's a maid mad to marry
and will take double-quick

Gremio

Ehi, mamma!

Lucentio

Sono io l'uomo che dovresti sposare.

Bianca

Chi sei: Harry, Dick o Tom?

Hortensio

Sono io l'uomo che dovresti sposare.

Bianca

Ehi, amico!

Hortensio

Ehi, bimba!

Bianca

Chi sei: Tom, Dick o Harry?

Hortensio

Chiamami Tom, Harry o Dick.

(Lucentio e Hortensio si inginocchiano e formano un sedile per Bianca, che vi si accomoda)

Bianca e Pretendenti

Sono/È una ragazza che si vuol sposare,
che non ha più voglia di temporeggiare,
sono/è una ragazza che si vuol sposare:
che le mie speranze non vadano a male!
Sono/È una ragazza che brama di sposarsi
e accetterebbe su due piedi
ogni Tom, Dick o Harry,
ogni Tom, Harry o Dick.

Bianca

A-dicka dick,
a-dicka dick!

[N. 6a Bis: "Tom, Dick or Harry"]

Bianca e Pretendenti

Sono/È una ragazza che si vuol sposare,
che non ha più voglia di temporeggiare,
sono/è una ragazza che si vuol sposare:
che le mie speranze non vadano a male!
Sono/È una ragazza che ha una gran voglia di sposarsi
e accetterebbe su due piedi

any Tom, Dick or Harry,
any Tom, Harry or Dick.

Bianca
A-dicka dick,
a-dicka dick!

(*Gremio and Hortensio exit left*)
(*Lucentio follows Bianca to door of house where she exits. She re-enters, throws him rose and exits*)

Lucentio
(*Looking at rose*)
Sweet Bianca. She sings as sweetly as a nightingale. She looks as clean as morning roses newly washed with dew. Sweet Bianca.

(*Solo Dance by Lucentio*)

[N. 7 Rose Dance]

(*On applause, Innkeeper and Waiter place table in position with mug and trays*)
(*Gremio and Hortensio enter menacingly left. Other Singing Boys enter*)

Gremio
(*Threateningly*)
Are you a suitor to the maid you talk of?
(*Petruchio enters through arch, unseen by others*)

Lucentio
And if I be, sir, is it of any offense?

Gremio
(*Angrily*)
No, if without more words, you will get you hence.

Petruchio
(*Advancing, pushes Gremio aside*)
Why, sir, I pray are not the streets as free for him as for you?

Lucentio
Petruchio!

Petruchio
Lucentio!
(*Shake hands*)

ogni Tom, Dick o Harry,
ogni Tom, Harry o Dick.

Bianca
A-dicka dick,
a-dicka dick!

(*escono Gremio e Hortensio. Lucentio segue Bianca fino alla porta di casa, dove ella scompare; subito rientra, gli getta una rosa ed esce di scena*)

Lucentio
(*guardando la rosa*)
Dolce Bianca, canta con l'armonia di un usignuolo. È pura come una rosa al mattino, bagnata di fresca rugiada. Dolce Bianca.

(*Danza di Lucentio*)

[N. 7 Rose Dance]

(*L'oste e il cameriere attendono che egli termini la sua danza, prima di collocare al loro posto un tavolo con boccale e vassoi di peltro*)
(*Gremio e Hortensio entrano minacciosi, seguiti da alcuni Coristi*)

Gremio
(*confare intimidatorio*)
Siete voi un pretendente della fanciulla in questione?
(*Petruchio entra dall'arco, all'insaputa degli altri*)

Lucentio
E se lo fossi, signore, sarei forse d'offesa?

Gremio
(*con stizza*)
No, purché senza parlare oltre ve ne andiate via.

Petruchio
(*si fa avanti e spinge da parte Gremio*)
Suvvia di grazia, signore, non ha forse egli lo stesso diritto di andare in giro che avete voi?

Lucentio
Petruchio!

Petruchio
Lucentio!
(*si stringono la mano*)

Lucentio

What happy wind blows you to Padua from old Verona?

Petruchio

Such wind as scatters young men through the world
to seek their fortunes farther than at home. And you?

Lucentio

I came to study.

Petruchio

(Puts arm around Lucentio)

Fall to it then as your
stomach serves.
For no profit grows where
no pleasure is taken.
(Goes back to table, removes hat and cape, along with riding
crop, places them on table)
In brief, sir – study –
as for me...

[N. 8 Song “I've come to wive it wealthily in Padua”]

Petruchio & The Boys

I've come to wive it wealthily in Padua,
if wealthily then happily in Padua.
If my wife has a bag of gold
do I care if the bag is old?
I've come to wive it wealthily in Padua.

Boys

He's come to wive it wealthily in Padua.

Petruchio

I heard you say “Gadzooks, completely mad you are!”
“Twouldn't give me the slightest shock
if her knees, now and then, should knock,
if her eyes were a wee bit crossed,
were she wearing the hair she'd lost.
Still the damsel I'll make my dame,
in the dark they are all the same.
I've come to wive it wealthily in Padua.

Boys

He's come to wive it wealthily in Padua.

Petruchio

I heard you say “Good gad but what a cad you are!”
Do I mind if she fret and fuss

Lucentio

Qual buon vento vi ha sospinto qui a Padova dalla
vecchia Verona?

Petruchio

Un vento che sprona i giovani a vagare per il mondo
in cerca di fortuna lunghi da casa. E voi?

Lucentio

Sono venuto per studiare.

Petruchio

(inge con un braccio le spalle di Lucentio)

Volgiti ad esso
come giova alla tua voglia.
Non vi è profitto
senza piacere.
(si toglie il cappello e il mantello; li depone sul tavolo insieme
al frustino)
Insomma, signore: studiate.
Quanto a me:

[N. 8 Song “I've come to wive it wealthily in Padua”]¹⁴

Petruchio e Coro maschile

Son venuto ad ammogliarmi riccamente a Padova,
se riccamente, allora anche felicemente a Padova.
Se mia moglie ha un sacco d'oro,
che m'importa se il sacco è vecchio?
Son venuto ad ammogliarmi riccamente a Padova.

Coro maschile

È venuto ad ammogliarsi riccamente a Padova.

Petruchio

Vi ho sentiti dire: “Caspita, sei tutto matto!”.
Ma non mi farebbe il minimo effetto
se le udissi talora scricchiolare le ginocchia,
se fosse un pochettino guercia,
se portasse una parrucca al posto delle chiome:
la nominerei comunque a mia signora,
tanto al buio sono tutte uguali.
Son venuto ad ammogliarmi riccamente a Padova.

Coro maschile

È venuto ad ammogliarsi riccamente a Padova.

Petruchio

Vi ho sentiti dire: “Perdio, sei un furfante!”
Ma che m'importa se lei s'agit e freme,

if she fume like Vesuvius
if she roar like a winter breeze
on the rough Adriatic seas,
if she scream like a teething brat,
if she scratch like a tiger cat,
if she fight like a raging boar,
I have oft met a bore before.
I've come to wive it wealthily in Padua.

Boys

(*All move forward*)

With a hunny, nunny, nunny
and a hey, hey, hey.

Petruchio

(*Stops them with gesture*)

Not to mention money, money
for a rainy day.
I've come to wive it wealthily in Padua.

Boys

He's come to wive it wealthily in Padua.

Gremio

(*Digging Hortensio with elbow*)

This gentleman is happily arrived!

Lucentio

Petruchio, he is too much my friend
(*To the others*)

I cannot wish him to a shrewd, ill tempered wife.

Hortensio

But she is rich!

Gremio

And young and beauteous.

Lucentio

But shrewd and forward so beyond all measure
that were my state far poorer than it is
I would not wed her for a mine of gold.

Petruchio

Peace! Lucentio, thou know'st not gold's effects. And
therefore, if thou know one rich enough to be Petruchio's
wife, tell me her father's name and 'tis enough.

Gremio

Her father is Baptista Minola. Her name Katharine...

se fuma come il Vesuvio,
se rugge come il tramontano
sull'Adriatico in burrasca,
se strilla come un marmocchio nella dentizione,
se graffia come una tigre,
se attacca come un cinghiale inferocito,
di pesti ne ho già incontrate.
Son venuto ad ammogliarmi riccamente a Padova.

Coro maschile

(*tutti si muovono in avanti*)

Trallalà, trallalallà
Tralallarallà...

Petruchio

(*li ferma con un gesto*)

Per non dire dei soldi, soldi
che metterò da parte.
Son venuto ad ammogliarmi riccamente a Padova.

Coro maschile

È venuto ad ammogliarsi riccamente a Padova.

Gremio

(*ammiccando a Hortensio col gomito*)

Questo gentiluomo è arrivato proprio a puntino!

Lucentio

Petruchio mi è così amico...

(*rivolto agli altri*)

Non posso augurargli una moglie bisbetica e irascibile.

Hortensio

Ma è ricca!

Gremio

E giovane e bella.

Lucentio

Ma bisbetica e così litigiosa al di là di ogni misura,
che se anche fossi in tanto peggior stato di povertà
non la sposerei nemmeno per una miniera d'oro.

Petruchio

Calma! Lucentio, tu ignori l'effetto dell'oro. Perciò, se
sai di una donna abbastanza ricca da essere moglie di
Petruchio, dimmi il nome di suo padre e la cosa è fatta.

Gremio

Suo padre è Baptista Minola. Lei si chiama Katharine.

elder sister of the fair Bianca.
(*There are shrieks heard from house*)

Lucentio
That is she! An irksome, brawling scold.

Petruchio
Think you a little din can daunt mine ears?
Have I not in my time heard lions roar?
Have I not heard great ordnance in the field
and Heaven's artillery thunder in the skies?
And do you tell me of a woman's tongue
that give not half so great a blow to hear
as will a chestnut in a farmer's fire.

Hortensio
Then you will woo this wild cat?

Petruchio
Will I live?

Gremio
I promise we will be contributors
and bear your charge of wooing, whatso'er.

Petruchio
Done!
(*Hand business*)

Gremio
Let's quaff carouses to this gentleman!
(*Boys start to exit*)
(*Waiter moves table and takes off hat, cloak, riding crop, rose.*
Exit right into Inn)

Petruchio
For all this much thanks...

Gremio
Provided that you win her.

Petruchio
Go you to old Baptista and say:
I have a husband for Katharine.

(*All exit into Inn*)

Lucentio
(*Stops Petruchio*)
Katharine, the curst!

È la sorella maggiore della soave Bianca.
(*si odono grida dalla casa*)

Lucentio
È lei! Una bisbetica acre e rissosa.

Petruchio
Credete che un po' di fracasso spaventi le mie orecchie?
Forse che nella mia vita non ho udito leoni ruggire?
Non ho udito grandi boati di battaglia in campo
e l'esercito celeste tonare su nei cieli?
E mi venite a dire della linguaccia di una donna
che quando esplode non fa metà rumore
di una castagna nel focolare di un fattore!

Hortensio
Ma siete davvero disposto a corteggiare quella gatta
selvatica?¹⁵

Petruchio
Sì, sulla mia vita.

Gremio
Prometto che offriremo il nostro aiuto per sostenere il
peso del vostro corteggiare... qualunque esso sia.

Petruchio
Affare fatto!
(*stretta di mano*)

Gremio
Vuotiamo i calici alla salute di questo gentiluomo!
(*escono i Giovani*)
(*Quando se ne vanno all'osteria, un servitore raccoglie cappello, mantello, frustino e rosa dal tavolo, ed esce*)

Petruchio
Per tutto questo, tante grazie.

Gremio
Purché la conquistiate.

Petruchio
Andate dal vecchio Baptista e ditegli:
“Ho trovato un marito per Katharine”.

(*Tutti entrano nella taverna*)

Lucentio
(*ferma Petruchio*)
La chiamano Katharine la peste!

Petruchio

Katharine the curst. A title for a maid of all titles the worst!

(Exits into Inn. Door flies open and Bianca, pursued by Katharine and Baptista, runs past Lucentio standing near door)

Bianca

(Weeping)

Sister – sister – sister, content you in my discontent.

(Exits left)

Baptista

Katharine, Katharine – for shame, thou holding of a devilish spirit... Poor child, she weeps!

Katharine

She is your treasure; she must have a husband; I must dance barefoot on her wedding day. And for your love to her lead apes in hell.

Baptista

Oh, oh! Was ever father thus grieved as I?

Lucentio

(To Baptista, timidly)

A word with you, kind sir.

Baptista

(Going into his old spiel)

Importune me no farther, good sir... For how I firmly am resolved, you know...

(Lucentio whispers to Baptista)

Eh? Whisper louder...

(Lucentio whispers some more into other ear. Baptista brightens)

That is indeed news, good news!

Come in, Lucentio.

(They exit left)

Katharine

(As they exit)

Lucentio, thou meacock wretch.

(Lights dim. Katharine sits on stool, alone, surly and unhappy; sings)

Petruchio

Katharine la pest! Per una fanciulla non vi è titolo peggiore!

(entra nell'osteria. Si spalanca la porta e Bianca, inseguita da Katharine e Baptista, oltrepassa correndo Lucentio che se ne stava nei pressi)

Bianca

(in lacrime)

Sorella... sorella... sorella! Che almeno tu sia felice della mia infelicità.

(esce da sinistra)

Baptista

Katharine, Katharine, vergogna, spirto diabolico! Povera bambina, piange!

Katharine

È lei il vostro tesoro; è lei che deve maritarsi, mentre io danzerò a piedi nudi il giorno delle sue nozze e per colpa dell'amore che le portate dovrò restar zitella.¹⁶

Baptista

Oh, oh! Vi fu mai un padre più afflitto di me?

Lucentio

(esitante)

Potrei parlarvi, o signore benigno?

Baptista

(riassumendo il tono di prima)

Non mi importunate oltre, mio buon signore: sapete quanto sia ferma la mia decisione.

(Lucentio bisbiglia a Baptista)

Eh? Bisbiglia più forte!

(Lucentio gli bisbiglia ancora, nell'altro orecchio. Baptista s'illumina)

Queste sì che sono notizie, e buone!

Venite, Lucentio!

(escono da sinistra)

Katharine

(al vederli uscire)

Lucentio, verme spregevole!

(Si oscurano le luci; Katharine si siede sullo sgabello. Sola, acida e scontenta, inizia a cantare:)

[N. 9 “I hate men”]

Katharine

I hate men.

(*Bangs cup on table*)

I can't abide 'em even now and then,
than ever marry one of them, I'd rest a virgin rather,
for husbands are a boring lot and only give you bother.
Of course, I'm awf'ly glad that Mother had to marry
Father,
but I hate men.

Of all the types I've ever met within our democracy,
I hate the most, the athlete with his manner bold and
brassy,
he may have hair upon his chest but, sister, so has
Lassie.

Oh, I hate men!

(*Sits. Picks up cup and bangs on table*)

I hate men.

(*Bangs cup*)

Avoid the trav'lling salesman though a tempting Tom
he may be.
From China he will bring you jade and perfume from
Araby
but don't forget 'tis he who'll have the fun and thee the
baby.

Oh, I hate men.

If thou shouldst wed a bus'ness man, be wary, oh be
wary.

He'll tell you he's detained in town on bus'ness necessary.
His bus'ness is the bus'ness which he gives his secretary.
Oh, I hate men.

(*Bangs cup, crosses to center stage and bows*)

(*Baptista enters left and exits for Encore*)

[N. 9a Encore: “I hate men”]

I hate men.

(*Bangs cup*)

Tho roosters they, I will not play the hen.
If you espouse an older man through girlish optimism,
he'll always stay at home at night and make no
criticism.
Though you may call it “love”, the doctors call it
“rheumatism”.

Oh, I hate men.

From all I've read, alone in bed, from A to Zed, about 'em,
since love is blind, then from the blind, all womankind
should rout 'em,

[N. 9 “I hate men”]¹⁷

Katharine

Odio gli uomini.

(*sbatte il boccale di peltro sul tavolo*)

Non li tollero neppure qualche rara volta.
Piuttosto che sposarne uno, rimango vergine,
perché i mariti sono una seccatura e ti danno solo pene.
S'intende, sono felicissima che la mamma abbia
sposato il papà,...
ma odio gli uomini.

Tra tutti i tipi che ho incontrato nella nostra
democrazia,
quello che più detesto è l'atleta borioso che si fa notare.
Avrà il petto villoso, ma quello ce l'ha anche Lassie!
Oh, odio gli uomini!
(*si siede; prende la scodella e la sbatte sul tavolo*)

Odio gli uomini.

(*e risbatte la scodella*)

Evitate il commesso viaggiatore, anche se irresistibile:
vi porterà giada dalla Cina e profumo dall'Arabia,
ma non dimenticate che lui se la spassa e a voi resta... il
bebè!

Oh, odio gli uomini!

Se sposate un uomo d'affari, attente, oh, state attente!
Vi dirà che è trattenuto in città da un affare importante,
ma l'affare è quello che tresca con la segretaria.

Oh, odio gli uomini!

(*sbatte il boccale, raggiunge il centro del palcoscenico e fa
l'inchino*)

(*Baptista entra e subito si ritira, mentre Katharine riprende a
cantare il bis:*)

[N. 9a Bis: “I hate men”]

Odio gli uomini.

(*scaglia il boccale*)

Saranno galli, ma io non voglio fare la gallina.
Se ingenuamente sposate un uomo vecchio,
la sera vorrà starsene tutto tranquillo a casa:
chiamatelo pure amore, i medici lo chiameranno
reumatismo.

Oh, odio gli uomini!

Ho compreso, leggendo dall'A alla Z sugli uomini, sola
nel mio letto,
che se anche amore è cieco, le donne sono ben più
lungimiranti...

but ladies, you must answer too, what would we do without 'em?
Oh, still, I hate men!
(Bangs cup, bows)

(Enter Baptista left, goes to Katharine)

Baptista

Katharine! Wonder of wonders!

Katharine

What?

Baptista

(Panting)

A gentleman from Verona... desires you... in marriage.
(Katharine picks up the cup, throws it)

Katharine

Then he best go back there.

(She exits)

(Waiter takes stool and trays off right into Inn)

Baptista

Heavens!

(Change of scene)

(Petruchio emerges from Inn and approaches Baptista)

Petruchio

Greetings, good sir. I hear, sir, you have a daughter call'd Katharine, fair and virtuous.

Baptista

I have a daughter, sir, called Katharine.

Petruchio

I am a gentleman from Verona, sir, that hearing of her beauty and her wit, her affability and mild behaviour...
(Shriek is heard off stage. Petruchio pauses for a second with a glance toward balcony, but plows on)

Uh-mild behaviour, am bold to make myself a forward guest within your house to make mine eye the witness of that report.

Signor Baptista, my business asketh haste, and every day I cannot come to woo.

Baptista

I am afraid my daughter Katharine is not for your turn, the more my grief.

Ma signore mie, ditemi anche questo: senza gli uomini come faremmo?
Oh, odio gli uomini!
(sbatte il boccale, fa l'inchino)

(entra Baptista e si avvicina a Katharine)

Baptista

Katharine! Meraviglia delle meraviglie!

Katharine

Che c'è?

Baptista

(con respiro affannoso)

Un gentiluomo di Verona... chiede... la tua mano.
(Katharine prende il boccale e lo scaglia)

Katharine

Fa bene a ritornare colà da dove viene.

(esce)

(Il Servitore porta lo sgabello e i vassoi dentro la locanda)

Baptista

Cielo!

(cambio di scena)

(Petruchio esce dall'osteria e viene incontro a Baptista)

Petruchio

Salute, buon signore. Odo, signore, che avete una figlia di nome Katharine, bella e virtuosa.

Baptista

Ho una figlia, signore, di nome Katharine.

Petruchio

Sono un gentiluomo di Verona, signore, e all'udire della sua bellezza e del suo ingegno, della cortesia e pudica modestia, delle stupende virtù e soave contegno...

(si sente strillare. Petruchio si ferma un attimo con uno sguardo rivolto al balcone, ma va avanti valorosamente)

... ehm... del soave contegno, ardisco invitarmi quale aspirante in casa vostra, perché i miei occhi siano testimoni di ciò che ho udito.

Signor Baptista, i miei affari esigono celerità e non posso tornare ogni giorno a corteggiarla.

Baptista

Temo che mia figlia Katharine non faccia per voi, con mio sommo dispiacere.

Petruchio

I see you do not mean to part with her.

Baptista

(Follows Petruchio)

Mistake me not, sir...

You are more than welcome...

Petruchio

(Sits on table)

Well, then – what dowry shall I have with her to wife?

Baptista

After my death, the one half of my lands.

Petruchio

The fertile part?

Baptista

So be it!

Petruchio

And in possession?

Baptista

Twenty thousand crowns!

Petruchio

Thirty!

(Baptista turns away, Petruchio rises as if to go)

Baptista

(Turns back hastily)

Thirty!

Petruchio

Father!

(They embrace)

And for that dowry, let covenants be therefore drawn
between us. Go, get thee to a notary.

(Baptista exits thru arch)

(Waiter takes table off)

Katharine

(on balcony)

Ay, when that special thing is well obtained.

That is, my love... or is that all in all?

Petruchio

(Looking up to balcony)

Could I but see thy face?

Petruchio

Vedo che non intendete separarvi da lei.

Baptista

(andando dietro a Petruchio)

Non fraintendetemi, signore...

Siete più che benvenuto...

Petruchio

(si siede sul tavolo)

E dunque: che dote riceverò sposandola?

Baptista

Dopo la mia morte, la metà delle mie terre.

Petruchio

La parte fertile?

Baptista

Così sia!

Petruchio

E in contanti?

Baptista

Ventimila corone!

Petruchio

Trenta!

(Baptista si volta; Petruchio si alza come per andarsene)

Baptista

(Volgendosi in gran fretta)

Trenta!

Petruchio

Padre!

(si abbracciano)

E per quella dote, siano dunque stipulate le clausole
del contratto. Andate a procurarvi un notaio.

(Baptista esce attraverso l'arco. Il servitore porta via il tavolo)

Katharine

(dal balcone)

Già, purché vi siate guadagnato la cosa più importante,
cioè il mio amore. Non è quello che conta, dopotutto?

Petruchio

(guardando in su verso il balcone)

Potrei soltanto vedere il tuo volto?

Katharine

Why, sir! 'Tis but a face like any other...

Petruchio

Ay... there's the rub.

[N. 10 Song "Were thine that special face"]

(Katharine watches from balcony)

Petruchio

Were thine that special face,
the face which fills my dreaming,
were thine the rhythm'd grace,
were thine the form so lithe and slender,
were thine the arms so warm, so tender,
were thine the kiss divine,
(Looks at balcony)
were thine the love for me,
the love which fills my dreaming,
when all these charms are thine
(Backs up)
then you'll be mine, all mine.

(Katharine exits)

(Dancing Girls enter)

I wrote a poem
in classic style,
I wrote it with my tongue
in my cheek
and my lips in a smile,
but of late my poem
has a meaning so new
for to my surprise
it suddenly applies to my darling, to you.
(Looks to balcony. Katharine is gone. Sings to Dancers)

Were thine the love for me,
the love which fills my dreaming,
when all these charms are thine,
then you'll be mine, all mine.
When all these charms are thine,
then you'll be mine, all mine.

Baptista

(Enters)

'Twas not to her liking.

Katharine

Ma signore! Non è che un volto come ogni altro...

Petruchio

Eccoci: si comincia subito a contraddirsi.

[N. 10 Song "Were thine that special face"]¹⁸

(Katharine guarda dal balcone)

Petruchio

Se quel volto così speciale fosse il tuo,
quel volto che popola i miei sogni,
se fosse tua quella grazia armoniosa,
se fosse tua la figura flessuosa e slanciata,
se fossero tue le braccia così calde e tenere,
se fosse tuo il bacio divino,
(guarda in su verso il balcone)
se fosse tuo l'amore per me,
l'amore che popola i miei sogni...
quando tutti questi incanti saranno i tuoi,
(indietreggia un po')
allora sarai mia, tutta mia.

(Katharine si ritira; entrano le Ballerine)

Ho scritto un poema
in stile classico.

L'ho scritto con un po' d'ironia,
con un sorriso sulle labbra.
Ma ultimamente il mio poema
ha un senso tutto nuovo,
perché con mia sorpresa
si riferisce all'improvviso
al mio tesoro: a te.

(guarda verso il balcone: Katharine non c'è più. Petruchio canta rivolto alle Ballerine)

Se fosse tuo l'amore per me,
l'amore che popola i miei sogni...

quando tutti questi incanti saranno i tuoi,
allora sarai mia, tutta mia.
Quando tutti questi incanti saranno i tuoi,
allora sarai mia, tutta mia.

Baptista

(entrando in scena)

Non è stato di suo gradimento.

Petruchio

But that is nothing. For I tell you, father, I am as peremptory as she proud minded. I will attend her here and woo her with some spirit when she comes. If she do bid me pack...

Katharine

(Enters angrily from house. She holds flowers in hand, as if it were a stiletto)

I bid thee pack.

(This is obviously not her cue for entrance and Fred, as Petruchio, is a little off guard. The others obviously sense something wrong)

Were thine that special face! Hah!

(Lilli tosses bouquet at Fred. He barely catches it. Reaction)

Fred

(Ad-libbing)

Grazia, Signorina.

(He bows)

Baptista

(A little nonplussed but plowing on)

And now, Petruchio, speak!

(He exits into house)

Katharine

(Extracting card from bosom)

Speak, Petruchio... Though thy message is not meant for me.

(She tears up card, throws it in Petruchio's face)

You bas...

Petruchio

(Hastily breaking in)

Good Morrow, Kate.

(In aside. Grabs her hand)

We're on stage, now, Lilli...

Good Morrow, Kate, for that's your name, I hear.

Katharine

Well have you heard, but somewhat hard of hearing; they call me Katharine that do speak of me.

Petruchio

You lie, in faith; for you are called plain Kate. And bonny Kate, and sometimes Kate the curst;

(Throws flowers away)

Petruchio

Non è un problema. Credete a me, padre: io sono inflessibile quanto lei è ostinata.

L'attendo qui e le farò una corte serrata quando arriva. Se poi mi ordina di togliermi da qui...

Katharine

(esce di casa, furibonda. Brandisce il mazzolino di fiori, come fosse un pugnale)

Vi ordino di togliervi da qui.

(chiaramente non è entrata al momento giusto. E Fred, nella parte di Petruchio, resta un po' spiazzato. Gli altri percepiscono che c'è qualcosa che non va)

“Se quel volto così speciale fosse il tuo”!

Ah!

(Lilli scaglia il bouquet contro Fred. Lui riesce a stento ad afferrarlo. Cerca di darsi un contegno)

Fred

(improvvisando)

Grazie, signorina.

(s'inchina)

Baptista

(un po' perplesso, ma cercando di tirare avanti)

Orsù, Petruchio, parlate!

(si ritira in casa)

Katharine

(estraendosi il biglietto dalla scollatura)

Parla, Petruchio...

Anche se il tuo messaggio non era diretto a me.

(strappa il biglietto e lo getta in faccia a Petruchio)

Bast...

Petruchio

(prontamente interrompendola)

Buondì, Kate.

(da parte. Le afferra una mano)

Siamo in scena, Lilli...

Buondì, Kate, ché tale è il vostro nome, ho udito.

Katharine

Se l'avete udito, allora il vostro udito è ben duro: mi chiamano Katharine coloro che parlano di me.

Petruchio

In fede mia, mentite: ché vi chiamate semplicemente Kate e la leggiadra Kate, e qualche volta Kate la peste;

(scaglia via i fiori)

but Kate, the prettiest Kate in Christendom;
and therefore Kate, take this of me, Kate of my
consolation;
hearing thy mildness prais'd in every town,
(*She hits him in stomach*)
myself am moved to woo thee for my wife.

Katharine

Hah! Mov'd in good time: let him that mov'd you hither
remove you hence.
(*She bites his hand*)

Petruchio

(*Nursing his hand*)
Come, come, you wasp; I' faith, you are too angry.

Katharine

If I be too waspish, best beware my sting.
(*Slaps Petruchio*)

Petruchio

My remedy is then to pluck it out.

Katharine

Aye, if the fool could find it where it lies.

Petruchio

Who knows not where a wasp does wear her sting? In
his tail.
(*Katharine slaps him again*)
(*Petruchio grabs Kate, bends her back over his knee*)
I swear I'll cuff you, if you strike again!
(*Aside*)
You keep on acting just the way you've been doing,
Miss Vanessi, and I will give you the paddling of your
life and right on stage.

Katharine

(*Breaking away*)
You wouldn't dare.

Petruchio

No? Ha, ha, ha, ha.

Katharine

If you strike me you are no gentleman. What is your
crest – a coxcomb?
(*Holds up her hand*)

ma sempre Kate, la più graziosa Kate del mondo cristiano.
E allora, Kate, accettate questo da me, Kate
consolazione mia:
avendo udito lodare la tua dolcezza in tutte le città,
(*lei gli sferra un pugno nello stomaco*)
mi sono mosso di persona per corteggiarti e avere la tua
mano.

Katharine

Ah! Mosso! Alla buon'ora!
Che chi qui vi ha mosso da qui vi rimuova.
(*gli morde una mano*)

Petruchio

(*strofinandosi la mano per il dolore*)
Via, via, vespa: in fede mia, siete troppo stizzosa.

Katharine

Se son troppo simile a una vespa, attento al mio
pungiglione.
(*schiaffeggia Petruchio*)

Petruchio

Il mio rimedio è allora di strapparlo via.

Katharine

Già, se questo scemo sapesse dove sta.

Petruchio

E chi non sa dove la vespa tiene il pungiglione? Nella
coda!
(*Katharine lo schiaffeggia ancora. Petruchio l'afferra e se la rigira all'ingiù sulle ginocchia*)
Se mi battete ancora, giuro che vi picchio!
(*da parte*)
Continua a comportarti così, Miss Vanessi, e ti darò la
sculacciata peggiore della tua vita, per giunta proprio
qui in palcoscenico.

Katharine

(*divincolandosi*)
Non osere!

Petruchio

No? Ah, ah, ah, ah.

Katharine

Se mi picchiate non siete un gentiluomo. C'è forse nel
vostro stemma nobiliare un galletto scemo a cresta ritta?¹⁹
(*alza la mano per colpirlo*)

Petruchio

A combless cock, so Kate will be my hen.
(*Grabs Kate's raised hand*)
Come, give me thy hands.

Katharine

No! No!

(*Petruchio slaps her behind, propelling her to table. From other side of table he grabs her hands and holds them down*)

Petruchio

Come.
Setting all this chat aside,
thus in plain terms; your father has consented
that you shall be my wife;
and will you, nill you, I will marry you.
(*Brings Kate around in front of table*)
For I am he, am born to tame you, Kate;
and bring you from a wild Kate to a Kate
conformable as other household Kates.

Katharine

You devil. Father! Father!
(*Struggles to remove her hands*)

(*Baptista enters quickly and Suitors enter from right*)

Baptista

And now, Signor Petruchio, how speed you with my
daughter?

Petruchio

How but well! How, but well. It were impossible I should
speed amiss. We have 'greed so well together that upon
Sunday is the wedding day.

Baptista

(*Puts his hands over theirs*)
God give you joy, son! 'Tis a match!
(*Withdraws hands quickly*)

Suitors

Amen, say we!

Petruchio

Father and wife and gentlemen, adieu.
(*Swings her away from him*)
(*Enter Crowd*)
I will unto Venice –

Petruchio

No, un gallo senza cresta, con Kate per gallina.
(*afferra la mano alzata di Kate*)
Avanti, datemi le mani.

Katharine

No! No!

(*Petruchio le dà uno sculaccione, rovesciandola sul tavolo.
Dall'altro lato del tavolo le afferra le mani e gliele tiene ferme*)

Petruchio

Orsù!
Bando alle chiacchiere,
questi sono in breve i fatti: vostro padre
ha consentito che voi siate mia moglie;
che lo vogliate o no, io vi sposo.
(*rigira Kate e la tiene davanti al tavolo*)
Perché io son colui che è nato per domarvi, Kate
e trasformarvi da gatta selvatica in una Kate
mansueta come le altre gatte domestiche.²⁰

Katharine

Demonio!... Padrel Padre!
(*lotta per liberarsi le mani*)

(*Baptista entra rapido e i Pretendenti entrano da destra*)

Baptista

Ebbene, signor Petruchio, come ve la sbrigate con la
mia figliola?

Petruchio

Ma bene! Benissimo! Era impossibile che io non me la
cavassi egregiamente. Il nostro accordo è così perfetto,
che domenica sarà il giorno delle nozze.

Baptista

(*stringe loro le mani*)
Che Dio vi dia gioia, figliolo! Gli accordi nuziali sono
sanciti!
(*ritira le mani alla svelta*)

Pretendenti

E noi diciamo: così sia!

Petruchio

Padre, moglie, signori: addio.
(*allontana da sé Katharine con uno spintone; entra il popolo*)
Vado a Venezia...
(*lei gli sferra un calcio*)

(She kicks him)

– I'm warning you! – to buy apparel, against the wedding day Sunday comes apace; and we will have rings and things and fine array; and kiss me, Kate.

(She slaps him)

All right, Miss Vanessi – you asked for this and you're going to get it!

(He takes her across his knee. He begins paddling her)

[N. 11 Orchestra]

Katharine

Oh!

(He paddles her harder.)

(Sotto voce)

Fred, what are you doing? Oh!... Oh!... Oh!...

(She screams. He paddles her harder. Screams from crowd)

(Blackout)

Scene 6

Lilli

(Enters right followed by Fred)

Hattie! Hattie! Darn that girl! That's the last time you'll ever lay your hands on me, Mr. Graham!

Fred

You asked for it. May I remind you, Miss Vanessi, the name of this piece is "The Taming of the Shrew", not "He Who Gets Slapped".

Lilli

I am a realistic actress.

Fred

Huh! Your latest picture is still in the can where it belongs.

Lilli

Sending my wedding bouquet to that little tramp.

Fred

That's no excuse for ad-libbing! None!

Lilli

"Let my lovely Lois shine through Bianca tonight, and

(te lo dico per l'ultima volta!)

... ad acquistare il corredo per il giorno delle nozze.

Domenica fa presto ad arrivare:

avremo anelli e suppellettili e tante cose fini.

Baciami, Kate...

(lei gli dà uno schiaffo)

Benissimo, Miss Vanessi: l'hai voluto e l'avrai!

(se la butta di traverso sulle ginocchia e incomincia a sculacciarla)

[N. 11 Orchestra]

Katharine

Oh!

(Petruchio la sculaccia più forte)

(sottovoce)

Fred, ma che fai?! Oh!... Oh!... Oh!...

(strilla; lui la sculaccia più forte; esclamazioni degli astanti)

(Buio)

Scena sesta

Lilli

(entra da destra seguita da Fred)

Hattie! Hattie! Accidenti a quella ragazza!

È stata l'ultima volta che mi ha messo le mani addosso, Mr. Graham!

Fred

L'hai voluta tu. Consentimi di ricordarti, Miss Vanessi, che questa commedia s'intitola "La bisbetica domata", non "L'uomo schiaffeggiato".

Lilli

Sono un'attrice realistica.

Fred

Ah! Il tuo ultimo film non è neppure uscito, e non uscirà mai!

Lilli

Regalare il mio mazzolino da sposa a quella sgualdrinella.

Fred

Non è una buona scusa per improvvisare sul testo! Non lo è affatto!

Lilli

"Che la mia adorata Lois stasera risplenda nella parte di

there'll be a new star in the heavens." Thou jerk.

Fred

All right, all right! I sent the child some flowers, I sent her a card with the flowers. May I point out that I'm free, male and thirty one!

Lilli

Thirty one – oh!

Fred

All right, thirty two. What the hell has my age got to do with this? Show me an actor who's done all I've done... my *Peer Gynt* in London.

Lilli

You never got to London.

Fred

My *Hamlet* in Dublin.

Lilli

You got paid in potatoes. Mashed!

Fred

That's all you ever think of ... money... money... money. Miss Vanessi, you have no soul! And what the hell do you mean by poking me in the ribs?

Lilli

(*Stands with back to Fred*)

It's in the script!

Fred

The hell it is! I couldn't teach you manners as a wife, but by God I'll teach you manners as an actress!

Lilli

Not in this production, my pet.

Fred

What did you say?

Lilli

You heard me! And here's something to remember me by.
(*Slaps him*)

Bianca e un nuovo astro si accenda nei cieli". Voi siete un cretino!

Fred

E va bene, va bene! Ho mandato dei fiori alla bimba. E con i fiori le ho mandato un biglietto. Posso farti notare che sono libero, che sono maschio, e che ho trentun anni?

Lilli

Trentuno... Oh!

Fred

E va bene, trentadue. Che diavolo c'entra la mia età con questa faccenda? Dimmi un attore che ha fatto tutto quel che ho fatto io: il mio *Peer Gynt* a Londra...

Lilli

Ma se a Londra non ci sei mai neanche stato.

Fred

Allora il mio *Amleto* a Dublino...

Lilli

Ti pagarono in patate. Anzi, in purè!

Fred

Non sai mai pensare ad altro: soldi, soldi, soldi. Miss Vanessi, tu sei senz'anima! E che diavolo ti salta in mente di sferrarmi un pugno nelle costole?

Lilli

(*volta le spalle a Fred*)

C'è scritto sul copione!

Fred

Un accidente c'è scritto! Quando eri mia moglie non sono mai stato capace di insegnarti le buone maniere, ma perdio le buona maniere te le inseguo come attrice!

Lilli

Non certo in questo spettacolo, carino.

Fred

Come?

Lilli

Mi hai sentito bene! E questo è per ricordarti di me.
(*gli molla un ceffone*)

Fred

What are you trying to do? Kill me? Ralph! Ralph! Paul!
(*Fred limps across, holding his cheek. Touches his cheek*)
Good God, I'm bleeding!

(*Shouting*)

There's a law against attempted murder – even in
Baltimore.

(*He feels his side*)

God, my rib... I think she broke a rib.

Ralph

I don't see any blood.

Fred

Here – what do you call that?
(*Looks at his hand*)

Ralph

Max Factor Number Two?

Fred

Oh, I thought it was blood. Skin's bruised though, isn't it?

Ralph

I don't see anything.

Fred

Discolored?

Ralph

I don't see anything.

Fred

That's all I need. A blind stage manager!

[N. 11a Orchestra]

Scene 7

Lilli's dressing room. Both rooms lit. Lilli is on phone in Shrew costume.

Lilli

Harrison, I'll marry you tonight. You don't know what that villain's done to me. I can't sit down! I said, "I can't sit down!" I'm through with the theatre. Send a car for me.

Fred

Ma che vuoi fare? Vuoi ammazzarmi?
Ralph! Ralph! Paul!
(*Fred inciappa qua e là, tenendosi la guancia; se la tocca*)

Dio mio, perdo sangue!

(*urlando*)

C'è una legge è contro il tentato omicidio... persino a Baltimore.

(*si tocca di lato*)

Oddio, la costola! Penso che me l'abbia rotta.

Ralph

Sangue non ne vedo.

Fred

E questo? Che ti pare che sia?
(*si guarda la mano*)

Ralph

Max Factor N. 2?

Fred

Oh, mi pareva sangue. Comunque, sulla pelle c'è un livido, vero?

Ralph

Io non vedo niente.

Fred

Un arrossamento?

Ralph

Non vedo niente.

Fred

Ecco! Proprio quello che mi ci voleva: un direttore di scena cieco!

[N. 11a Orchestra]

Scena settima

Camerini di Fred e Lilli. In entrambe le stanze la luce è accesa. Lilli sta parlando al telefono, con indosso il costume della Bisbetica.

Lilli

Harrison, voglio sposarti stasera stessa. Non puoi immaginare che cosa mi ha fatto quel villano. Non mi posso sedere! Ho detto: non mi posso mettere a

Better still, send an ambulance! I adore you, Harrison.
Yes, dear... yes, love.

(*Hattie enters*)

Hattie, pack my things! I'll wear that blue suit.
Yes, Harrison... He beat me! I'm black and blue!

Fred

(*Enters into his room, goes into hers*)

I'm a realistic actor!

Lilli

I'm quitting right now.

(*Hangs up phone*)

Fred

You don't think you can walk out of a show in the middle of a performance?

Lilli

Oh, no?

Fred

I'll have you up on charges at Equity!

Lilli

Ha! I'll be glad... glad to appear before Equity! I shall bring photographs...

(*Indicates backside*)

of what you have done to me. In Technicolor!

Fred

And I'll bring my X-rays!

(*Goess to his room*)

Lilli

(*Back to dressing table*)

Nothing you can say or do will stop me. Harrison's coming for me.

Fred

(*Coming back into Lilli's room*)

Do you think he'd let you quit? That imbecile's got two hundred thousand dollars in this show.

Lilli

He'll take it off his tax!

sedere! Con il teatro ho chiuso. Manda una macchina a prendermi. Anzi, meglio, mandami un'ambulanza! Ti adoro, Harrison. Sì, caro... Sì, amore.

(*entra Hattie*)

Hattie, preparami i bagagli. Indosserò quel tailleur blu. Sì, Harrison... Mi ha picchiata! Son tutta un livido!

Fred

(*entra nel suo camerino, ma poi sente le lamentele di Lilli e allora entra nella stanza di lei*)

Io sono un attore realistico!

Lilli

Smetto di recitare, fin da ora.

(*riaggancia il telefono*)

Fred

Non penserai di piantare in asso uno spettacolo nel bel mezzo di una recita, vero?

Lilli

Ah, no?

Fred

Ti denuncio al sindacato! ²¹

Lilli

Ah! Sarà un piacere, un piacere venire convocata dal sindacato! Porterò le fotografie

(*e indica il sedere*)

di ciò che mi hai fatto. In Technicolor!

Fred

E io porterò le radiografie!

(*torna nel suo camerino*)

Lilli

(*torna al tavolino*)

Niente che tu possa dire o fare mi fermerà. Harrison sta venendo a prendermi.

Fred

(*rientrando nel camerino di Lilli*)

E tu pensi che lui ti permetterà di smettere?

Quell'imbecille ha investito duecentomila dollari in questo spettacolo.

Lilli

Li detrarrà dalla denuncia dei reddit!

Fred

You don't really mean you would...
(*She turns to him quickly. Stares at her*)
Yes, I guess you do.

Lilli

You bet I do.
(*Two Gunmen enter Fred's room*)

Fred

(*Goes to door*)
You'll never play the theatre again!

Lilli

Who wants to?
(*She gets into her suit*)

Fred

You're out of your mind.

Lilli

(*Picking up an object*)
Get out! Get out!
(*He opens the door. She hurls*)
Get out!
(*She bursts into tears, continues dressing*)

(*Fred rushes into his room. He sees the two Gunmen*)

Fred

Oh, for heaven's sake!

First Man

What a performance.

Second Man

What unction!

First Man

You think the audience is getting it? It's way over their heads.

Second Man

Bunch of lowbrows.

Fred

Look here...

Fred

Non intenderai veramente...
(*lei si volta rapidamente verso di lui. Si fissano*)
E invece penso proprio di sì.

Lilli

Ci puoi contare.
(*i due Gangster entrano nel camerino di Fred*)

Fred

(*va verso la porta*)
Se lo fai, non reciterai mai più in teatro!

Lilli

E chi lo vuole?
(*indossa il tailleur*)

Fred

Tu hai perso il cervello.

Lilli

(*prendendo un oggetto per scagliarlo*)
Vattene! Fuori di qui!
(*Fred apre la porta per entrare nel suo camerino; lei lo insegue minacciosa*)
Vattene!
(*scoppia a piangere mentre continua a vestirsi*)

(*Fred si precipita nel suo camerino. Vede i due Gangster*)

Fred

Oh, santo cielo!

Primo Gangster

Che spettacolo!

Secondo Gangster

Che consacrazione!

Primo Gangster

Tu credi che il pubblico lo capisca? È troppo superiore alla loro cultura.

Secondo Gangster

Sono una banda di rozzi.

Fred

Sentite...

First Man

We just want to check with you to see if you jostled your memory.

Fred

I told you I never signed anything...

(Stops-inspired)

Well, as a matter of fact, I did sign that I.O.U.

First Man

He remembers.

Second Man

What a relief.

First Man

When are you gonna pay this debt of honor to one of America's most respectable floating crap games?

Fred

That's just it. I haven't got it. I would have, at the end of the week, if the show could run.

First Man

It'll run. It's entertaining, vivacious, and calculated to please the discriminating theatre-goer. You can quote me.

Fred

Unfortunately, Miss. Vanessi, my co-star, is quitting.

First Man

Quitting?

Fred

As of right now. Temperament. Didn't like the way I played a little scene. She's dressing to leave the theatre. I'll have to return whatever money there is in the box office.

First Man

She can't do that!

Fred

(Between Gunmen, arms around their shoulders)

Perhaps if you talked to her, heart to heart.

Primo Gangster

Siamo solo venuti a controllare se ha dato quella scrollatina alla sua memoria.

Fred

Vi ho già detto che io non ho firmato niente...

(colto da un'improvvisa illuminazione)

Già, in effetti... sì: ho firmato quella cambiale.

Primo Gangster

Se lo ricorda.

Secondo Gangster

Che sollievo.

Primo Gangster

Quando intende pagare questo debito d'onore contratto verso una delle più rispettabili società di gioco d'azzardo?

Fred

Appunto questo è il problema. Non ho i soldi. Li avrei, alla fine della settimana, se lo spettacolo andasse avanti.

Primo Gangster

Andrà avanti. È ameno, vivace e preventivato per soddisfare l'esigente frequentatore di teatro. Mi può citare, se vuole.

Fred

Sfortunatamente, Miss Vanessi, la protagonista femminile, vuole smettere.

Primo Gangster

Smettere?

Fred

A cominciare da ora. Temperamento. Non ha apprezzato come ho recitato in una scenetta. È a cambiarsi, intenzionata a lasciare il teatro. Dovrò restituire tutti i soldi che hanno incassato alla biglietteria.

Primo Gangster

Ma non può fare una cosa del genere!

Fred

(in mezzo ai Gangster, con le braccia attorno alle loro spalle)

Forse se le parlate voi, cuore a cuore...

First Man

That's our specialty.

(Fred opens the door to Lilli's dressing room)

Fred

(Goes into Lilli's room)

Lilli! Oh, Lilli!

Lilli

There's no use trying to persuade me to stay.

Fred

Some very ardent admirers of yours. Come in, gentlemen.

(Gangsters enter)

Lilli

How do you do.

(Gunmen sit lounge. Lilli sits pouffe)

First Man

Miss Vanessi, you been my ideal for years. I married my wife because in a certain light, when it's kinda dark, she might pass for your sister.

Lilli

How sweet.

First Man

Your glorious voice has been a inspiration to me in my work.

Second Man

What a trouper.

First Man

What a personality.

Second Man

Is it true, Miss Vanessi, that you're contemplating quitting this high type entertainment?

Lilli

I am.

First Man

Now, you know, Miss Vanessi, the show must go on.

Primo Gangster

È la nostra specialità.

(Fred apre la porta che conduce al camerino di Lilli)

Fred

(mentre entra nella stanza di Lilli)

Lilli! Oh, Lilli!

Lilli

Non serve un bel niente cercare di persuadermi a restare.

Fred

Ci sono qui due tuoi ardентissimi ammiratori. Prego, signori, entrate.

(entrano i due Gangster)

Lilli

Molto lieta.

(I Gangster si siedono sul divano. Lilli va a sedersi sul puff)

Primo Gangster

Miss Vanessi, lei è il mio ideale da anni. Se ho sposato mia moglie, è perché in certe condizioni di luce, quando è un po' buio, si potrebbe scambiarla per sua sorella.

Lilli

Che carino...

Primo Gangster

La sua stupenda voce mi è stata di ispirazione nella mia professione.

Secondo Gangster

Che artista!

Primo Gangster

Che personalità!

Secondo Gangster

Ma è vero, Miss Vanessi, che sta contemplando la possibilità di abbandonare questo intrattenimento d'alta classe?

Lilli

È vero.

Primo Gangster

Vede, Miss Vanessi, lo spettacolo deve continuare.

(Takes gun from vest pocket, puts it in coat pocket)

(prende la pistola dalla custodia appesa alla spalla e la trasferisce nella tasca della giacca)

Second Man

I'm just transferring the weight offa one side and on to the other.

First Man

We've got a financial interest in the success of this show, as well as personal.
And, Miss Vanessi, you gotta play this show out tonight, and at least to the end of the week when Mr. Graham pays his debt of honor.

Lilli

(Rises)

Are you threatening me?

(Both Men rise)

First Man

Now, Miss Vanessi, let's talk it over.

Lilli

(Backs away)

Fred!

Fred

(Leaning against the door)

This is an outrage!

Scene 8

Front of curtain.

Lois, Lucentio and Singers. Singers enter in couples from left.

Lois and Lucentio enter from left and right.

[N. 12 Song "I sing of love"]

Bianca, Lucentio and Chorus

We sing of love,
we sing only of love,
ye gods above,
may we never sing of anything but love,
for love is the joy
of ev'ry girl and boy.
As love, later on,
keeps 'em going 'til they're gone,
yes, love is the theme

Secondo Gangster

Sto solo spostando il peso da un lato all'altro.

Primo Gangster

Abbiamo un interesse finanziario nella riuscita di questo spettacolo, oltre a un interesse personale. E lei, Miss Vanessi, deve recitare fino in fondo stasera, e almeno fino al termine della settimana, allorché Mr. Graham pagherà il suo debito d'onore.

Lilli

(si alza in piedi)

Mi state minacciando?

(Entrambi gli uomini si alzano)

Primo Gangster

Su, Miss Vanessi, parliamone con calma.

Lilli

(indietreggiando)

Fred!

Fred

(appoggiato alla porta)

Che affronto!

Scena ottava

Dinanzi al sipario della Bisbetica.

Entrano Lois, Lucentio e il Coro. I Coristi arrivano a coppie da sinistra. Lois e Lucentio entrano l'uno da sinistra, l'altro da destra.

[N. 12 Song "I sing of love"]²²

Bianca, Lucentio e Coro

Cantiamo d'amore,
cantiamo soltanto d'amore.
O dèi del cielo,
fate che non cantiamo mai d'altro che d'amore.
Perché l'amore è la gioia
di ogni ragazza e di ogni ragazzo.
E in seguito l'amore
è ciò che li tiene in vita fino alla morte.
Sì, l'amore è il tema

of all people who dream,
so love, let's confess,
(*Girls sit on Boys' knees*)
is ev'rybody's business.
Oh ye gods above,
may we never sing of anything but love,
sweet love.

Boy
I won't sing a song about battle.

Girl
I won't sing of babies who prattle.

Boy
I get no glee
from songs about the sea.

Girl
Or cowboy songs about cattle.

Girl
I won't waste a note of my patters
on socially significant matters.

Bianca, Lucentio and Chorus
We sing of one thing and we adore it.
Thank Heaven for it!
We sing of love,
we sing of love.
(*They alternate on each down beat*)
Ye gods above,
may we never sing of anything but love,
(*Bianca and Lucentio exit thru center arch after Traveler opens*)
sweet love.

Scene 9
Exterior church, 7 arches covered with greenery and with
oranges and white flowers showing through. Ladders hidden in
back of arches.
Dancing Ensemble begins Tarantella, joined by Bianca and
Lucentio.

[N. 12a Dance - Tarantella]

*At end of dance, Wedding Guests enter, laughing.
Baptista comes out of church, puzzled, followed by Bianca,
Lucentio.*

di tutti coloro che sognano.
Quindi l'amore, ammettiamolo pure,
(*le Ragazze si siedono sulle ginocchia dei Ragazzi*)
è una cosa che riguarda tutti.
O dèi del cielo,
fate che non cantiamo mai d'altro che d'amore,
dolce amore.

Primo Ragazzo
Non canto una canzone di guerra.

Prima Ragazza
Non canto di balbettamenti infantili.

Secondo Ragazzo
Non mi danno gioia
canzoni che parlano del mare.

Prima Ragazza
O canti di cowboy sul bestiame.

Seconda Ragazza
Non spreco una nota delle mie ciarle
su soggetti d'importanza sociale.

Bianca, Lucentio e Coro
Cantiamo di una cosa sola e l'adoriamo.
Di essa ringraziamo il cielo!
Cantiamo d'amore,
cantiamo soltanto d'amore.
(*si alternano ad ogni battuta*)
O dèi del cielo,
fate che non cantiamo mai d'altro che d'amore,
(*Bianca e Lucentio escono attraverso l'arco centrale,
all'apertura del sipario*)
dolce amore.

Scena nona
Piazza dinanzi a una chiesa di Padova. Esterno della chiesa;
sette arcate coperte di piante rampicanti, attraverso le quali
appaiono aranci carichi di frutti e di fiori bianchi. Scale
nascoste dietro gli archi.
Il Corpo di Ballo dà inizio alla tarantella, a cui si uniscono
Bianca e Lucentio.

[N. 12a Danza - Tarantella]

*Al termine della danza, suonano le campane della chiesa, la
cui cerimonia è finita. Entrano ridendo gli ospiti delle nozze.
Baptista esce di chiesa sgomento, seguito da Bianca e Lucentio.*

Baptista

Such a marriage never was before! The man is mad.

Lucentio

And so madly mated.

Bianca

And in such garb. An old jerkin! And a pair of breeches thrice turned!

Lucentio

A pair of boots that have been candle cases and not even mates! One buckled! Another laced!

(*Petruchio emerges from church, carrying whip*)

Petruchio

Come, my bonny Kate.

(*After pause. Roars*)

I said, come!

(*Cracks whip*)

(*Katharine emerges in real, sullen anger, flanked by both Gunmen in costume*)

Oh Kate, content thee, I prithee be not angry.

(*As Gunmen enter with Katharine, Lucentio whispers to Bianca his fear and rushes for exit.*

Bianca catches him and drags him back)

Katharine

(*Moves to Petruchio. Gunmen move after her. Sullenly*)

I will be angry. What has thou to do?

(*Waves toward the house*)

Forward to the bridal dinner. I see a woman may be made a fool of, if she has not spirit to resist!

Petruchio

Obey the bride, you that attend on her. Go to the feast and revel and domineer.

(*Petruchio places 1st Gangster left, returns to center*)

Carouse full measure to her maidenhead. Be mad, be merry or go hang yourselves!

(*Leads 2nd Gangster downstage right. They assume positions of guards and case the house.*

Snaps whip at 2nd Gunman to bring both Gunmen's attention to Stage)

But from my bonny Kate, she must with me!... Nay, look not big, nor stamp, nor stare, nor fret. I will be

Baptista

Un matrimonio così non s'è visto mai! Quest'uomo è pazzo.

Lucentio

E quindi ha la moglie pazza che si merita.

Bianca

E abbigliato in modo tale! Un vecchio giustacuore! E un paio di brache che son già state rivoltate tre volte!

Lucentio

Un paio di scarpe già usate per tenere i moccoli e per giunta spaiate: una con la fibbia e l'altra coi legacci! (*Petruchio esce di chiesa, con la frusta in mano*)

Petruchio

Su vieni, mia bella Kate.

(*dopo una pausa, ruggisce:*)

Ho detto vieni!

(*schiocca la frusta*)

(*appare Katharine, in preda a una vera, cupa collera, fiancheggiata dai due Gangster in abito di scena*)

O Kate, su, calmati! Ti prego, non sdegnarti!

(*mentre i due Gangster entrano in scena con Katharine, Lucentio sussurra a Bianca dicendole ciò che teme sia accaduto e si precipita verso l'uscita. Bianca lo riprende al volo e lo trascina indietro*)

Katharine

(*avvicinandosi a Petruchio; i due Gangster la seguono. Parla in preda all'ira*)

Sono sdegnata invece! E tu che vuoi da me?

(*con grandi gesti delle braccia*)

Procediamo al banchetto nuziale. Vedo bene che di una donna ci si può prender gioco, se ella non ha lo spirito di resistere.

Petruchio

Obbedite alla sposa, voi che siete del suo seguito.

Andate al banchetto, fate baldoria e scatenatevi.

(*con una spallata fa piroettare il Primo Gangster in avanti a sinistra*)

Trincate sino all'orlo alla sua verginità. Siate allegri, siate sfrenati, o andate a impiccarvi!

(*con uno spintone butta il Secondo Gangster in avanti a destra. I due uomini assumono la posa di guardie. Petruchio fa schiacciare la frusta verso il Secondo Gangster, per ricondurre al palcoscenico l'attenzione dei due uomini*)

Ma quanto alla mia vezzosa Kate, ella deve venir via

master of what is mine own.

(As Kate attempts to run upstage, he catches her with whip and drags her downstage center)

[N. 13 Begins Finale Act One: "Kiss Me, Kate"]

Petruchio

So kiss me, Kate,
thou lovely loon,
e'er we start
on our honeymoon.
Oh, kiss me, Kate,
darling devil divine
for now thou shall ever be mine.

Kate

I'll never be thine.

Petruchio, All other Principals and Singers

So kiss me/him, Kate.

Kate

No!

Petruchio & Others

Thou lovely loon.

Kate

Go!

Petruchio & Others

E'er we/you start.

Kate

Nay!

Petruchio & Others

On our/your honeymoon.

Kate

Away!

Petruchio & Others

Oh kiss me/him Kate!

Kate

Fred!

con me!... No, non spalancate gli occhi, non pestate i piedi, non state tanto a guardare, non vi agitate tanto! Sono il padrone di ciò che mi appartiene.

(Kate tenta di scappare da dietro le quinte, ma lui l'acchiappa con la frusta e la trascina indietro)

[N. 13 Finale Atto I: "Kiss Me, Kate"]²³

Petruchio

Su baciami, Kate,
pazzerella adorata.
Siamo in partenza
per la luna di miele.
Oh, baciami, Kate,
diavoletta adorata:
adesso sei mia per sempre.

Kate

Non sarò mai tua.

Petruchio, tutta la Compagnia e Coro

Su baciami/bacialo, Kate.

Kate

No!

Petruchio e tutta la Compagnia

Pazzerella adorata!

Kate

Vattene!

Petruchio e tutta la Compagnia

Siamo/siete in partenza...

Kate

No!

Petruchio e tutta la Compagnia

Per la luna di miele.

Kate

Via!

Petruchio e tutta la Compagnia

Oh, baciami/bacialo, Kate.

Kate

Fred!

Petruchio & Others
Darling devil divine.

Kate
Kindly drop dead!

Petruchio
For now thou shall ever be –

Kate
Now I shall never be –

Petruchio & Men
Now thou shall ever be –

Kate & Girls
Now I/thou shall never be thine.

Petruchio
Yes, mine.

Kate
Not thine.

Petruchio
Yes, mine.

Kate
You swine.

Petruchio
Yes, mine.

Kate
You swine.

Petruchio & Singers
She called –

Petruchio
Yes, mine.

Petruchio & Singers
him a swine.

Petruchio
So kiss me, Kate.

Kate
I'll crack his pate.

Petruchio e tutta la Compagnia
Diavoletta adorata.

Kate
Crepà!

Petruchio
Adesso sei per sempre...

Kate
Non lo sarò mai.

Petruchio e gli Uomini
Adesso sei per sempre...

Kate e le Ragazze
Non sarò/sarà mai tua.

Petruchio
Sì, mia.

Kate
Mai tua.

Petruchio
Sì, mia.

Kate
Porco!

Petruchio
Sì, mia.

Kate
Porco!

Uomini e Ragazze
Lo ha chiamato...

Petruchio
Sì, mia.

Uomini e Ragazze
Porco!

Petruchio
Su baciami, Kate.

Kate
Gli spacca la zucca.

Petruchio
Oh, please don't pout.

Kate
I'll knock you out.

Petruchio
My priceless prize!

Kate
I'll black your eyes.

Petruchio
Oh kiss me quick!

Kate
Your rump I'll kick.

Petruchio & Others
Oh, kiss me/him!

Kate
Bounder!

Others
He's not her dish, he's not her dish!

Petruchio & Others
Oh, kiss me/him!

Kate
Flounder!

Others
A type of fish she would not wish.

Petruchio & Others
Oh, kiss me/him!

Kate
Dastard!

Others
What's that we heard, what's that we heard?

Petruchio & Others
Oh, kiss me/him!

Kate
Bastard!

Petruchio
Oh, ti prego, non fare il broncio.

Kate
Ti stendo.

Petruchio
Mio bottino inestimabile!

Kate
Ti faccio gli occhi neri.

Petruchio
Oh, baciami ora!

Kate
Ti sferro un calcio nel didietro.

Petruchio e gli altri
Oh, baciami/bacialo!

Kate
Mascalzone!

Gli Altri
Non vuole saperne, non vuole saperne.

Petruchio e gli altri
Oh, baciami/bacialo!

Kate
Rospo... di mare!

Gli Altri
È un tipo di pesce che non le piace.

Petruchio e gli altri
Oh, baciami/bacialo!

Kate
B...effardo!

Gli Altri
Che ha detto? Che ha detto?

Petruchio e gli altri
Oh, baciami/bacialo!

Kate
B...astardo!

Others

Oh! Katie! That's a naughty word!

Petruchio & Others

Oh, kiss me/him!

Men & Girls

Kiss him!

Petruchio & Girls

Kiss me/him!

Men & Girls

Kiss him!

Petruchio & Girls & Basses

Kiss me/him!

Men & Girls

Kiss him!

Kate

(In a paroxysm of coloratura)

Never! Never, never, never...

(As Katharine starts coloratura, a Girl enters carrying a bird. At end of coloratura bird goes up in air. 1st Gunman shoots at bird. Bird drops to stage)

Petruchio & Others

Kiss Me/him, Kate!

(Two Girls unwind silken ropes)

(The Dancers perched on top of arches throw streamers)

Petruchio & Others

Kiss Me/him, Kate!

Kiss—

(Streamer falls from cradle above)
me/him!

Gangsters

(Spoken)

Aw, kiss him!

Petruchio & Others

Kate!

(Petruchio picks up Katharine and carries her out through streamers)

Gli Altri

Oh, Katie! Questa è una parolaccia!

Petruchio e le Ragazze

Oh, baciami/bacialo!

Uomini e Ragazze

Bacialo.

Petruchio e Ragazze

Baciami/bacialo!

Uomini e Ragazze

Bacialo.

Petruchio, Ragazze e Bassi

Baciami/bacialo!

Uomini e Ragazze

Bacialo.

Kate

(in un parossismo di coloratura)

Mai! Mai, mai, mai...

(mentre Katharine dà inizio alla coloratura, entra una ragazza portando un uccellino. Alla fine della coloratura l'uccello vola in aria. Il Primo Gangster gli spara. L'uccello cade morto sul palcoscenico)

Petruchio e gli altri

Baciami/bacialo, Kate,

(due ragazze srotolano nastri di seta)

(I Ballerini, adesso affacciati alle arcate, lanciano stelle filanti)

Petruchio e gli altri

Baciami/bacialo, Kate,

Bacia...

(cadono stelle filanti dall'alto del boccascena)

...mi/lo!

I due Gangster

(parlato)

Uh!... Bacialo...

Petruchio e gli altri

Kate!

(Petruchio prende Katharine e se la carica in spalla, portandola via)

Act two

Scene 1

Theatre alley. Door marked "Stage Door" and brick wall. Lighted dressing room windows. Small light shines over stage entrance.

Three large packing cases stage right. Deck of oversize playing cards, three large packing cases stage left.

At the rise of curtain: Paul standing in door, two Boys seated on box stage right. Paul sings:

[N. 15 Song "Too darn hot"]

Paul

It's too darn hot,
it's too darn hot,
I'd like to sup with my baby tonight
and play the pup with my baby tonight.
I'd like to sup with my baby tonight
and play the pup with my baby tonight
but I ain't up to my baby tonight
'cause it's too darn hot.

Boys

It's s too darn hot,
it's too darn hot.

Paul

I'd like to stop for my baby tonight
and blow my top with my baby tonight.
(*Dancers start to enter*)
I'd like to stop for my baby tonight
blow my top with my baby tonight
but I'd be a flop with my baby tonight
'cause it's too darn hot.

Trio

According to the Kinsey report
ev'ry average man you know
much prefers to play his favorite sport
when the temperature is low,
but when the thermometer goes 'way up
and the weather is sizzling hot...

Paul

Mister Adam

Atto secondo

Scena prima

Vicolo dietro il teatro. Porta con l'indicazione "Ingresso al Palcoscenico" e muro di mattoni. Finestre illuminate dei camerini. Una fioca lampadina illumina la porta di ingresso. Tre grandi casse a destra sul palcoscenico. Un grosso mazzo di carte e altre tre grandi casse sulla sinistra.

Al levarsi del sipario, Paul in piedi sulla porta, due Ragazzi seduti su una cassa a destra. Paul canta:

[N. 15 Song "Too darn hot"]²⁴

Paul

Caspita, che caldo!
Che caldo!
Vorrei brindare con la mia bimba stanotte
e giocare al cucciolo con la mia bimba stanotte.
Vorrei brindare con la mia bimba stanotte
e giocare al cucciolo con la mia bimba stanotte,
ma non ci arrivo alla mia bimba stanotte,
perché, caspita, fa caldo!

Ragazzi

Caspita, che caldo!
Che caldo!

Paul

Vorrei fermarmi dalla mia bimba stanotte
e far saltare il tappo con la mia bimba stanotte.
(*i Ballerini incominciano a entrare*)
Vorrei fermarmi dalla mia bimba stanotte
e far saltare il tappo con la mia bimba stanotte,
ma farei fiasco con la mia bimba stanotte,
perché, caspita, fa caldo!

Trio

Secondo il Rapporto Kinsey²⁵
la media dei maschi preferisce di gran lunga
praticare il proprio sport preferito
quando la temperatura è bassa;
ma quando il termometro sale troppo
e il tempo è caldo fumante...

Paul

Il signor Adamo

for his madam
is not.

All

'Cause it's too, too,
too darn hot,
It's too darn hot.
It's too darn hot.

(*Two Vamps. Bill enters with two Girl Dancers, sits on box*)

Two Boys

It's too darn hot.
It's too darn hot.

Paul

I'd like to call on my baby tonight
and give my all to my baby tonight.

Trio

I'd like to call on my baby tonight
and give my all to my baby tonight.

Paul

But I can't play ball with my baby tonight
'cause it's too darn hot.

Trio

It's too, too darn hot.
It's too, too darn hot.

Paul

I'd like to meet with my baby tonight,
get off my feet with my baby tonight.
I'd like to meet with my baby tonight,
(*Falls into arms of 1st Boy*)
get off my feet with my baby tonight
(*2nd Boy picks up his feet*)
but no repeat with my baby tonight
'cause it's too darn hot.

Trio

According to the Kinsey report
ev'ry average man you know
much prefers to play his favorite sport
when the temperature is low,
but when the thermometer goes 'way up
and the weather is sizzling hot,
Mister Gob

per la sua dama
non c'è più.

Paul e Ragazzi

Perché, caspita, fa troppo, troppo,
troppo caldo!
Caspita, che caldo!
Che caldo!

(*Due ripetizioni. Bill entra con due Ballerine e si siede su una cassa*)

Due Ragazzi

Caspita, che caldo!
Che caldo!

Paul

Vorrei fare una visitina alla mia bimba stanotte
e dare il massimo alla mia bimba stanotte.

Trio

Vorrei fare una visitina alla mia bimba stanotte
e dare il massimo alla mia bimba stanotte.

Paul

Ma niente palleggi con la mia bimba stanotte,
perché, caspita, fa caldo!

Trio

Caspita, che caldo!
Che caldo!

Paul

Vorrei stare insieme alla mia bimba stanotte,
e sconfinare con la mia bimba stanotte.
Vorrei stare insieme alla mia bimba stanotte,
(*crolla addosso al primo Ragazzo*)
e sconfinare con la mia bimba stanotte,
(*il secondo Ragazzo lo solleva dai piedi*)
ma non concedo repliche con la mia bimba stanotte,
perché, caspita, fa caldo!

Trio

Secondo il Rapporto Kinsey
la media dei maschi preferisce di gran lunga
praticare il proprio sport preferito
quando la temperatura è bassa;
ma quando il termometro sale troppo
e il tempo è caldo fumante...
Il signor mozzo²⁶

for his squab,
a marine
for his queen,
A G. I.
for his cutie-pie
is not,
'cause it's too, too,
too darn hot.
It's too darn hot.

It's too, too, too, too, darn hot.

(During the course of number, Bill and Dancers in Shrew costumes come out fanning themselves. Bill joins the two Negroes in a hot dance specialty and later is joined by Dancers. End of Dance. Blackout leaving on lights in stage door. Ralph enters through door: "Everybody clear the stage! Positions for act two!"

Bill and Dancers exit through stage door. Bill, Paul, two Negro Boys come back for bows and exit)

per la sua piccioncina,
il marinaio
per la sua regina,
il soldatino
per il suo tesorino
non c'è più,
perché fa troppo, troppo,
troppo caldo!
Caspita, che caldo!
Fa troppo, troppo, troppo caldo!
(Durante lo svolgimento del numero, Bill e i Danzatori nei costumi della Bisbetica si sventolano. Bill si affianca ai due danzatori neri in una danza "hot" e in seguito gli altri Ballerini si uniscono a loro. Alla fine della danza si spengono le luci, mentre rimane accesa quella sopra l'ingresso del palcoscenico. Dalla porta entra Ralph: "Liberate il palcoscenico! Pronti per il secondo atto!"
Bill e i Ballerini escono. Rientrano per l'inchino ed escono di nuovo)

Scene 2

Before the curtain. Lights up. Shrew curtain.
Fred in Petruchio costume comes on stage through traveler.

Fred

(Holding up hand. Orchestra stops)

Ladies and Gentlemen, due to unavoidable circumstances, the scene which was to have opened the second part of *The Shrew* will have to be omitted this evenin'. It's the scene on the mule where I, Petruchio, take Katharine, my wife, to Verona. Miss Vanessi is unable to ride the mule this evening. We are, therefore, continuing with the next scene which takes place in Petruchio's house. Thank you.

(Exits through center of traveler)

(Traveler opens – Orchestra)

Scena seconda

Dinanzi al sipario della Bisbetica. Si accendono le luci.
Fred, nel costume di Petruchio, entra attraverso l'apertura del sipario.

Fred

(Alza una mano. L'orchestra si ferma)

Signore e signori, cause di forza maggiore ci costringono stasera ad omettere la scena che avrebbe dovuto aprire il secondo atto della Bisbetica. È la scena – che si svolge in groppa al mulo – in cui io, Petruchio, porto Katharine, mia moglie, a Verona. Ma stasera Miss Vanessi è incapacitata a cavalcare il mulo. Passiamo perciò alla scena successiva, che ha luogo in casa di Petruchio. Grazie.

(si ritira dall'apertura centrale del sipario)

(Si apre il sipario – Orchestra)

Scene 3

Main room in Petruchio's house. It is barely furnished. Door upper left stage leading to Petruchio's bedroom. Long table right center with bowl of fruit and large vase. Low chair either side of table.

Petruchio

(Off stage)

What– no man at door to hold my stirrup nor to take my horse?

Scena terza

Sala della casa di Petruchio. È un ambiente disadorno. Una porta a sinistra conduce nella camera da letto. Un tavolo lungo sul quale ci sono un vassoio di frutta e un grosso vaso. Due sedie ai lati del tavolo.

Petruchio

(fuori scena)

Come? Non c'è un servo alla porta per tenermi la staffa o per prendermi il cavallo?

(He enters before Servants can get there)

Where be these knaves?

(We now see Katharine grimly following Petruchio in. She is disheveled and her hair is streaming down. Two Gunmen in their Shrew costumes follow her)

Nathaniel

(Enters left)

Here, sir.

Gregory

(Enters right)

Here, sir.

Phillip

(Enters right)

Here, sir.

Petruchio

(Pushes Nathaniel over to other two servants)

(Gunmen enter)

What? No attendance? No regard? No duty?

(Removes cape and hat and throws them to Servants)

Go, rascals, go, and fetch my supper in.

(Servants exit)

(To Gunmen)

Kind strangers, thou angels in disguise who did help me in my hour of need, t'were well you rested from your travels in yon chamber.

(Indicates door right. Gunmen look in direction indicated)

Get ye hence. Go to, go to –

(Indicates for them to scram)

First Man

Come to!

(Gunmen exit downstage left)

Petruchio

Food!

(Glances at Katharine carelessly)

Sit down, Kate.

Katharine

(Glumly)

Thou knowest full well that I cannot.

(entra prima che siano arrivati i servi)

Ma dove sono questi furbanti?

(solo adesso vediamo che Katharine, cupa, segue Petruchio nell'entrare in casa. È trasandata e i capelli le ricadono a ciocche sulle spalle. I due Gangster la seguono indossando i costumi della Bisbetica)

Nathaniel

(entrando da sinistra)

Eccomi, signore.

Gregory

(entrando da destra)

Eccomi, signore.

Phillip

(entrando da destra)

Eccomi, signore.

Petruchio

(dà uno spintone a Nathaniel e lo butta addosso agli altri due servi)

(entrano i due Gangster)

Cosa? Non c'è servizio? Non c'è rispetto? Non c'è obbligo?

(si toglie il mantello e il cappello e li getta ai servi)

Via, via, bricconi! Portetemi la cena!

(i servi escono)

(ai due Gangster)

O cortesi stranieri, o angeli in incognito che tanto aiuto mi avete recato nell'ora del bisogno, perché non vi ritirate nella vostra camera, a riposarvi dalle fatiche del viaggio?

(indica la porta sulla destra. I due Gangster guardano nella direzione indicata)

Partite, allora. Forza, forza.

(fa loro cenno di togliersi dai piedi)

Primo Gangster

Partiam, partiam...²⁷

(escono)

Petruchio

La cena!

(con noncuranza dà un'occhiata a Katharine)

Siediti, Kate.

Katharine

(tetra)

Sapete ben che non posso.

Petruchio

Come, Kate, sit down; I know you have a stomach.
(Petruchio places cushion on chair left; as Kate goes to sit down he snatches cushion and gives it to servant)
Will you give thanks, sweet Kate, or else shall I?
What's this?
(Katharine tries to take some)
'Tis burnt, and so is all the meat.
What dogs are these? Where is the rascal cook?
How durst you, villains?
Here, take it way, trenchers, cups and all.
(Petruchio throws cups and plates off stage right. Servants scamper off right)
(Katharine stuffs string of sausages down front of dress)

Katharine

I pray you, husband, be not so disquiet,
the meat was well, if you were so contented.

Petruchio

I tell thee, Kate, 'twas burnt and dried away;
(Takes sausages out of Kate's dress)
better 'twere that both of us did fast
than feed it with such over-roasted flesh.

Katharine

Did you marry me to famish me?

Petruchio

Tomorrow shall you eat, my honey love
when we return unto thy father's house
and revel it as bravely as the best with silken coats
and caps and golden rings,
with ruffs and cuffs and farthingales and things...
(Enter Haberdasher with cap and mirror)
Come, let us see these ornaments.
(To Haberdasher)
And what news with you, sir?

Haberdasher

The cap your worship did bespeak.

Petruchio

Aha! 'Tis for thee, Kate
(Haberdasher holds up cap)
Why, this was moulded on a porringer,
(Puts on cap and looks in mirror)
'tis a cockle or a walnut shell.
Come! Let me have a bigger.

Petruchio

Su, Kate, siediti; lo so che hai fame.
(mette il cuscino sulla sedia. Quando Kate fa per sedersi, e già quasi ci si è seduta, glielo sfila di sotto e lo dà a un servo)
Rendete grazie voi, dolce Kate, o devo farlo io?
E questo che è?
(Katharine cerca di prenderne un po')
È bruciato, come pure tutto il resto della carne.
Che razza di cani! Dov'è quel briccone d'un cuoco?
Come osate, scellerati?
Forza, portatela via, vassoi, coppe e tutto!
(Petruchio scaglia coppe e piatti per il palcoscenico e i servi scappano in tutte le direzioni. Katharine s'infila alcune salsicce nella scollatura del vestito)

Katharine

Vi prego, marito, non v'inquietate così.
La carne era buona, se solo vi foste accontentato.

Petruchio

Kate, era bruciata, ti dico, e rinsecchita:
(sfila le salsicce dal vestito di Kate)
... meglio sarebbe che digiunassimo entrambi,
piuttosto che mangiare tal carne bruciaccia.

Katharine

Mi avete sposato per farmi patir la fame?

Petruchio

Mangerai domani, tesoruccio mio,
quando torniamo a casa di tuo padre
per far bella figura come nessuno mai
con vesti e cappelli di seta e anelli d'oro
e collari e sbuffi e guardinfanti e beni d'ogni sorta...
(da dietro a sinistra entra il Merciaio, con in mano un cappello e uno specchio)
Orsù, vediamo un po' questi ornamenti.
(rivolto al Merciaio)
Che novità ci portate, signore?

Merciaio

Il cappello che vostra grazia ha ordinato.

Petruchio

Ah! È per te, Kate!
(il Merciaio mostra il cappello)
Ma come! È stato modellato su una pentola!
(si mette il cappello e si guarda allo specchio)
È un carapace, un guscio di noce!
Via questo! Ne voglio uno più grande.

Katharine

(Rises, takes hat)

I'll have no bigger, this doth fit the time,
and gentlemen wear such caps as these.

Petruchio

When you are gentle, you shall have one, too
and not till then.

(Takes hat from Kate)

Katharine

(In anger)

I am no child, no babe;
your betters have endur'd me say my mind,
and if you cannot, best you stop your ears.
My tongue will tell the anger of my heart,
or else my heart concealing it, will break.
(Grabs hat from Petruchio and puts it on)

Petruchio

Why, thou say'est true, it is a paltry cap,
I love thee well in that thou lik'st it not.

(Takes hat from Kate)

Begone! Take it hence!

(Throws hat to Haberdasher. Haberdasher exits left.

Assuming gentleness)

Well, my Kate; tomorrow we will unto your father's,
(Slaps her on shoulder)
even in these honest mean habiliments.
Our purses shall be proud, our garments poor;
for 'tis the mind that makes the body rich.
Come, come, I will bring thee to thy bridal chamber.
(Both walk to door)

Katharine

(In tears)

I'm hungry.

Petruchio

How canst thou think of food at such a time?

(Helps Katharine through door. He turns and walks upstage left)
(Servants enter with fruit bowl and napkin. One Servant closes
traveler right to left in back of table. Others exit with stools)
(Goes to table and sits. To audience)

Thus have I politically begun my reign
and 'tis my hope to end it successfully.

My falcon now is sharp and passing empty
and, till she stoop, she must not be full-gorged.
She ate no meat today, nor none shall eat;
last night she slept not, nor tonight she shall not.

Katharine

(si alza e prende in mano il cappello)

Ma io non ne voglio uno più grande: ora vanno così;
le gentildonne indossano cappelli come questo.

Petruchio

Anche tu l'avrai quando sarai gentile:
fino ad allora no.

(le riprende il cappello)

Katharine

(su tutte le furie)

Non sono una bambina;
gente migliore di voi ha accettato che dicesse la mia
e se con voi non è così, allora tappatevi le orecchie.
La mia lingua vuol esprimere la rabbia che ho nel cuore,
oppure il mio cuore, tenendola celata, scoppierà.
(riafferra il cappello dalle mani di Petruchio e se lo mette in testa)

Petruchio

Perbacco, dici il vero: che spregevole cappello!

Mi rallegro che non ti piaccia.

(le riprende il cappello)

Basta! Portatelo via!

(lancia il cappello al Merciaio. Il Merciaio esce. Fingendosi
amabile)

Ebbene, o mia Kate, domani ci recheremo da tuo padre,
(le dà una sberla sulla spalla)

anche in questo onesto disadorno abbigliamento.

Saremo ricchi nella povertà delle vesti,
perché è la mente che arricchisce il corpo.

Vieni, ti porto nella tua camera nuziale.

(la conduce alla porta della camera da letto)

Katharine

(in lacrime)

Ho fame.

Petruchio

Ma come puoi pensare al cibo in un simile momento?

(fa passare Katharine dalla porta. Si volta e torna indietro)

(I servi entrano con fruttiera e tovaglioli. Un domestico fa
scorrere il sipario. Altri escono portando via gli sgabelli)
(Petruchio si siede a tavola e parla rivolto al pubblico)

Ho così iniziato a governare il mio regno
e spero di condurlo a buon fine.

Il mio falco adesso ha i sensi affinati dalla gran fame:
finché non cede, ella non dev'essere rimpinzata.

Non ha mangiato carne oggi, né ne mangerà.

La notte scorsa non ha dormito, né dormirà stanotte.

As with the meat, some undeserved fault
I'll find about the making of the bed
and here I'll fling the pillow, there the bolster,
this way the coverlet, another way the sheets;
ay, and amid this hurly, I intend
that all is done in reverent care of her
and, in conclusion, she shall watch the night
and if she chance to nod, I'll rail and brawl
and with the clamour keep her still awake;
this is a way to kill a wife with kindness
and thus I'll curb her mad and headstrong humour.
(*Turns up stage to door*)

He that knows better how to tame a shrew,
now let him speak, 'tis charity to show.

(*He goes to bedroom door, up stage left*)

(*Softly*)

Kate...

(*No answer. Louder*)

My bonnie Kate...

(*No answer. Bawling*)

My winsome Kate...

(*No answer. He tries door in anger. It is locked*)

I' faith, the woman's locked the bolt!

She has performed

while I did act the dolt!

[N. 16 Song "Where is the life that late I led"]

Petruchio

Since I reached the charming age of puberty
and began to finger feminine curls,
like a show that's typically Shuberty
(*Kicks leg*)

I have always had a multitude of girls.

But now that a married man, at last, am I,
how aware of my dear, departed past am I.

Where is the life that late I led?
Where is it now? Totally dead.
Where is the fun I used to find?
Where has it gone? Gone with the wind.
A married life may all be well
but raising an heir
could never compare
with raising a bit of hell.
So I repeat what first I said,
where is the life that late I...
(*Takes address book from pocket and looks into it*)

Ché come per la carne, qualche pecca immeritata troverò
nel modo in cui è fatto il letto: scagliero
di qua il guanciale, di là il poggiatesta,
butterò all'aria la coltre e le lenzuola.
Sì, e in mezzo allo scompiglio fingerò
di aver fatto tutto per rispetto di lei.
In conclusione, veglierà tutta la notte.
Se dorme, mi metterò a baciare e strepitare
e la terrò sveglia col frastuono.
È così che si uccide una moglie con dolcezza.
Domerò il suo pazzo ed ostinato umore.
(*si volta verso la porta sul retro*)
Chi meglio sappia come si doma una bisbetica,
me lo dica e mi farà una carità.
(*si avvicina alla porta della camera da letto. Chiama a bassa voce*)
Kate...

(*nessuna risposta. Più forte*)

O mia leggiadra Kate...

(*nessuna risposta. Sgolandosi*)

Mia bella Kate!

(*nessuna risposta. Infuriato, cerca di aprire la porta: è chiusa a chiave*)

In verità questa donna, non facendocela più,
l'ha fatta a me: stavo a fare il fesso
e intanto lei mi ha chiuso fuori!²⁸

[N. 16 Song "Where is the life that late I led"]²⁹

Petruchio

Da quando raggiunsi la bella adolescenza
e cominciai a manipolare riccioli di donne,
come uno spettacolo degli Shubert,³⁰
(*accenna a una mossa di varietà*)
ho sempre avuto una moltitudine di ragazze.
Ma ora che sono alfine un uomo sposato,
come ripenso al mio caro passato che non c'è più!

Dov'è la vita che un tempo vivevo?

Dov'è adesso? Morta del tutto.

Dov'è il divertimento che avevo?

Dov'è andato? Via col vento.

La vita coniugale va anche bene,
ma tirar su un erede
non ha niente a che fare
col sollevare un casino.

Allora ripeto quel che dicevo:
dov'è la vita che un tempo...?

(*si sfila dalla cintura la rubrica e la consulta*)

In dear Milano, where are you, Momo,
still selling those pictures of the scriptures in the Duomo?
And Carolina, where are you, Lina,
still peddling your pizza in the streets o' Taormina?
And in Firenze, where are you Alice,
still there in your pretty, itty-bitty Pitti palace?
And sweet Lucretia, so young and gay-ee?
What scandalous doin's in the ruins of Pompeii!

Where is the life that late I led?
Where is it now? Totally dead.
Where is the fun I used to find?
Where has it gone? Gone with the wind.
The marriage game is quite alright,
yes, during the day
it's easy to play
but oh, what a bore at night!
So I repeat what first I said,
where is the life that late I...
(*Looks in book again*)

Where is Rebecca, my Becki-weckio,
could still she be cruising that amusing Ponte Vecchio?
Where is Fedora, the wild virago?
It's lucky I missed her gangster sister from Chicago.
Where is Venetia who loved to chat so,
could still she be drinkin' in her stinkin' pink palazzo?
And lovely Lisa, where are you Lisa?
You gave a new meaning to the leaning tow'r of Pisa.

Where is the life that late I led?
Where is it now? Totally dead.
Where is the fun I used to find?
Where has it gone? Gone with the wind.
I've oft been told of nuptial bliss
but what do you do,
a quarter to two,
with only a shrew to kiss?
So I repeat what first I said,
where is the life that late I led?

(*At end of song, Petruchio bows and backs into door; it opens. He winks, throws black address book away and exits through door*)

Nella cara Milano, dove sei, Momo,
vendi ancora cartoline sacre nel Duomo?
E Carolina, dove sei, Lina,
vendi ancora pizza per le vie di Taormina?
E a Firenze, dove sei, Alice,
ancora lì nel tuo grazioso, piccino Palazzo Pitti?
E dolce Lucrezia, così giovane e gaia,
che scandali nelle rovine di Pompei!

Dov'è la vita che un tempo vivevo?
Dov'è adesso? Morta del tutto.
Dov'è il divertimento che avevo?
Dov'è andato? Via col vento.
Il gioco coniugale va anche bene:
finché è giorno
lo si può giocare,
ma la notte è una gran noia!
Allora ripeto quel che dicevo:
dov'è la vita che un tempo...?
(*riprende a consultare la rubrica*)

Dov'è Rebecca, mia Becchio-becchio
passeggia ancora per quel buffo ponte Vecchio?
Dov'è Fedora, virago scatenata?
(Fortuna che scampai la sorella gangster di Chicago).
Dov'è Venetia, che chiacchierava tanto,
sarà ancora sbronzata nel suo orrendo palazzo rosa?
E la deliziosa Lisa, dove sei, Lisa?
Desti un nuovo senso alla torre pendente di Pisa.

Dov'è la vita che un tempo vivevo?
Dov'è adesso? Morta del tutto.
Dov'è il divertimento che avevo?
Dov'è andato? Via col vento.
Si parla di gioia coniugale,
ma come si fa,
verso le due di notte,
con soltanto una bisbetica da baciare?
Allora ripeto quel che dicevo:
dov'è la vita che un tempo vivevo?

(*al termine della canzone, Petruchio fa l'inchino e indietreggia verso la porta. La porta si apre. Con una strizzatina d'occhio, lancia per aria la rubrica nera ed esce di scena attraverso la porta*)

Scene 4
Corridor. Stage door at left. Key Board. Bulletin board with notices.

Scena quarta
Corridoto dietro le quinte. Sulla sinistra la porta del palcoscenico. Pannello chiavi. Bacheca con avvisi.

An ambulance siren off stage.

Doorman comes through stage door as Ralph enters from opposite direction.

Ralph

Who's making all that noise? What's that siren?

Doorman

(Enters left)

There's an ambulance out there for Miss Vanessi, and a gentleman by the name of Harrison Howell...

Ralph

What?

Doorman

He's raising a helluva rumpus.

(Howell enters left followed by Doctor, two Nurses)

Howell

I demand.. Where is Miss Vanessi?

Ralph

Are you Mr. Harrison Howell?

Howell

Of course I'm Harrison Howell. Where's Miss Vanessi?

Ralph

On stage.

Howell

On stage? How can she be on stage? She's ill.

Ralph

Not that I know of.

Howell

Of course she's ill! She told me so herself. She's been assaulted by that brute, dammit.

(Fred enters right followed by two Gunmen)

Fred

Quiet, dammit!

Howell

Look here, Graham!

Una sirena di ambulanza fuori scena.

Il Portiere entra dalla porta del palcoscenico, mentre Ralph compare dalla direzione opposta.

Ralph

Ma che è che fa tutto questo rumore? Che sirena è?

Portiere

(entra da sinistra)

C'è qui fuori un'ambulanza per Miss Vanessi, con un certo signor Harrison Howell...

Ralph

Cosa?

Portiere

... che sta facendo una confusione del diavolo.

(entra Howell, seguito da un medico e da due infermieri)

Howell

Esigo sapere dov'è Miss Vanessi.

Ralph

Lei è Mr. Harrison Howell?

Howell

Certo che sono Harrison Howell. Dov'è Miss Vanessi?

Ralph

In palcoscenico.

Howell

In palcoscenico? Come può essere in palcoscenico? Sta male.

Ralph

Non che io sappia.

Howell

Ma certo che sta male! Me lo ha detto lei stessa. È stata maltrattata da quel bruto, accidenti.

(Fred entra da destra, seguito dai due Gangster)

Fred

Silenzio, perbacco!

Howell

Senta, Graham...

First Gunman

He said quiet, dammit.

Second Gunman

Shhh...

First Gunman

(*Softly*)

Ain't you got no appreciation of the finer things of life?

Second Gunman

(*As softly*)

Man cannot live by bread alone.

Howell

What?

Fred

(*To Gunmen, very quietly*)

Be tolerant, gentlemen. Remember, Mr. Howell didn't have your advantages... eight years in the prison library in Atlanta!

Howell

What?

Fred

However, Mr. Howell is a very distinguished man. He's the only Republican who didn't run for the nomination.

Howell

How dare you assault my fiancee?

Fred

(*Loudly*)

She hit me first!

Howell

I don't understand this. She asked me to bring an ambulance.

Fred

My dear Howell: you fail to take into consideration the caprices of women of talent and beauty. She may even say to you tonight, "Harrison, I am playing this show under duress. Call the F.B.I."

First Gunman

A very efficient organization.

Primo Gangster

Ha detto: silenzio, perbacco!

Secondo Gangster

Shhh!

Primo Gangster

(*sottovoce*)

Ma lei non apprezza le cose più nobili della vita?

Secondo Gangster

(*sottovoce anche lui*)

L'uomo non vive di solo pane.

Howell

Cosa?

Fred

(*ai due Gangster, con grande tranquillità*)

Siate comprensivi, signori; considerate che Mr. Howell non ha avuto la vostra fortuna: di trascorrere otto anni nella Biblioteca Penale di Atlanta!

Howell

Cosa?

Fred

Comunque, Mr. Howell è un uomo di gran distinzione: è l'unico repubblicano che non sia stato candidato alle elezioni.

Howell

Come ha osato maltrattare la mia fidanzata?

Fred

(*alzando la voce*)

È stata lei la prima a colpirmi!

Howell

Non capisco. Mi ha chiesto di far venire un'ambulanza.

Fred

Mio caro Howell, sembra che lei ignori i capricci delle donne che hanno talento e bellezza. Stasera potrebbe anche dirle: "Harrison, sono costretta con la forza a recitare in questo spettacolo. Chiama l'F.B.I.".

Primo Gangster

Efficientissima organizzazione.

Second Gunman
Admirable co-ordination.

Howell
But why should she want the F.B.I.?

Fred
Why should she want an ambulance?

Ralph
(Enters left)
On stage, Mr. Graham.
(Exits left)
(Lois starts down stairs)

Fred
Why how now, Kate? This is a man... old... wrinkled... faded and withered.
(Fred clears his throat noisily and exits reciting same line)

Lois
(On bottom of staircase)
Harold!... Why, Harold Murgatroyd!

Howell
All righ, Doctor, Nurses... I shan't need you.
(They exit)

Lois
Harold! Harold!

Howell
My name is not Harold! I am Harrison Howell!

Lois
Harold, don't you remember? In front of the Harvard Club.
(He looks about guiltily)
I had something in my eye and you took me to Atlantic City to take it out?

Howell
Look here, my child...

Lois
Harold, I've still got that diamond bracelet with the rubies. I think of you all the time when I go down to my safe deposit box.
(Bill enters left, stands in door)

Secondo Gangster
Ammirabile coordinazione.

Howell
Ma perché dovrebbe volere l'F.B.I.?

Fred
E perché allora dovrebbe volere un'ambulanza?

Ralph
(entrando da sinistra)
Mr. Graham in scena!
(esce)
(Lois incomincia a scendere le scale)

Fred
Ora che ti piglia, Kate? Questo è un uomo... vecchio... rugoso... sfiorito e appassito.
(si schiarisce la gola rumorosamente ed esce recitando la medesima battuta)

Lois
(in fondo alla scala)
Harold! Ma è Harold Murgatroyd!

Howell
Dottore, infermieri: potete andare; non ho più bisogno di voi.
(escono)

Lois
Harold! Harold!

Howell
Ma io non mi chiamo Harold! Sono Harrison Howell!

Lois
Harold, non ti ricordi? Davanti allo Harvard Club...
(lui si guarda intorno con aria colpevole)
Mi era entrato qualcosa in un occhio e tu mi portasti ad Atlantic City per togliermelo...

Howell
Senta, figliola...

Lois
Harold, ho ancora quel braccialetto di diamanti e rubini. Penso a te ogni volta che mi reco alla cassetta di sicurezza.
(entra Bill, si sofferma sulla porta)

Howell

Very touching...Very touching...
(*Looks about*)
But you must understand...

Lois

I understand...

Howell

I rely on your discretion. I'm marrying Miss Vanessi, you know...

Lois

Oh, I understand...

Howell

After all, I was just sowing my wild oats. Let me see... I was quite a young man at the time – barely forty-five.

Lois

And now you're a big man in Washington!

Howell

Well, I have achieved a certain distinction. I'm the Minority elder statesman. I have my own park bench.

Ralph

(*Enters right*)
This way, Mr. Howell.
(*Exits right*)

Howell

(*To Ralph*)

Thank you.

(*To Lois*)

Excuse me.

(*Starts off right*)

Bill

(*Whistles first three notes of "Bianca"*)
When did you initiate him?

Lois

What a thing to say! And about a man I haven't seen in years! I assure you there was nothing wrong between he and I. Just because a girl is good-hearted and normal... and wants to get along... with her fellow man!

Howell

Sono commosso... Molto commosso davvero...
(*si guarda intorno*)
Ma lei deve capire...

Lois

Capisco...

Howell

Conto sulla sua discrezione. Sa, sto per sposare Miss Vanessi...

Lois

Oh, capisco.

Howell

Dopotutto, erano solo peccatucci di gioventù.³¹
Dunque, mi faccia pensare: ero ancora un giovanottello... avevo appena quarantacinque anni.

Lois

E ora è un pezzo grosso a Washington!

Howell

Beh, ho raggiunto una certa posizione: sono un rispettato statista del partito di opposizione. Ho la mia panchina nel parco.

Ralph

(*entrando da destra*)
Da questa parte, Mr. Howell.
(*esce*)

Howell

(*rivolto a Ralph*)
Grazie.
(*rivolto a Lois*)
Mi scusi.
(*fa per andare*)

Bill

(*fischietta le prime tre note di "Bianca"*)
Quando avvenne la sua iniziazione?

Lois

Belle cose da dire! E di un uomo che non vedo da anni! Ti posso assicurare che non c'è stato niente tra egli ed io. Queste cose succedono quando una ragazza è di buon cuore e normale... e vuole avere un buon rapporto... con i suoi simili!

[N. 17 Song “Always true to you (in my fashion)”]

Lois

Oh, Bill,
why can't you behave?
Why can't you behave?
How in hell can you be jealous
when you know, baby, I'm your slave?
(*Bill exits left*)
I'm just mad for you,
and I'll always be
but naturally –

If a customed tailored vet
asks me out for something wet,
when the vet begins to pet, I cry “Hooray!”
But I'm always true to you, darlin', in my fashion,
yes, I'm always true to you, darlin', in my way.
I enjoy a tender pass
by the boss of Boston, Mass.
though his pass is middle-class and notta Backa Bay.
But I'm always true to you, darlin', in my fashion,
yes, I'm always true to you, darlin', in my way.
There's a madman known as “Mack”
who is planning to attack.
If his mad attack means a Cadillac, Okay!
But I'm always true to you, darlin', in my fashion,
yes, I'm always true to you, darlin', in my way.

I've been asked to have a meal
by a big tycoon in steel,
if the meal includes a deal, accept I may.
But I'm always true to you, darlin', in my fashion,
yes, I'm always true to you, darlin', in my way.
I could never curl my lip
To a dazzling diamond clip
though the clip meant “let 'er rip”, I'd not say “Nay!”
But I'm always true to you, darlin', in my fashion,
Yes, I'm always true to you, darlin', in my way.
There's an oil man known as “Tex”
who is keen to give me checks
and his checks, I fear, mean that sex is here to stay!
But I'm always true to you, darlin', in my fashion,
Yes, I'm always true to you, darlin', in my way.

[N. 17b Encore: “Always true to you in my fashion -
Hornpipe dance”]

Lois

From Ohio Mister Thorne

[N. 17 Song “Always true to you (in my fashion)”]³²

Lois

Oh, Bill,
perché ti comporti così?
Oh, perché ti comporti così?
Perché diamine sei geloso
quando sai, tesoro, che sono la tua schiava?
(*Bill esce*)
Sono pazza di te
e lo sarò sempre,
ma naturalmente...

Se un veterinario fatto su misura
mi invita a bere un gocetto,
quando inizia a farsi avanti, grido: “Hurrah!”.
Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
sì, ti sono sempre fedele, tesoro, alla mia maniera.
Mi piace essere in confidenza
con il boss di Boston, Mass.,
anche se è confidenza borghese e non Back Bay.³³
Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
sì, ti sono sempre fedele, tesoro, alla mia maniera.
C'è un pazzo di nome Mack
che intende attaccarmi;
se il suo pazzo attacco significa una Cadillac, OK!
Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
sì, ti sono sempre fedele, tesoro, alla mia maniera.

Mi ha invitata a cena
un magnate dell'acciaio;
se la cena include un patto, forse accetto.
Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
sì, ti sono sempre fedele, tesoro, alla mia maniera.
Non storcerò mai la bocca
dinanzi a una scintillante spilla di diamanti,
e se la spilla vuol dire “avanti tutta!”, non rifiuto.
Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
sì, ti sono sempre fedele, tesoro, alla mia maniera.
C'è un petroliere di nome Tex,
che è incline a darmi assegni,
e temo che nei suoi assegni rientri anche il sesso!
Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
sì, ti sono sempre fedele, tesoro, alla mia maniera.

[N. 17b Bis: “Always true to you in my fashion -
Hornpipe dance”]

Lois

Dall'Ohio, Mister Thorne mi cerca dalla sera alla

calls me up from night 'til morn,
Mister Thorne once cornered corn and that ain't hay,
ha, ha, ha!
But I'm always true to you, darlin', in my fashion,
yes, I'm always true to you, darlin', in my way.
From Milwaukee, Mister Fritz
often moves me to the Ritz.
Mister Fritz is full of Schlitz and full of play,
but I'm always tue to you, darlin', in my fashion,
yes, I'm always true to you, darlin', in my way.
Mister Gable, I mean Clark,
wants me on his boat to park.
If the Gable boat
means a sable coat,
anchors aweigh!
(*Exits*)

Scene 5

Lilli's Dressing Room.

Harrison Howell is on the telephone.

Howell

This is Harrison Howell. Give me my secretary...

Timothy?

I'm waiting here for Miss Vanessi, and I thought I'd jot
down my wedding itinerary... Ready? We'll be married
in St. Thomas' 2:30. Got that?

(*Consults notes*)

Wedding reception at the Waldorf, 4:15. Got that? Press
conference, 5:38. Arrive La Guardia, 6:25. Depart, 6:30.
Got that?

(*Fred enters, walks to lounge and sits*)

Arrive Washington, 9:35. Arrive White House, 9:55. Got
that? Conference with President and honeymoon with
wife.

Fred

It's a good trick if you can do it.

(*Lilli enters, followed by two Gunmen who post themselves
back of lounge*)

Lilli

Harrison! They told me you were here!

Howell

That's all, Timothy.

mattina.

Mister Thorne ha il monopolio del granturco, mica
nocciali,³⁴ ah, ah, ah!
Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
sì, ti sono sempre fedele, tesoro, alla mia maniera.
Da Milwaukee, Mister Fritz
mi fa andare spesso al Ritz.³⁵

Mister Fritz beve birra e gioca volentieri.
Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
sì, ti sono sempre fedele, tesoro, alla mia maniera.
Mister Gable, cioè Clark,
mi vuole intrattenere sul suo yacht.
Se lo yacht di Gable
significa una pelliccia di visone,
levate l'àncora!
(*esce*)

Scena quinta

Camerino di Lilli. Harrison Lowell sta parlando al telefono.

Howell

Sono Harrison Lowell. Mi passi il mio segretario.

Pronto, Timothy? Sono qui che aspetto Miss Vanessi e
ho pensato di buttar giù il mio programma nuziale...
Posso dettare? Ci sposiamo nella Chiesa di St. Thomas
alle 2,30. Ha capito?

(*consulta i suoi appunti*)

Ricevimento dopo le nozze: Waldorf Hotel, ore
4,15. Ha capito? Conferenza stampa, ore 5,38. Arrivo
all'aeroporto La Guardia, ore 6,25. Partenza, ore 6,30.
Ha capito?

(*entra Fred; si siede sul divano*)

Arrivo a Washington, ore 9,35. Arrivo alla Casa Bianca,
ore 9,55. Ci siamo? Riunione con Presidente e luna di
miele con consorte.

Fred

Se ce la fai sei bravo.

(*entra Lilli, seguita dai due Gangster, che si piazzano di
guardia dietro il divano*)

Lilli

Harrison! Me l'avevano detto che eri qui!

Howell

È tutto, Timothy.

Lilli

Don't hang up, Harrison. I'm playing this show under duress. Call the F.B.I.
(*Harrison looks at Fred*)

Fred

What did I tell you?

Howell

Now, my dear – I don't mind bringing an ambulance and a doctor and two nurses. They're on my payroll. But the F.B.I. is not. I'm perfectly willing – in fact I enjoy humoring the caprices of a beautiful woman whom I happen to adore...

Lilli

Caprices? These thugs threatened me!

Howell

What?

Lilli

They're making me play at the point of a gun. They won't let me leave the theatre.

(*Howell looks at Fred. Fred shrugs*)

Howell

Now, my dear...

Lilli

Can't you see they're gangsters?

First Gunman

I guess it shows.

Lilli

And you're in cahoots with them!

Howell

What?

Fred

What can one say to libel?

First Gunman

Should I say something?

Fred

No.

Lilli

Non riagganciare, Harrison. Mi costringono con la forza a recitare in questo spettacolo. Chiama l'F.B.I.
(*Harrison guarda Fred*)

Fred

Che le dicevo?

Howell

Su, mia cara: per me non è un problema far venire un'ambulanza con un dottore e due infermieri, tanto sono tutti miei dipendenti. Ma l'F.B.I. non lo è. Io sono disposto... e anzi, mi fa piacere assecondare i capricci di una bella donna che, tra l'altro, adoro...

Lilli

Capricci? Questi mascalzoni mi hanno minacciata!

Howell

Cosa?

Lilli

Mi costringono a recitare puntandomi contro una pistola. Mi impediscono di uscire dal teatro.

(*Howell guarda Fred, che si stringe nelle spalle*)

Howell

Su, su, mia cara...

Lilli

Ma non ti accorgi che sono due gangster?

Primo Gangster

Allora si vede.

Lilli

E tu sei in combutta con loro!

Howell

Come?

Fred

Che cosa non si arriva a dire pur di diffamare!

Primo Gangster

È bene che io dica qualcosa?

Fred

No.

Second Gunman

Discretion is the better part of valour.

Howell

(Goes to couch and sits)

Obviously, my dear, judging by their costumes, and their speech, these men are not what you say they are.

Lilli

Harrison, darling, I tell you...

Fred

Do you realize what it means to blast a reputation? Of course not. You think nothing of dragging Harrison down here – and an entire Medical Corps – for a whim!

Howell

Now, my dear, I'd like to go over my wedding itinerary. I thought we'd be married a week from Monday. That'll give you just enough time to assemble a trousseau.

Lilli

(Sits chair)

Harrison darling, listen to me. I can't get out of this theatre!

Howell

Why not?

Lilli

These thugs won't let me.

Fred

Why don't you try it?

Lilli

What?

Fred

Go... Of course you can leave the theatre.

(Hushing the Gunmen. Gunmen stand by door between rooms)

That's what you want, and I can't say I blame you. After all, what is there in the theatre to hold you? It's so tawdry...

The pictures in the papers... The parties... the idiotic men and women who stare and whisper.

I don't blame you for leaving all that – when you've a

Secondo Gangster

La parte migliore del valore è la discrezione.³⁶

Howell

(va a sedersi sul divano)

Mi pare ovvio, mia cara, a giudicare dai loro costumi e da come si esprimono, che queste persone non sono come dici tu.

Lilli

Harrison, tesoro, ti dico...

Fred

Ma ti rendi conto che cosa vuol dire rovinare una reputazione? No, naturalmente. Per te è niente trascinare qui Harrison, e un intero reparto medico, per un ghiribizzo!

Howell

Adesso, mia cara, vorrei dare un'occhiata al mio programma nuziale. Direi di sposarci lunedì della prossima settimana. Sei appena in tempo per prepararti il corredo.

Lilli

(si siede)

Harrison, tesoro, ascoltami. Non posso uscire da questo teatro!

Howell

Perché no?

Lilli

Perché questi mascalzoni non vogliono.

Howell

Ma perché non ci provi?

Lilli

Cosa?

Fred

Va' pure! Certo che puoi lasciare il teatro.

(Fa cenno di tacere ai due Gangster, i quali stanno in piedi sulla porta di comunicazione tra i camerini)

È ciò che vuoi e io non posso darti torto. Dopotutto, che cos'ha il teatro per trattenerti? È così volgare! Le foto sui giornali – i ricevimenti – quegli stupidi uomini e donne che se ne stanno a guardare sussurrando. Non ti biasimo se lasci tutto questo, dato che hai

chance for happiness...
Real happiness – with Harrison.

Howell
Thank you, Graham. I think I can make the little woman happy.

Lilli
I never want to see the theatre again!
(*To Fred*)
Or you again.

Fred
(*Sits right end of couch*)
I envy you, Harrison. Never has a man acquired a woman with more sweetness of disposition, more poise, more gentleness, more sheer unadulterated goodness.

Lilli
(*To Fred*)
I hope you're enjoying yourself.

Fred
Enormously... And envying you.

Lilli
Me?

Fred
The life you're going to lead with Harrison. So different than the one you had with me.

Lilli
I'll see to that.

Fred
No quarrels... no bickering...

Lilli
(*Moves to pouffe*)
I want peace.

Fred
And you shall have it... Peace... quiet... stability.

Howell
I've got a place down in Georgia... thirty thousand acres. Ride for days, and not see a soul.

l'occasione di essere felice, felice veramente, con Harrison.

Howell
Grazie, Graham. Penso di riuscire a far felice questa signorina.

Lilli
Non voglio saperne più niente del teatro!
(*a Fred*)
Né di te!

Fred
(*si siede sul divano*)
La invidio, Harrison. Un uomo non ha mai conquistato una donna di più dolce disposizione d'animo, più costante, equilibrata, calma, più buona e senza macchia.

Lilli
(*a Fred*)
Spero che ti stia divertendo.

Fred
Enormemente. E invidio te.

Lilli
Me?

Fred
Che vita vivrai con Harrison! Così diversa da quella che conducevi con me!

Lilli
Puoi contarci.

Fred
Niente litigi, niente battibecchi...

Lilli
(*va verso il puff*)
Voglio la pace.

Fred
E l'avrai: pace, tranquillità, stabilità.

Howell
Possiedo una tenuta giù in Georgia: trentamila acri; puoi viaggiare per giorni e giorni senza incontrare anima viva.

Fred

You won't have to talk to a soul.

Lilli

(Sits pouffe. Sensing what he's up to)

I shall adore it!

Fred

(Goes to chair at dressing table and sits)

No cocktail parties. No malicious gossip. No backbiting friends. In fact, no friends at all.

Lilli

Go on! Go on!

Howell

We'll see all the people we want to see in Washington.

Fred

(Leaning forward)

Oh, it'll be a mad whirl...

Lilli

I'll still love it.

Howell

I always rest up in my place in Aiken. Got a dining room there can seat a hundred.

(Gangsters move to right end of sofa)

Fred

Marvellous.

First Gunman

Eight years I et in a dining room that could seat twelve hundred.

Lilli

Where did you say this was?

Fred

(Quickly, to left end of lounge)

The commissary at M.G.M.

Howell

Got my own projection room in Aiken. Got the finest collection of Mickey Mouses in the country.

First Gunman

Where's your grammar? Mickey Mice.

Fred

Non ci sarà anima viva con cui sarai costretta a parlare.

Lilli

(si siede sul puff. Intuisce dove lui vuole andare a parare)

Sarà un incanto!

Fred

(siede al tavolino)

Niente ricevimenti, niente maldicenze, niente amiche pettegole, anzi, niente amicizie proprio.

Lilli

Continua! Continua!

Howell

A Washington vedremo tutta la gente che ci pare.

Fred

(sporgendosi in avanti)

Oh, sarà un turbine di emozioni.

Lilli

Mi piace lo stesso.

Howell

Io vado sempre a riposarmi nella mia proprietà di Aiken. In quella casa ho una sala da pranzo dove c'è posto per cento.

(i Gangster si siedono sul lato destro del divano)

Fred

Che meraviglia!

Primo Gangster

Io per otto anni ho mangiato in una sala da pranzo dove c'era posto per milleduecento.

Lilli

Dove ha detto che era?

Fred

(passando velocemente al lato sinistro del divano)

La mensa della Metro-Goldwyn-Mayer.

Howell

Io ad Aiken ho un mio cinema personale. Ho la migliore collezione di Topolino che ci sia in America.

Primo Gangster

Topolino! Ma come parla? Se è plurale deve dire Topolini.³⁷

Second Gunman
Don't be a purist.

Howell
Mickey Mice?
(*The Gunmen exit satisfied*)

Fred
Yes, I can just see life at Aiken. Morning. Harrison rises – with the aid of a valet...

Howell
Been with me thirty years...

Fred
Into his riding clothes. You into yours.
A brisk canter.

Lilli
I'm mad about horses.

Fred
And eventually you'll stop falling off... It's Yoicks and away... Back to the castle. A brisk shower. A massage. An injection of Vitamin B1.

Howell
Making a new man out of me.

Fred
An then... Harrison takes a nap.

Howell
Oh, no. Breakfast first.

Fred
Ah, yes, breakfast. You sit at one end of the long, long table, Harrison at the other. You pick up your telescope and watch fondly as Harrison slops his Wheaties.

Howell
Wheaties are good eatin'!

Fred
And then the nap!

Howell
Twenty minutes. Rests the brain.

Fred
Then up. You dress. You contemplate the luxurious

Secondo Gangster
Dài, non fare il purista.

Howell
Topolini?
(*i due Gangster escono soddisfatti*)

Fred
Sì, mi par di vedere la vita ad Aiken. Mattina: Harrison si destà ed è servito da un cameriere personale.

Howell
Con me da trent'anni.

Fred
Indossa la divisa da equitazione.
E tu la tua. Un'energica trottatina.

Lilli
Vado pazza per i cavalli.

Fred
E finalmente imparerai a non cadere. Una spronata e via!³⁸ Si torna al castello. Doccia vivificante, massaggio, iniezione di Vitamina B1.

Howell
E già mi sento un altro.

Fred
Poi, Harrison fa un pisolino.

Howell
Oh, no. Prima la colazione.

Fred
Ah, già: la colazione. Tu siedi a un'estremità del lunghissimo tavolo, Harrison all'altra. Prendi il telescopio e guardi amorosamente Harrison che trangugia i suoi cereali.

Howell
Non c'è di meglio!

Fred
A questo punto c'è il pisolino.

Howell
Venti minuti. Rinfranca il cervello.

Fred
E poi ti alzi. Ti vesti. Contempli le paludi

swamps. Harrison wakes. You discuss topics of the day.
Will Big Frost escape Dick Tracy?

Howell

I very much doubt it!

Fred

Time for another nap.
(Moves back of lounge)

Howell

Lunch first.

Fred

(Stops back of lounge)
Lunch first.

Howell

Got the finest chef in the country . But I've got to watch my diet. Stick to yolk of an egg, shredded raw carrot and a glass of milk. Done wonders for me.

Fred

As you'll be able to see through your telescope. And then..... a nice, soothing, refreshing nap!

Howell

(Lies back)

Thirty minutes. Rests the brain.

Fred

(Goes back of lounge to Lilli)

You, too, will nap, Miss Vanessi. Thirty minutes. Rests the brain. Then up. Dress. Time for tea. High tea.

Howell

Always refreshes me.

Fred

(Moves to back of lounge)

Time for a nap... before dinner.

Howell

Fifteen minutes.

Fred

A quickie... Rested, you rise.

(Howell starts to sit up. Fred pushes him back)

lussureggianti. Harrison si sveglia. Conversate sugli argomenti del giorno: ce la farà Big Frost a sfuggire a Dick Tracy?³⁹

Howell

Ne dubito proprio!

Fred

Ma è già tempo per un altro pisolino.
(si sposta dietro il divano)

Howell

Prima il pranzo.

Fred

(si ferma dietro il divano)
Prima il pranzo.

Howell

Ho il miglior cuoco della nazione. Ma devo stare a dieta. La mia regola è un tuorlo d'uovo, carote crude grattugiate e un bicchiere di latte. Mi ha rimesso al mondo.

Fred

Come potrai constatare attraverso il telescopio. E a questo punto... un bel pisolino distensivo e ristoratore!

Howell

(allungandosi sul divano)

Trenta minuti. Rinfranca il cervello.

Fred

(si avvicina a Lilli)

Tu pure farai il tuo pisolino, Miss Vanessi. Trenta minuti. Rinfranca il cervello. Poi ti alzi. Ti vesti. È l'ora del tè. Tè all'inglese.

Howell

Mi rimette sempre a posto.

Fred

(torna dietro il divano)

È l'ora di un pisolino... prima di cena.

Howell

Quindici minuti.

Fred

Questo è un po' più sveltino... Vi alzate riposati.

(Howell inizia a tirarsi su. Fred lo spinge di nuovo all'indietro)

You dress for dinner. You dine in that cozy little hundred seater. Then a brisk game of dominoes.

Howell

Wonderful game...

Fred

(*By Howell's head*)

The mocking bird sings... The air is still... You feel drowsy... You yawn deliciously...

(*And Harrison yawns*)

Time for the final nap of the day... the long one... You stretch out...

(*Harrison does so*)

Your eyes close...

(*Harrison does so*)

Lilli

(*Rises, goes to Fred. Whispering fiercely*)

Get out!

Fred

Sh... And so the little Momma bear said to the Poppa bear: "You bore me"...

(*Harrison snores loudly*)

(*Blackout*)

Scene 6

Corridor.

Bill & Girls & Boys

At opening of scene, four Dancing Girls are grouped on stage left.

Doorman standing left center stage. Bill Calhoun stage right. Four Singing Girls are on staircase. Messenger enters from Doorman's booth carrying a hat-box from Lille Dache. He walks to Doorman.

[N. 18 Song "Bianca"]

Messenger

Package for Miss Lois Lane.

(*Doorman points to right. Boy exits right with package*)

Singing Girls

(*From stairs*)

For your Bianca!

Vi vestite per la cena. Cenate nella saettina così intima in cui si sta comodi in cento. E poi un'energica partita a domino.

Howell

Gioco magnifico.

Fred

(*molto vicino a Howell*)

Cantano gli uccelli notturni... L'aria è immobile... Che sonno... che piacere sbadigliare così...

(*Harrison sbadiglia*)

È giunta l'ora del pisolino finale della giornata: quello che dura di più... Ti allunghi...

(*Harrison si allunga davvero*)

Ti si chiudono gli occhi...

(*Harrison chiude gli occhi davvero*)

Lilli

(*si alza e si avvicina a Fred. Sussurra invelenita*)

Vattene!

Fred

Shhh!... E Mamma Orsa disse a Papà Orso: "Che noia il tuo discorso"..."⁴⁰

(*Harrison russa rumorosamente*)

(*Buio*)

Scena sesta

Corridoio dietro le quinte.

Bill, Ragazzi e Ragazze.

All'aprirsi del sipario, quattro Ballerine sono raggruppate sulla sinistra del palcoscenico.

Il Portiere è in piedi a metà palcoscenico, sul lato sinistro. Bill Calhoun si trova a destra.

Quattro Ragazze del Coro sono sulla scala. Un Fattorino entra dalla cabina del Portiere per consegnare una cappelliera della stilista Lille Daché.⁴¹ Va verso il Portiere.

[N. 18 Song "Bianca"]⁴²

Primo Fattorino

Pacco per Miss Lois Lane!

(*il Portiere indica a destra. Il Fattorino esce per consegnare la scatola*)

Ragazze del Coro

(*dalle scale*)

Per la tua Bianca!

Ha, ha, ha, ha, ha.

Messenger

(Same business. He carries box from furrier's)
Package for Miss Lois Lane.
(Doorman directs. He exits right)

Singing Girls

For your Bianca!
Ha, ha, ha, ha, ha.

Chauffeur

(Same business. He carries bottle of champagne)
Package for Miss Lois Lane.
(Doorman directs. He exits right)

Banker

(Same business. Carries two bags of money)
Package for Miss Lois Lane.
(Doorman directs. He exits right)

Truckman

(Same business. Enters from back of booth with a barrel of Schlitz)
Package for Miss Lois Lane.
(Doorman directs him right and follows him off right)

Singing Girls

Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha.
Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha.
Your Bianca.
Ha!

Bill

(Stops them, goes to center and sings)
Sweet Bianca.
While rehearsing with Bianca
(she's the darling I adore).
Off stage I found,
she's been around,
but I still love her more and more,
so I've written her a love song.
Though I'm just an amateur
I'll sing it through
for all of you
to see if it's worthy of her.
Are you list'nin'?

Ah, ah, ah, ah, ah!

Secondo Fattorino

(stessa storia di prima: deve consegnare una scatola, questa volta dal pellicciato)
Pacco per Miss Lois Lane!
(il Portiere gli indica la direzione. Il Fattorino esce)

Ragazze del Coro

Per la tua Bianca!
Ah, ah, ah, ah, ah!

Autista

(stessa storia di prima: deve consegnare una bottiglia di champagne)
Pacco per Miss Lois Lane!
(il Portiere gli indica la direzione. L'Autista esce da destra)

Banchiere

(stessa storia: deve consegnare due sacchetti di denaro)
Pacco per Miss Lois Lane!
(il Portiere indica la direzione. Il Banchiere esce)

Camionista

*(stessa storia: entra da dietro la cabina della portineria; deve consegnare un barile di birra)*⁴³
Pacco per Miss Lois Lane!
(il Portiere gli indica la direzione e lo segue fuori scena)

Ragazze del Coro

Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah!
Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah!
La tua Bianca!
Ah!

Bill

(fa smettere le ragazze, raggiunge il centro del palcoscenico e canta:)
Dolce Bianca...
Durante le prove con Bianca
(è il mio tesoro adorato)
scoprii dietro le quinte
che ha avuto altre esperienze,
ma l'amo lo stesso, sempre più.
Allora le ho scritto una canzone d'amore,
sebbene sia solo un dilettante.
La canterò per intero
dinanzi a tutti voi,
per vedere se è degna di lei.
Mi ascoltate?

(Bill sings chorus. Singing Girls do whistles as directed. Dancers do routine)

Bianca, Bianca,
oh, baby, will you be mine?
Bianca, Bianca,
you better answer yes
or Poppa spanka.
To win you, Bianca,
There's nothing I would not do.
I would gladly give up
coffee for Sanka.
Even Sanka, Bianca
for you.

Tap Break.

(Bill sings while he and Dancers do routine. Singing Girls sing from stairs. Exit at finish. One Girl ascending stairs, other three exit right. Bill and Four Dancing Girls exit left)

(Two Gunmen enter upstage left, go to phone)

First Gunman

(Dials number. Into phone)

Hello. Hello, Gumpy. I want to talk to Mr. Hogan.
Well, I want to report in, Gumpy. Mr. Hogan likes me
to report in, Gumpy. Why should I call you "Mister"
Gumpy? Where's Mr. Hogan? Oh, I see... Yeah... I see...
Well, certainly, we'll pay you a visit, Mr. Gumpy.

(Fred enters right)

All right, Mr. Gumpy.

Gumpy!

(Points up)

Hogan!

Second Gunman

You mean it?

Fred

Who's Mr Gumpy?

First Gunman

Mr. Graham...

(Takes out I.O.U.)

I guess this is the end of our very pleasant association.

(Bill canta il ritornello. Le Ragazze del Coro fischiattano, le Ballerine danzano il loro numero)

Bianca, Bianca,
oh, baby, vuoi essere mia?
Bianca, Bianca,
rispondi di sì
o papà ti sculaccia.
Per conquistarti, Bianca,
non c'è nulla che non farei.
Rinuncerei volentieri
al caffè per Orzoro:⁴⁴
anche Orzoro,
Bianca, per te.⁴⁵

Numero danzato (tap dance).

(Bill canta, mentre insieme alle Ballerine esegue il numero.
Le Ragazze del Coro cantano dalle scale. Una delle quattro
Ragazze del Coro sale su per le scale, le altre tre escono da destra.
Bill e le quattro Ballerine escono da sinistra)

(Entrano da sinistra i due Gangster e si dirigono verso il telefono)

Primo Gangster

(componendo il numero. Parla nel ricevitore)

Pronto? Pronto, Gumpy? Voglio parlare con Mr. Hogan.
Beh, ecco, voglio far rapporto, Gumpy. Mr. Hogan
desidera che io telefoni per far rapporto, Gumpy.
Perché dovrei chiamarti "Mister" Gumpy? Dov'è
Mr. Hogan? Oh, capisco... Eh... Capisco... Benissimo,
certo che verremo a trovarla, Mr. Gumpy.

(entra Fred da destra)

D'accordo, Mr. Gumpy.

(riaggancia il ricevitore. Con il pollice rivolto all'insù):

Gumpy!

(con il pollice rivolto all'ingiù):

Hogan.

Secondo Gangster

No! Davvero?

Fred

Chi è Mr. Gumpy?

Primo Gangster

Mr. Graham,

(si toglie di tasca la cambiale)

penso che il nostro gradevolissimo rapporto finisce qui.

Second Gunman

I guess so.

Fred

What's this?

First Gunman

I guess we got to declare a moratorium. You see, Mr. Gumpy declared a moratorium on Mr. Hogan. His unidentified remains will be found floating in the Bay tomorrow morning.

Second Gunman

Rest his soul.

(Gunmen remove hats and bow heads)

First Gunman

So that lets you out... And we must part.

Fred

Do you think Mr. Gumpy has the executive ability, the enterprise, the initiative and the imagination for the post?

First Gunman

No, but he's got the post.

(Lilli enters with Hattie, carrying suitcase and jewel box)

Second Gunman

(Bows in grand manner)

We want to say au revoir, Miss Vanessi.

Lilli

What?

First Gunman

(Same bow)

It's been a delightful experience.

Second Gunman

Very educational.

First Gunman

We'll always think of you.

Second Gunman

Should old acquaintance be forgot?

Secondo Gangster

Proprio così.

Fred

Che significa?

Primo Gangster

Suppongo che sia il caso di indire una moratoria. Vede, Mr. Gumpy ha indetto una moratoria verso Mr. Hogan: domattina il suo cadavere non identificato sarà ripescato nella baia.

Secondo Gangster

Riposi in pace.

(i Gangster si tolgono il cappello e chinano la testa)

Primo Gangster

Questo la libera da ogni impegno. È giunto per noi il momento della separazione.

Fred

Credete che Mr. Gumpy abbia la capacità manageriale, l'intraprendenza, l'iniziativa e la fantasia per questa posizione?

Primo Gangster

No, ma ha ottenuto la posizione.

(Entra Lilli con Hattie, che porta il bagaglio e la valigetta dei gioielli)

Secondo Gangster

(fa un inchino ceremonioso)

Le diciamo au revoir, Miss Vanessi.

Lilli

Come?

Primo Gangster

(con un inchino simile)

È stata un'esperienza incantevole.

Secondo Gangster

Molto istruttiva.

Primo Gangster

Ci ricorderemo per sempre di lei.

Secondo Gangster

Come si può dimenticare una vecchia amicizia?⁴⁶

Fred

What they're trying to tell you is: you're free to go. You don't have to finish the show.

Second Gunman

Au revoir.

(Bows)

First Gunman

Au revoir.

(Bows)

(They exit in step, stage left. First Gunman takes nickel out of phone on way out)

Lilli

Run along, Hattie.

(Hattie exits left)

Fred

Aren't you taking Sleeping Beauty with you?

Lilli

Let him sleep.

Fred

Don't tell me the bloom is off... the rose?

Lilli

(On the verge of tears)

You are not Luella Parsons and I don't care to discuss my personal life with you.

Fred

(Follows her)

Same old Lilli... And I thought I detected a note... a new note of softness... a new humility... even a spark of affection... a glimmer of love.

(Takes her by shoulders)

[N. 18a Incidental Music. Orchestra]

Lilli

(Hesitates, then pulls away)

You're not going to hypnotize me, Svengali.

Fred

Lilli, you can't walk out on me now.

Fred

Quello che stanno cercando di dirti è che sei libera di andartene. Non sei obbligata ad arrivare in fondo allo spettacolo.

Secondo Gangster

Au revoir.

(s'inchina)

Primo Gangster

Au revoir.

(s'inchina)

(Escono con passo coordinato, dalla sinistra. Il Primo Gangster recupera una monetina dal telefono, mentre passa per uscire)

Lilli

Incaminati pure, Hattie.

(Hattie esce da sinistra)

Fred

E il Bell'Addormentato, non lo porti via con te?

Lilli

Lascialo dormire.

Fred

Non dirmi che l'incanto è... sfiorito?

Lilli

(sull'orlo del pianto)

Non sei mica Louella Parsons⁴⁷ perché io voglia discutere con te la mia vita privata.

Fred

(la segue)

Sei la solita Lilli di sempre... E io che m'illudevo di vedere un segno... un nuovo segno di dolcezza... un'umiltà nuova... persino una scintilla di affetto, un segno d'amore...

(le cinge le spalle)

[N. 18a Incidental Music. Orchestra]

Lilli

(prima esitante, poi subito si discosta)

Non riuscirai a ipnotizzarmi, Svengali.⁴⁸

Fred

Lilli, non puoi abbandonarmi adesso.

Lilli

You walked out on me once.

Fred

But I came back.

(*Lilli hesitates*)

Doorman

(*Enters left*)

Your cab's waiting, Miss Vanessi.

(*Lilli exits left*)

[N. 19 Reprise: "So in love am I"]

Fred

(*Alone*)

Strange, dear, but true, dear,

(*As Lilli exits*)

when I'm close to you, dear,

the stars fill the sky,

so in love with you am I.

Even without you,

my arms fold about you.

You know, darling, why,

so in love with you am I.

In love with the night mysterious,

the night when you first were there,

in love with my joy delirious

when I knew that you could care.

So taunt me and hurt me,

deceive me, desert me,

I'm yours 'till I die,

so in love,

so in love,

so in love with you, my love, am I.

(*Exits right after song as lights fade*)

Scene 7

Asbestos Curtain with Opening at bottom.

Music of "Brush up your Shakespeare".

Two Gunmen enter through opening in drop, carrying straw hats.

First Gunman

(*As he goes thru curtain*)

Hey! How do we get out of here?

Lilli

Tu mi abbandonasti una volta.

Fred

Ma poi tornai da te.

(*Lilli esita*)

Portiere

(*entrando da sinistra*)

Il suo taxi la sta aspettando, Miss Vanessi!

(*Lilli se ne va*)

[N. 19 Reprise: "So in love am I"]

Fred

(*rimasto solo*)

Amore, è incredibile ma vero:

(*mentre Lilli esce*)

quando siamo vicini

il cielo si riempie di stelle,

per quanto ti amo.

Ti tengo tra le braccia

anche quando non ci sei.

Tesoro, lo sai perché:

è per quanto ti amo.

Amo la notte piena di mistero,

quando per la prima volta venisti a me,

amo la mia folle felicità,

quando scoprii il tuo amore.

Puoi disprezzarmi e farmi male,

ingannarmi e lasciarmi,

sarò tuo fino alla morte,

perché è così che ti amo,

perché è così che ti amo,

perché è così, amore mio, che ti amo.

(*Esce di scena all'abbassarsi delle luci*)

Scena settima

Sul proscenio, dinanzi al sipario chiuso.

Musica di "Brush up your Shakespeare".

I due Gangster entrano dall'apertura del sipario. Tengono in mano un cappello di paglia.⁴⁹

Primo Gangster

(*uscendo dal sipario*)

Ehi! Ma come si fa a uscire di qui?

Second Gunman
(*As he goes thru curtain*)
How'd we get in here?

First Gunman
I don't know... On that side.

Second Gunman
No.

First Gunman
(*Sees backdrop*)
Hey, look...

Second Gunman
(*Sees a cupid painted on drop*)
Good evenin'!
(*Both walk to stage center. Put hats on*)

[N. 20 Song "Brush up your Shakespeare"]

The Two Gangsters
The girls today in society
go for classical poetry,
so to win their hearts, one must quote with ease
Aeschylus and Euripides.
One must know Homer, and, b'lieve me, Bo,
Sophocles – also Sappho-ho.
Unless you know Shelley and Keats and Pope,
dainty debbies will call you a dope.
But the poet of them all,
who will start 'em simply ravin'
is the poet people call
(*Take hats off to Shakespeare*)
"The bard of Stratford-on-Avon".

Brush up your Shakespeare,
start quoting him now,
brush up your Shakespeare
and the women you will wow.

Second
Just declaim a few lines from *Othella*
and they'll think you're a helluva fella.

First
If your blonde won't respond when you flatter'er
tell her what Tony told Cleopaterer.

Secondo Gangster
(*seguendolo*)
Come abbiamo fatto a entrare?

Primo Gangster
Non lo so... Da quella parte.

Secondo Gangster
No.

Primo Gangster
(*vede la scena dipinta*)
Ehi, guarda...

Secondo Gangster
(*vede un puttino dipinto sulla scena*)
Buonasera!
(*Si dirigono al centro del palcoscenico. Indossano il cappello*)

[N. 20 Song "Brush up your Shakespeare"]⁵⁰

I due Gangster
Oggi le ragazze per socializzare
prediligono la poesia classica,
quindi per conquistarle occorre ben citare
Eschilo ed Euripide.
Bisogna conoscere Omero e anche, credetemi,
Sofocle e Saffo.
Se non sai Shelley e Keats e Pope,
fini fanciulle ti daranno dello scemo.
Ma il poeta supremo,
quello che le manderà in estasi,
è il poeta noto come
(*si tolgono il cappello per onorare Shakespeare*)
il bardo di Stratford-on-Avon.

Ripassati Shakespeare,
comincia subito a citarlo.
Ripassati Shakespeare
e le donne impazziranno.

Secondo Gangster
Declama qualche verso di *Otello*
e ti crederanno un tipo in gamba.

Primo Gangster
Se la bionda non partecipa alle tue lusinghe,
dille ciò che Tonio disse a Cleopatra.

Second

If she fights when her cloths you are mussing...

Both

What are clothing? *Much Ado About Nussing.*

Brush up your Shakespeare

and they'll all kowtow.

Brush up your Shakespeare,

start quoting him now,

brush up your Shakespeare

and the women you will wow.

First

With the wife of the British embessida
try a crack out of *Troilus and Cressida*.

Second

If she says she won't buy or it tike it
make her tike it, what's more, *As You Like It.*

Both

If she says your behaviour is heinous,
kick her right in the *Coriolanus*.

Brush up your Shakespeare

and they'll all kowtow.

Brush up your Shakespeare,

start quoting him now,

brush up your Shakespeare

and the women you will wow.

Second

If you can't be a ham and do *Hamlet*
they will not give a damn or a damnlet.

First

Just recite an occasional sonnet
and your lap'll have honey upon it.

Second

When your baby is pleading for pleasure...

Both

Let her sample your *Measure for Measure*.

Brush up your Shakespeare

and they'll all kowtow.

Forsooth

I' faith.

(Both exit left. Leave straw hats off stage)

Secondo Gangster

Se resiste quando le scomponi le vesti...

I due Gangster

Che sono i vestiti? *Tanto rumore per nulla.*

Ripàssati Shakespeare

e tutte saranno ai tuoi piedi.

Ripàssati Shakespeare,

comincia subito a citarlo.

Ripàssati Shakespeare

e le donne impazziranno.

Primo Gangster

Con la moglie dell'ambasciatore britannico
tenta una battuta tratta da *Troilo e Cressida*.

Secondo Gangster

Se dice che non vuol saperne,
faglielo fare, e anzi, *Come ti piace.*

I due Gangster

Se dice che il tuo fare è malsano,
dalle un calcio lì sul *C...oriolano*.

Ripàssati Shakespeare

e tutte saranno ai tuoi piedi.

Ripàssati Shakespeare,

comincia subito a citarlo.

Ripàssati Shakespeare

e le donne impazziranno.

Secondo Gangster

Se non sei un istrione che sa fare *Amleto*,
di te non sapranno che farsene.

Primo Gangster

Trova un sonetto da recitare
e sarai colmato di amore.

Secondo Gangster

Quando la bimba ti supplica di darle il piacere...

I due Gangster

falle provare il tuo *Misura per misura*.

Ripàssati Shakespeare

e tutte saranno ai tuoi piedi.

Invero!

In fede!

(escono. Lasciano fuori scena il cappello di paglia)

Both

Brush up your Shakespeare,
start quoting him now,
brush up your Shakespeare
and the women you will wow.

First

Better mention *The Merchant of Venice*
when her sweet pound o'flesh you would menace.

Second

If her virtue, at first, she defends, well,
just remind her that *All's Well That Ends Well*.

First

And if still she won't give you a bonus.

Both

You know what *Venus* got from *Adonis*!

Brush up your Shakespeare
and they'll all kowtow.
Thinks thou.
Odds. Bodkins.
(Both exit left)

[N. 20b Second Encore]

(Both re-enter left)

Both

Brush up your Shakespeare,
start quoting him now,
brush up your Shakespeare.

Second

And the women you will wow.
If your goil is a Washington Heights dream
treat the kid to *A Midsummer Night's Dream*.

First

If she then wants an all-by-herself night,
let her rest ev'ry 'leventh or *Twelfth Night*.

Both

If because of your heat she gets huffy,
simply play on and "Lay on, Macduff!"
Brush up your Shakespeare
and they'll all kowtow.
We trow.
We vow.
(Exit left)

I due Gangster

Ripàssati Shakespeare,
comincia subito a citarlo.
Ripàssati Shakespeare
e le donne impazziranno.

Primo Gangster

Menzionare *Il mercante di Venezia* è l'ideale,
quando minacci le sue dolci carni.

Secondo Gangster

Se all'inizio difende la sua virtù, be'...
rammentale che *Tutto è bene quel che finisce bene*.

Primo Gangster

E se ancora non ti dà consolazione...

I due Gangster

Sai ciò che *Venere* ottenne da *Adone!*
Ripàssati Shakespeare
e le donne impazziranno.
Per certo!
Corpo di Bacco!
(escono)

[N. 20b 2° Bis]

(rientrano)

I due Gangster

Ripàssati Shakespeare,
comincia subito a citarlo.
Ripàssati Shakespeare...

Secondo Gangster

e le donne impazziranno.
Se la pupa è il sogno di Washington Heights,⁵¹
trattala col *Sogno d'una notte di mezza estate*.

Primo Gangster

Se vuole una notte tutta per sé,
lasciala stare ogni undicesima o *Dodicesima notte*.

I due Gangster

Se a causa del tuo calore si lamenta,
seguita pure e "Fatti sotto, MacDuff!".
Ripàssati Shakespeare
e le donne impazziranno.
Reputiamo...
Garantiamo sull'onor...
(escono da sinistra)

Scene 8

[N. 21 Pavane: Why can't you behave?]

Baptista's house.

Full stage. Elaborate set. Large arch center three steps to stage level. Dance celebrating the wedding of Bianca and Lucentio is in progress. Crowd applaud bride and groom who enter and join in dance.

Petruchio enters.

Baptista

To Bianca and Lucentio!

All

To Bianca and Lucentio!

Baptista

(Enters downstage left)

My dear Bianca, and her new found spouse, brother Petruchio, daughter Katharine, feast with the best and welcome to my house.

(Then stalling)

...But where is Katharine?

(To Petruchio)

Where is she?

(To one of dancers)

Sirrah, go you to mistress Katharine, say I command her come to me.

(Nathaniel exits)

Petruchio

I know she will not come.

The fouler fortune mine and there an end.

(Enter Katharine. Reaction from Crowd)

Katharine

What is your will, sir?

Petruchio

(Relieved)

Darling...

(Then picking up play again)

Katharine, that cap of yours becomes you not; off with that bauble, throw it under foot.

(She does so. Bigger reaction from Crowd)

Bianca

Fie! What a foolish duty call you this?

Scena ottava

[N. 21 Pavane: Why can't you behave?]

Casa di Baptista.

Scena riccamente elaborata. Ampio arco centrale con tre gradini che conducono al sottostante livello del palcoscenico. È in corso la danza che celebra le nozze di Bianca e Lucentio. Gli invitati applaudono gli sposi che entrano e si uniscono al ballo.

Entra Petruchio.

Baptista

In onore di Bianca e Lucentio!

Tutti

In onore di Bianca e Lucentio!

Baptista

(entrando da sinistra in fondo)

Mia cara Bianca, con lo sposo novello, fratello Petruchio con la mia figliola Katharine, festeggiate con i nobili ospiti, state benvenuti in casa mia.

(a questo punto si blocca)

... Ma dov'è Katharine?

(rivolto a Petruchio)

Dov'è?

(ad uno tra i danzatori)

Ragazzo, va' da madama Katharine.

Dille che la voglio qui.

(esce Nathaniel)

Petruchio

So già che non verrà.

Tanto peggio per me. Non ne parliamo più.

(entra Katharine, suscitando la reazione dei presenti)

Katharine

Che cosa desiderate, signore?

Petruchio

(sollevato)

Tesoro...

(subito dopo riprende il filo della commedia)

Katharine, il vostro cappello non vi dona: buttate via codesta cianfrusaglia, calpestatela.

(ella esegue l'ordine. Ancora maggior reazione tra tutti i presenti)

Bianca

Ih! Che nome si può dare a questa stolta ubbidienza?

Petruchio

Kate, I charge thee, tell these headstrong women what duty they do owe their lords and husbands.

[N. 22 Song “I am ashamed that women are so simple”]

Katharine

(*Moves down stage, gestures to Crowd. Six Girl Singers move to stage left*)

Such duty as the subject owes the prince,
even such a woman oweth to her husband.
And when she is froward, peevish, sullen, sour,
and not yet obedient to his honest will,
what is she but a foul contending rebel
and graceless traitor to her loving lord?

I am ashamed that women are so simple
to offer war where they should kneel for peace,
or seek to rule, supremacy and sway,
when they are bound to serve, love, and obey.
Why are our bodies soft and weak and smooth,
unapt to toil and trouble in the world
but that our soft conditions and our hearts
(*Six Girls kneel*)
should well agree with our external parts.
So, wife, hold your temper and meekly put
your hand 'neath the sole of your husband's foot.
In token of which duty, if he please,
(*Six Girls rise*)
(*Extends hand*)
my hand is ready.
Ready – may it do him ease.

Petruchio

(*Taking hand and drawing her to him*)

Why! There's a wench!

Kate

Come on and kiss me!

Petruchio

Kate!

(*They kiss*)

[N. 23 Shrew Finale “So kiss me, Kate”]

Petruchio

So kiss me, Kate.

Petruchio

Kate, ti incarico di dire a queste donne ostinate quali obblighi esse abbiano verso i loro mariti e signori.

[N. 22 Song “I am ashamed that women are so simple”]⁵²

Katharine

(*Rivolgendosi ai presenti. Sei Danzatrici si muovono verso il centro del palcoscenico*)

L'ossequio che un suddito deve al principe,
tale e quale la donna deve a suo marito.
E quand'ella è caparbia, stizzosa, cupa e aspra,
non ancora sottomessa alla volontà legittima di lui,
che cos'è se non una ribelle infame e litigiosa,
sciagurata traditrice del suo signor che l'ama?

Mi vergogno che le donne siano così ingenue
da dichiarar guerra quando dovrebbero implorar pace,
o da cercar dominio, supremazia e comando,
quando il loro destino è di servire, amare ed obbedire.
Perché abbiamo il corpo morbido e fragile e liscio,
inadatto a penare e faticare nel mondo,
se non perché la nostra sottomissione e i nostri cuori
(*le sei Ragazze si inginocchiano*)
ben si adattino al nostro aspetto esteriore?
Quindi, moglie, trattieni l'ira e mitemente ponì
la mano sotto la suola di tuo marito;
per prova di questo dovere, a lui piacendo,
(*le sei Ragazze si alzano*)
(*tende la mano*)
la mia mano è pronta,
è pronta, e che ciò gli sia grato.

Petruchio

(*le prende la mano e l'attira a sé*)

Questa sì che è una fanciulla come si deve!

Kate

Su, baciami!

Petruchio

Kate!

(*si baciano*)

[N. 23 Shrew Finale “So kiss me, Kate”]⁵³

Petruchio

Su, baciami, Kate.

Kate
Caro!

Petruchio
And twice and thrice.

Kate
Carissimo!

Petruchio
E'er we start...

Kate
Bello!

Petruchio
Living in Paradise.

Kate
Bellissimo!

Petruchio & Others
Oh, kiss me/him, Kate.

Kate
Presto!

Petruchio & Others
Darling angel, divine.

Kate
Prestissimo!

Petruchio
For now thou shall ever be...

Kate
Now thou shall ever be...

Petruchio & Men
Now thou shall ever be...

Kate & Girls
Now thou shall ever be...

Petruchio
Mine.

Kate
Mine.

Kate
Caro!

Petruchio
Due volte e tre volte.

Kate
Carissimo!

Petruchio
Cominciamo...

Kate
Bello!

Petruchio
A vivere in paradiso.

Kate
Bellissimo!

Petruchio e Coro
Oh, baciami/bacialo, Kate.

Kate
Presto!

Petruchio e Coro
Angioletta adorata!

Kate
Prestissimo!

Petruchio
Adesso sei per sempre...

Kate
Adesso sei per sempre...

Petruchio e gli Uomini
Adesso sei per sempre...

Kate e le Ragazze
Adesso sei per sempre...

Petruchio
Mia.

Kate
Mio.

Petruchio and Kate

And I am thine, and I am thine.

Petruchio & Others

And I/she am/is thine, and I/she am/is thine.

All

Thine!

[N. 23b Bows Music]

[N. 24 Final Dance]

(The Dancers start a criss-cross routine which reveals the principals in the centre in set bows.

The Curtain falls with the finish of this music.

The Curtain rises again on the first note of “Brush up your Shakespeare”.

The Entire Company is doing a waltz clog while singing:)

[N. 24a Grand Finale - Last curtain: Brush up your Shakespeare]

All

Brush up your Shakespeare,
start quoting him now,
brush up your Shakespeare
and the women you will wow.

Petruchio and Kate

(Step downstage)

So tonight just recite to your matey,
Kiss Me, Kate, Kiss Me, Kate, Kiss Me, Katey.
(Step back upstage)

All

Brush up your Shakespeare
and they'll all kowtow.

Petruchio e Kate

Mia/Mio, tesoro.

Petruchio e Coro

Sono tuo/è tua, sono tuo/è tua.

Tutti

Tuo/Tua!

[N. 23b Musica per gli applausi e gli inchini]

[N. 24 Finale: Danza]

(I Danzatori iniziano un numero in cui incrociano i loro movimenti, sì da rivelare i protagonisti che si presentano al centro per gli inchini.

Cala il sipario al termine di questa musica.

Si leva di nuovo il sipario all'attacco di “Brush up your Shakespeare”.

Tutta la Compagnia esegue una tap dance in tempo di valzer, mentre canta:)

[N. 24a Grand Finale - Last curtain: Brush up your Shakespeare]

Tutta la Compagnia

Ripàssati Shakespeare,
comincia subito a citarlo.
Ripàssati Shakespeare
e le donne impazziranno.

Katharine e Petruchio

(avanzano verso la ribalta)

Quindi stanotte non ti resta che recitare a chi ami:
Baciami, Kate, Baciami, Kate, Baciami Katy!
(indietreggiano di nuovo verso il fondo del palcoscenico)

Tutta la Compagnia

Ripàssati Shakespeare
e tutte saranno ai tuoi piedi!

Note

1 "To cheat" è termine tecnico nel gergo teatrale; qui tuttavia si gioca all'equívoco con altri più ambigui significati del verbo: "tradire il partner", "imbrogliare", ecc.

2 Song pubblicato nel febbraio 1949; interpretato da Annabelle Hill nella prima rappresentazione.

3 "Racing form", a significare un bollettino che offre informazione dettagliata sulle corse dei cavalli, è termine venuto in uso negli anni 1945-1950, ed era assai di moda, espressione della cultura ippica, al tempo in cui fu scritto *Kiss Me, Kate*.

4 Song pubblicato nel novembre 1948; nella prima esecuzione fu cantato da Lisa Kirk e danzato da Harold Lang.

5 Il celebre Hope Diamond, il Diamante Blu indiano, il più grande diamante blu del mondo, custodito allo Smithsonian Institution di Washington e posseduto in passato da Henry Philip Hope, collezionista inglese di gemme.

6 Song pubblicato nel novembre 1948. Interpretato da Patricia Morison e Alfred Drake nella prima esecuzione. Inizialmente inteso come numero di apertura del musical.

7 Deformazione di "amnesia". In inglese le due parole hanno una pronuncia abbastanza simile.

8 Song pubblicato nel novembre 1948. Nella prima esecuzione fu cantato da Patricia Morison e ripreso da Alfred Drake (v. N. 19).

9 Song pubblicato nel febbraio 1949. Interpretato nella prima esecuzione da Alfred Drake, Patricia Morison, Lisa Kirk e Harold Lang.

10 Louis B(urt) Mayer (1885-1957), il famoso produttore cinematografico americano, nato in Russia.

11 Associazione teatrale americana, fondata nel primo dopoguerra.

12 Gioco di parole tra "court" e "cart". "Cart" significa "condurre sul carro", per infliggere una pena, soprattutto alle donne all'epoca ritenute scostumate. È, un po' abbreviato, il testo shakespeariano (*The Taming of the Shrew*, I, 1, 52-55).

13 Song pubblicato nel febbraio 1949. Nella prima esecuzione fu interpretato da Lisa Kirk, Harold Lang, Edwin Clay e Charles Wood.

14 Ha inizio il gioco di parole, presente in Shakespeare e più volte ripetuto nel libretto, tra "Kate" e "cat".

15 Song pubblicato nel febbraio 1949; interpretato nella prima esecuzione da Alfred Drake e dal Coro maschile.

16 "Lead apes in hell", letteralmente "condurre scimmie all'inferno" è un'antica espressione proverbiale per "restare zitella". È in Shakespeare: *The Taming of the Shrew*, II, 1, 34 e *Much Ado about Nothing*, II, 1, 44.

17 Song pubblicato nel dicembre 1948; interpretato nella prima esecuzione da Patricia Morison. Le due strofe seguenti sono espunte da alcune versioni:

Odio gli uomini.
Non so proprio che ci stiano a fare in questo mondo.
Li odio tutti, da quelli d'oggi su su fino al Padre Adamo:
procreò Caino e Abele, sebbene il Signore da lassù l'avesse
proibito;
e anche Caino e Abele, li odierei perfino se li facesse Betty Grable.
Oh, odio gli uomini!
Odio gli uomini.
Bisognerebbe rinchiuderli in un recinto, come porcellini.
Ti può far la corte Jack il Marinaio, fascinoso e allegro,
ma se te lo sposi, assicurati di essere tu lo skipper,
perché Jack il Marinaio potrebbe esagerare: ricordate... Jack the

Ripper?

Oh, odio gli uomini!

18 Song pubblicato nel novembre 1948. Interpretato nella prima esecuzione da Alfred Drake e dai Danzatori.

19 Gruppo di giochi di parole in questa citazione da Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, I, 1, 224-225. "Crest" è il simbolo araldico (cimiero), ma anche la cresta (di gallo, ecc.); "coxcomb" significa "damerino presuntuoso e idiota" (e anche il berretto a sonagli del buffone, che appunto assomiglia a una cresta di gallo). Tutta questa porzione del dialogo contiene anche forti allusioni sessuali.

20 Espansione del gioco di parole spiegato alla nota 14.

21 "Equity" sta per "Actors' Equity Association", il sindacato per attori teatrali, istituito nel 1912.

22 Song pubblicato nel febbraio 1949. Nella prima esecuzione fu interpretato da Lisa Kirk, Harold Lang e dal Coro.

23 Copyright gennaio 1949. Sino alla recente edizione critica (2014) non pubblicato a parte rispetto allo spartito completo. Nella prima esecuzione, il Finale del I Atto fu interpretato da Alfred Drake, Patricia Morison, da tutta la compagnia e dal Coro.

24 Song pubblicato nel gennaio 1949. Interpretato nella prima esecuzione da Lorenzo Fuller, Eddie Sledge e Fred Davis.

25 Kinsey Report. Alfred Charles Kinsey (1894-1956), zoologo americano, diresse i noti studi sul comportamento sessuale umano. Nel 1948, anno della stesura di *Kiss Me, Kate*, il Rapporto Kinsey era uno dei soggetti più discussi.

26 "Gob" è termine della U.S. Navy, la Marina americana.

27 Uso comico di "go to", corrispettivo arcaico di "come on!" e frequentemente usato da Shakespeare (ma in questa parodia ha piuttosto il significato letterale di "andarsene via"), su cui per giunta i due gangster modellano, anch'essi per imitazione comica del parlato arcaico teatrale, l'espressione "come to", che invece significa "rinvenire dopo uno svenimento, recuperare i sensi".

28 Il gioco di parole tra "bolt" (chiavistello della porta) e "dolt" (persona scema) si complica anche grazie alla doppia valenza di "bolt" ("shoot one's bolt" significa "non poterne più", "fare l'ultimo ed estremo sforzo").

29 Song pubblicato nel febbraio 1949. Nella prima esecuzione fu interpretato da Alfred Drake.

30 Shubert. I tre celebri fratelli impresari, produttori e manager statunitensi: Lee (Levi) (1875-1953), Sam S. (1876-1905) e Jacob J. (1880-1963), attivi fino dal 1900; a cominciare dalla seconda decade del secolo, e fino alla Seconda Guerra Mondiale, detennero il controllo dell'attività teatrale (prosa, operetta e musical) negli Stati Uniti. La Società Shubert (Shubert Organization) possiede ancora una buona metà dei teatri di Broadway.

31 "To sow one's wild oats" (alla lettera: "spargere il seme dell'avena selvatica") è un'antica espressione proverbiale, che significa "scatenarsi in peccati di gioventù, prima del matrimonio".

32 Song pubblicato nel dicembre 1948. Nella prima esecuzione fu interpretato da Lisa Kirk.

33 Back Bay: il quartiere benestante e distinto di Boston.

34 La battuta consiste nel gioco di parole tra "corn" (granturco) e "hay" (fieno), considerando che "ain't hay" è un'espressione gergale a significare "non è roba da poco".

35 The Ritz: hotel lussuosi fondati dall'imprenditore svizzero César Ritz, morto nel 1918.

36 È una massima pronunciata da Falstaff in Shakespeare, *Henry IV*, Part I, V, 4, 120-122: "The better part of valour is discretion; in the which better part, I have saved my life".

37 Il plurale "Mickey Mouses" viene 'corretto' nel grammaticalmente esatto – e comico – "Mickey Mice".

38 Yoicks. Nel linguaggio della caccia alla volpe, è il richiamo per spronare i cani.

39 Dick Tracy è il leggendario detective, eroe dei fumetti di Chester Gould, dalla fine degli anni Trenta anche in versione cinematografica.

40 Sarcasmo a imitazione di una filastrocca infantile.

41 Lilly Daché, stilista francese-statunitense, celebre all'epoca per la creazione di cappelli eleganti.

42 Song pubblicato nel dicembre 1948. Interpretato da Harold Lang e dal Coro nella prima esecuzione. Della strofa Porter scrisse anche una variante per la versione pubblicata del song: generalmente essa non è eseguita nelle rappresentazioni in palcoscenico.

43 La marca per il prodotto: il testo originale ha "Schlitz", celebre marca di birra, che in questi anni viveva l'epoca d'oro delle sue pubblicità, poi divenute storiche.

44 Altro esempio di marca per il prodotto: il testo ha "Sanka", il popolare decaffeinato solubile americano tuttora in vendita nei supermercati, snobbato come misera sostituzione dagli intenditori del "vero" caffè.

45 Varianti e testo integrale:

Bianca, Bianca,
oh, baby, vuoi essere mia?
Bianca, Bianca,
rispondi di sì o papà ti sculaccia.
Per conquistarti, Bianca,
non c'è nulla che non farei.
Rinuncerei volentieri al caffè per Orzoro:
anche Orzoro, Bianca, per te.
Nuoterei da qui a Casablanca,
Casablanca, Bianca, per te.

(Variante strofa:

Nella strada chiamata Tin Pan Alley
ho patito torti senza fine,
giacché sono il povero cane
che scrive in incognito
tutte le canzoni di Cole Porter per Broadway.
Qui ne ho una nuova per Bianca,
che Dio la benedica.
La canterò per intero
dinanzi a tutti voi,
e poi te la puoi prendere, Cole.)

46 "Should old acquaintance be forgot" è il verso iniziale di *Auld Lang Syne*, canto tradizionale su versi di Robert Burns, che sottolinea il momento della separazione dalle persone care, o la fine dell'anno, nelle culture di lingua inglese.

47 Louella Oettinger Parsons (1885-1973), giornalista, pubblica confidente e "amica del cuore" dei divi di Hollywood. Autrice di libri celeberrimi, come *The gay illiterate* (Garden City, New York, Doubleday, Doran and Co., inc., 1944), in parte resoconto giornalistico su celebrità del mondo di Hollywood, in parte autobiografia. Con le sue maniere "umili" e compiacenti, fu nella sua epoca una vera potenza; era ragione di prestigio per le star di Hollywood che fossero loro dedicate pagine firmate da Louella. Aveva per motto "the first to know"; il suo stile era quello di considerare i suoi amati divi come cari amici o parenti (nei loro riguardi vantava lealtà assoluta) e di essere considerata da loro la più intima amica.

48 Svengali. Chi sia capace di dominare completamente un'altra persona, anche per scopi sinistri. Termine usato e persino di moda

nella prima metà degli anni Quaranta, dal personaggio omonimo del romanzo *Trilby* (1894) di George Du Maurier.

49 Alla loro prima apparizione (Atto I, Scena terza), i due gangster indossavano cappelli di feltro. Questo particolare è importante: con il numero "Brush up your Shakespeare" entriamo nella dimensione del vaudeville.

50 Song pubblicato nel febbraio 1949. Nella prima esecuzione fu interpretato da Harry Clark e Jack Diamond.

51 Washington Heights, a New York City, è un quartiere nella parte settentrionale di Manhattan.

52 Song pubblicato nel dicembre 1948. Interpretato nella prima esecuzione da Patricia Morison. Il testo è quello di Shakespeare (*The Taming of the Shrew*, Atto V, Scena 2, versi 161-179), lievemente modificato da Cole Porter.

53 Scena non pubblicata a parte sino alla recente edizione critica del 2014. Nella prima esecuzione fu interpretata da Alfred Drake, Patricia Morison e dal Coro. Le espressioni in corsivo sono in italiano nel testo originale.



Il soggetto

Atto primo

Una compagnia teatrale sta mettendo in scena una commedia di William Shakespeare, *La bisbetica domata*. Fred Graham, regista e attore principale, veste il ruolo di Petruchio, mentre la sua ex moglie, Lilli Vanessi, è la co-protagonista nei panni di Katharine la bisbetica. Del cast fa parte anche un'avvenente giovane attrice, Lois Lane, corteggiata da Fred Graham in modo piuttosto paleso. *Kiss Me, Kate* inizia quando tutti gli attori arrivano a teatro per le prove della *Bisbetica*. La tensione tra Fred Graham, Lilli Vanessi e Lois Lane è tangibile.

Lois Lane è fidanzata con Bill Calhoun, altro attore della compagnia. Dietro le quinte, Bill confessa a Lois di essersi messo nei guai con alcuni malavitosi cui deve 10.000\$ per debiti di gioco, e cui ha firmato una cambiale a nome di Fred Graham, il capo della Compagnia. Non è la prima volta che Lois sente narrare delle bravate di Bill, e quindi lo rimprovera cantando "Perché ti comporti così?".

Dietro le quinte, Fred e Lilli litigano, e Lilli si vanta di essersi fidanzata con un pezzo grosso della politica, Harrison Howell. I due iniziano poi a rinverdire le loro storie passate e gli spettacoli in cui hanno recitato insieme, tra cui *Wunderbar*, un'operetta viennese vecchio stile, di cui cantano assieme la canzone d'amore.

La sera, quando manca poco alla

prima dello spettacolo, Fred Graham manda fiori alla giovane attrice Lois. Per errore, i fiori sono consegnati al camerino di Lilli, che immagina siano per lei. Convinta che Fred la ami ancora, Lilli rivela al pubblico di essere ancora innamorata di lui. Sul palco, la compagnia dà inizio allo spettacolo, *La bisbetica domata*, ambientato a Padova. Bianca (interpretata da Lois) non potrà sposarsi fino a quando sua sorella maggiore, Katharine (interpretata da Lilli) non avrà trovato marito; Katharine, però, è una donna di cui tutti conoscono il pessimo carattere e che nessuno desidera sposare. Arriva però in città Petruchio (interpretato da Fred): è alla ricerca di una moglie ricca, e accetta di sposare Katharine nonostante la sua natura dispettosa. Nel frattempo, Lilli scopre che i fiori di Fred erano destinati a Lois. Furibonda, sale sul palco e inizia a colpire l'ex-marito nel bel mezzo della recita. Tutti si sforzano di non interrompere lo spettacolo, giunto alla famosa scena della *Bisbetica* in cui Petruchio corteggia Katharine cercando di conquistarla, mentre lei lo prende a schiaffi e lo insulta.

Dietro le quinte, intanto, Lilli discute con Fred e gli annuncia che se ne andrà immediatamente, abbandonando la Compagnia. Proprio in quel momento arrivano i malavitosi a riscuotere da Fred Graham i 10.000\$. Fred, pur non sapendo nulla del debito contratto da Bill Calhoun, finge di esserne al corrente

e convince i due malviventi a lasciare che Lilli finisca la recita, promettendo di ripagargli con il ricavato della vendita dei biglietti. I delinquenti costringono allora Lilli a terminare lo spettacolo.

Atto secondo

La bisbetica domata prosegue sul palco, con Petruchio e Katharine ormai sposati. Le disobbedienze di Katharine e i suoi violenti scoppi d'ira sono frustranti per Petruchio, che cerca di "domarla" in vari modi. Dietro le quinte, intanto, arriva il fidanzato di Lilli, Harrison, in cerca della donna. Lilli cerca di spiegargli che i banditi la tengono in ostaggio, ma lui non le crede. Fred le fa notare che, se sposerà Harrison, la sua vita sarà noiosissima, ma la donna se ne va comunque insieme al fidanzato. Dietro le quinte, Bill e i malviventi scoprono che il capo dei banditi è stato ucciso e che, pertanto, il debito è annullato. Mentre fanno per andarsene, i banditi finiscono per errore sul palco, e sono costretti a improvvisare cantando la famosa canzone "Ripassati Shakespeare". La Compagnia tenta di portare a termine la recita senza Lilli, ma, inaspettatamente, Lilli torna a recitare la parte di Katharine. *La bisbetica domata* finisce con Katharine e Petruchio che finalmente imparano ad andare d'accordo. Come loro, anche Fred e Lilli si riappacificano e tornano assieme.



Il teatro dei cerchi concentrici

di Aloma Bardi¹

New York, una data imprecisa tra il 1947 e il 1948. Il giovane produttore Arnold Saint Subber propone alla commediografa Bella Cohen un soggetto per commedia musicale: una compagnia di artisti contemporanei inscena negli Stati Uniti una versione musicale della *Bisbetica domata* di William Shakespeare; le vicende della contemporaneità e quelle della commedia antica dovrebbero intrecciarsi e correre talora parallele, come pure i contrasti e le storie d'amore tra i personaggi. Bella Cohen inizia a stendere, in collaborazione con il marito Sam Spewack, un libretto che da *The Taming of the Shrew* trae il titolo *Kiss Me, Kate*, e sulla commedia shakespeariana si basa liberamente. Dopo una prima esitazione, Cole Porter viene convinto a scrivere i numeri musicali e i versi delle canzoni, cui si dedica dall'inizio del 1948, in stretto contatto con i librettisti. All'orchestrazione lavora Robert Russell Bennett. L'anteprima di *Kiss Me, Kate* avviene allo Shubert Theatre di Philadelphia il 2 dicembre 1948 (il tradizionale *tryout* di una commedia musicale, prima del debutto ufficiale a Broadway, ha luogo in un'altra città, per saggiare il risultato del lavoro). Il musical, prodotto da Saint Subber e Lemuel Ayers, debutta a New York, al New Century Theatre di Broadway, il 30 dicembre 1948. Il cast, che ha come protagonisti Alfred Drake, Patricia Morison (oggi – maggio 2018 – ancora in vita all'età di 103 anni compiuti!), Harold Lang e Lisa

Kirk, include anche Annabelle Hill, Lorenzo Fuller, Harry Clark e Jack Diamond, quasi tutti artisti assai noti. La regia teatrale è di John C. Wilson, le coreografie di Hanya Holm. Contribuiscono al successo anche la vivacità geometrica e i colori delle scene e dei costumi originali, opera dello stesso Ayers. La produzione continua con grandissimo successo (1077 rappresentazioni) e resta in cartellone a Broadway sino al 28 luglio 1951. Nel frattempo, l'8 marzo 1951, hanno avuto inizio le recite al Coliseum di Londra, che arrivano a 401. Nel 1949 lo show viene insignito di 5 Tony Awards. La riduzione completa per voce e pianoforte è pubblicata da T.B. Harms, a New York, nel 1951. Successive tournée fanno conoscere *Kiss Me, Kate* in moltissime città americane e di tutto il mondo; in numerosi Paesi è la prima commedia musicale statunitense ad essere rappresentata, solitamente tradotta nella lingua locale. Diviene nota dall'Islanda alla Turchia, dalla Polonia a Israele, in Argentina, Giappone, a Ceylon... La MGM ne realizza nel 1953 una celebre versione filmica con Howard Keel e Kathryn Grayson, diretta da George Sidney. I librettisti ne ricavano, nel 1959 e nel 1964, un adattamento per la televisione americana (NBC) e per quella britannica (BBC). La EMI pubblica nel 1990 la prima incisione discografica completa, comprensiva anche dei numeri tagliati. Nel 1997 Tams-Witmark a New York ne stampa una

nuova riduzione per voce e pianoforte. Presso Leonard Hal è infine pubblicata nel 2014 l'edizione critica curata da David Charles Abell e Seann Alderking; il volume si arricchisce di un minuzioso commentario e di appendici sulla pratica esecutiva e la storia degli allestimenti, e include le versioni alternative di quattro numeri di partitura, recensioni, corrispondenza in facsimile e trascrizione. Nel corso di settant'anni, il successo è stato permanente, sia da parte del pubblico che della critica. Questi sono i dati essenziali circa *Kiss Me, Kate* e la sua storia.

Alfred Lunt e Lynn Fontanne: fonti di *Kiss Me, Kate*

È come in un gioco di scatole, o in un teatro che contiene un teatro che contiene un teatro... Il discorso sui legami letterari, le derivazioni e la concezione drammaturgica di *Kiss Me, Kate* non può che avere inizio dalla raffigurazione delle doppie o triple cornici, o sipari, di *The Taming of the Shrew*, costruzione che questa commedia musicale, nel suo luogo e nel suo tempo, interpreta e riproduce. Ma è essenziale scoprire come tra *The Taming of the Shrew* e *Kiss Me, Kate* la derivazione non sia stata diretta.

La bisbetica domata di William Shakespeare ci è stata tramandata in una stesura nella quale la vicenda di Petruchio e Katharina, ambientata a Padova, è a sua volta una commedia recitata da una compagnia di artisti



girovaghi su richiesta di un nobiluomo ai danni dell'ubriacone Christopher Sly. Così il *play* è concepito da Shakespeare come teatro nel teatro e in tal senso presentato nell'*Induction*. Ai danni di Sly sarà inscenata una commedia doppia: gli verrà fatto credere di essere un gran signore colpito da amnesia, che si risveglia dopo anni; inoltre una compagnia di teatranti di passaggio è assoldata affinché reciti a *pleasant comedy* per onorare la rinvenuta coscienza di sé di questo signore che di fatto non esiste. La storia padovana intesa come beffa è in realtà *la commedia*, da cui *The Taming of the Shrew* non uscirà mai più, data la non-chiusura della cornice di Sly.

Anche Fred Graham e Lilli Vanessi

fanno parte di una compagnia di "artisti girovaghi"; essi operano negli Stati Uniti nel 1948, quando nella finzione scenica di *Kiss Me, Kate* recitano a Baltimora nell'anteprima di una *Bisbetica domata* in versione di commedia musicale. Fred e Lilli, un tempo innamoratissimi e sposati, sono divorziati da un anno; eppure, nuovamente insieme sulla scena, continuano a tormentarsi a vicenda con gelosia e litigi, attraverso i quali scoprono di amarsi ancora, mentre i personaggi di Petruchio e Katharina in parallelo imparano la convivenza pacifica. Questo musical americano resta fedele a suo modo – e, come sarà possibile dimostrare, tutt'altro che casualmente – al modello teatrale della commedia incastonata

nella commedia. Ma qual è il percorso creativo che da *The Taming of the Shrew* conduce a *Kiss Me, Kate*? La fonte diretta del libretto è da individuare nella vivezza con cui una coppia celeberrima di attori, tra gli anni Trenta e Quaranta, aveva avvicinato il testo della commedia inglese di Katharina e Petruchio al pubblico americano di ogni livello, da quello esperto, mondano e intellettuale di Broadway, a quello della più remota cittadina statunitense. Gli artisti si chiamavano Alfred Lunt e Lillie Louise (in arte Lynn) Fontanne, ed erano dal 1922 marito e moglie. Lillie Louise Fontanne era nata in Inghilterra nel 1887 (morirà nel 1983); Alfred Lunt era nato nel 1892 a Milwaukee, Wisconsin (morirà nel

1977). I due attori, che per quasi quarant'anni restarono i protagonisti del teatro di prosa americano, mettevano sovente in scena lavori che avevano per soggetto coppie sposate, appartenenti al repertorio di *intimate modern comedy*, popolare dagli anni Trenta. La critica dell'epoca ha lasciato recensioni particolarmente positive della loro arte nelle commedie sofisticate.

La coppia Lunt-Fontanne aveva rifiutato all'inizio degli anni Trenta l'offerta di recitare *Antony and Cleopatra*, dichiarandosi disposta a presentare al pubblico opere di Shakespeare soltanto qualora fosse lasciato ampio margine all'immaginazione. I due artisti erano tornati nel 1935 all'organizzazione Theatre Guild dopo due anni di distacco da essa, a patto di ottenere il controllo della produzione. E fu nel marzo di quello stesso anno che iniziarono a lavorare su *The Taming of the Shrew*.

Un'attività teatrale impegnata, nonostante le ristrettezze del periodo (gli anni della Depressione), a Broadway era ancora possibile (proprio nel 1935, nel campo del teatro musicale, vi ebbe luogo, tra le altre novità, il debutto di *Porgy and Bess*). In tale contesto ben si colloca una simile visione moderna di *The Taming of the Shrew*: sulla base delle recensioni, possiamo comprendere quanto risalto vi venisse dato all'intreccio fra dimensione autobiografica e teatrale.

Spazialmente la rappresentazione risultò una specie di arena che si componeva di tre cerchi concentrici. La scena-cornice di Sly era per Lunt-Fontanne parte integrante di questa invenzione teatrale: *The Taming of the*

Shrew era offerta come commedia su un gruppo di artisti girovagi che preparano una rappresentazione; l'ubriacone Sly rimaneva seduto in un palco per l'intera durata della recita; da lì si rivolgeva sia agli attori che al pubblico, il quale diveniva così a sua volta parte dello spettacolo. Se qualche spettatore entrava in ritardo, Sly lo apostrofava e gli attori arrivavano a interrompersi per guardarlo. La "realtà" di Petruchio e Katharina era posta allo stesso livello di quella della compagnia di artisti che recitava e di quella del pubblico che assisteva. In tutto erano in scena 36 interpreti, compresi alcuni musicisti, acrobati e nani. I sipari si aprivano su sipari, nel cui spazio Alfred Lunt e Lynn Fontanne dispiegavano invenzioni che risulteranno familiari a chi conosca *Kiss Me, Kate*: ad esempio, Fontanne nella parte di Kate, affamata da Petruchio, si celava una fila di salsicce nella scollatura dell'abito per mangiarle di nascosto (particolare che spicca in *Kiss Me, Kate*, II, 3, ma assente in *The Taming of the Shrew*, IV, 1). A ciò è da aggiungere il più personale degli "scenari", l'autoparodia, che ancora una volta individuerà facilmente chi conosca *Kiss Me, Kate*: Lunt e Fontanne portavano in tournée assistenti personali e valletti, che spesso facevano da spettatori ai loro bisticci dietro le quinte, in una situazione simile a quella vissuta da Lilli e Fred in *Kiss Me, Kate*.

L'anteprima dello spettacolo ebbe luogo al Nixon Theatre di Pittsburgh il 22 aprile 1935. Il 30 settembre dello stesso anno avvenne il debutto newyorkese. Se Shakespeare non era stato molto conosciuto nella

Broadway negli anni Venti e Trenta, assetata di "modernità", questo allestimento mutò l'attitudine del pubblico e lo rese popolare. Anche da parte dei recensori più esigenti, a cominciare da Brooks Atkinson, *drama critic* del «New York Times», venne lodata l'originalità della concezione. Venne inoltre sottolineata la fisicità della contesa tra i due protagonisti. La celebre sculacciata di Lilli-Katharine da parte di Fred-Petruchio in *Kiss Me, Kate* I, 5, in cui le due commedie diventano una, e l'ironico vantarsi prima da parte di Lilli (I, 6) e quindi di Fred (I, 7), di essere attori "realistici" dopo vere sberle e sculacciate sulla scena, rivela come fin nei dettagli la lettura della *Bisbetica* da parte della coppia Lunt-Fontanne sia inseparabile dalla genesi di questo musical.

Il revival della *Bisbetica domata* nel 1939-1940 presentava una rinnovata versione della commedia, con l'aggiunta di particolari interessanti confluiti nel libretto di *Kiss Me, Kate*: un'entrata di Kate in veste di cacciatrice, che spara facendo cadere un uccello morto; durante gli applausi l'intera compagnia compariva alle chiamate "improvvisando" una tarantella per divertire il pubblico. Il 5 febbraio 1940 il revival di *The Taming of the Shrew* raggiunse lo Alvin Theatre di New York. Sembra collocabile in questo periodo la prima germinazione di *Kiss Me, Kate*: il futuro produttore Arnold Saint Subber, ammiratore della coppia di artisti e all'epoca impiegato come loro assistente di palcoscenico, fu anch'egli spettatore dei bisticci dietro le quinte di Alfred Lunt-Petruchio e Lillie L. Fontanne-Katharina. Trascorsero alcuni anni, ma non riuscì



mai a dimenticare i vari registri di quell'esperienza teatrale.

Bella Cohen e Sam Spewack: il libretto di *Kiss Me, Kate*

Samuel Spewack (1899-1971) e sua moglie Bella Cohen (1899-1990) immigrarono entrambi negli Stati Uniti durante l'infanzia, rispettivamente dalla Russia e dalla Romania. Curiosi e dotati di spirito d'avventura, si indirizzarono al giornalismo e raggiunsero la notorietà. Il loro

matrimonio durò cinquant'anni (dal 1922): resta un ricco epistolario a documentare il legame, ma anche l'esigenza di perseguire progetti separati. La Columbia University di New York ne custodisce l'archivio di manoscritti letterari e giornalistici, la corrispondenza, le fotografie, i ricordi, una collezione di 75.000 pezzi donati alla biblioteca nel 1990, alla morte di Bella Cohen (Sam and Bella Spewack Papers, Rare Book and Manuscript Library); una selezione di questo materiale venne esposta nel 1993 in

una mostra documentaria allestita nella stessa biblioteca. In occasione dell'evento venne realizzato un catalogo stampato in pochi esemplari, prima e unica pubblicazione sulla coppia di scrittori. La mostra, *From Russia to Kiss Me, Kate: The careers of Sam and Bella Spewack*, considerava la commedia musicale realizzata in collaborazione con Porter come il culmine della loro produzione. La coppia Cohen-Spewack mantenne sempre uno stretto rapporto con la contemporaneità e con la deformazione parodistica di essa. Per Broadway i due scrittori firmarono celebri commedie, tra le quali ricordiamo: *Boy meet girl* (1935) e *My Three Angels* (1953). Tra i soggetti e le sceneggiature cinematografiche: *The Cat and the Fiddle* (1934, MGM, dal musical di Kern e Harbach) e il celeberrimo *My Favorite Wife* (1940, RKO, interpretato da Cary Grant e Irene Dunne). Gli anni Cinquanta e Sessanta li videro attivi nel genere del *teleplay* e negli adattamenti televisivi, tra i quali quello di *Kiss Me, Kate* (1959, NBC).

Il loro contributo alla commedia musicale, oltre ad un lavoro del solo Sam Spewack, *Pleasures and Palaces* (1965), consiste nei due *books* (soggetti e libretti) per musical scritti in collaborazione con Cole Porter: *Leave It to Me!* (New York, Imperial Theatre, 1938) e, dieci anni più tardi, *Kiss Me, Kate*. Il confronto tra i due libretti illustra la loro evoluzione di scrittori in questo genere teatrale, ma soprattutto l'evoluzione del genere stesso verso criteri di maggior verosimiglianza, di integrazione tra vicenda recitata e numeri musicali. *Leave It to Me!* nacque in un periodo in cui Porter, successivamente a un

grave incidente accadutogli nel 1937, rischiava l'amputazione delle gambe e affrontava sofferenze terribili. Inoltre, le recenti produzioni non avevano riscosso successo. *Leave It to Me!* segnò una ripresa della sua carriera, ma l'ormai abusato soggetto politico e l'ancora relativa coesione drammaturgica gravarono su questa commedia musicale.

Nel libretto di *Kiss Me, Kate*, le principali caratteristiche sono la parodia e l'umorismo, la naturalezza con cui è disegnata l'interazione delle due realtà e quindi dei due linguaggi che le esprimono: la contemporaneità (1948) americana, fatta di artisti in trasferta, amori contrastati, giocatori d'azzardo e comici gangster, da una parte; e, dall'altra parte, la vetta suprema della letteratura in lingua inglese, il testo di Shakespeare. I personaggi contemporanei parlano un linguaggio anti-letterario, il cui effetto comico è tanto più accentuato quanto più cerca di imitare il registro shakespeariano. Ad esempio, i due gangster – che vengono spediti in missione dal boss per farsi pagare una cambiale da Fred Graham, e che per una serie di fatti comici vengono assorbiti nello spettacolo shakespeariano stesso, essendo per giunta *fan* del teatro – mischiano nel loro composto verbale lo *slang* della malavita e le aspirazioni alla cultura. Essi ben si prestano, laddove entrano in gioco la musica e i *lyrics* di Cole Porter, a sconfinamenti tra registri, come il valzer da saloon di "Brush up your Shakespeare", che fa persino un'ultimissima comparsa dopo la conclusione del musical, in una riesumazione parodistica del *vaudeville final*.

Alla qualità della scrittura



corrispondono i contenuti del libretto, pieni di riferimenti topici. Alcuni esempi. La continua ironia su Baltimora (I, 1; I, 3; ecc.), dove la recita della *Bisbetica domata* avviene in *tryout*: è una strizzatina d'occhio al pubblico newyorkese, che vede le altre città americane come provincia. O la menzione di un personaggio notissimo all'epoca come Louella Parsons (II, 6), giornalista "amica" dei divi di Hollywood. O la ricorrente presenza nel testo di spot pubblicitari e marche di prodotti commerciali.

In un simile tessuto di quotidianità che si confronta con la parodia del registro alto, la leggendaria abilità di *song-writer* di Cole Porter non poteva che trovarsi a suo agio. Nella *Prefazione* del libretto, gli scrittori ripetutamente sottolineano l'importanza del tagliare e cambiare, come essenziale alla creatività di chi lavori al *book* per un musical. Proprio in quest'ottica viene vissuto anche il contatto con la commedia shakespeariana. Lo stratagemma risolutivo consiste nell'uso di una



fonte intermedia, lo spettacolo di Lunt-Fontanne: l'accorgimento riconduce il teatro di Shakespeare all'esperienza americana moderna, tanto che l'interlocutore rimane persino il medesimo pubblico, quello di Broadway.

Le scene della *Bisbetica domata* riprodotte nel libretto sono il frutto di un'opera di ritaglio e riduzione al frammento, di scomposizione e ricomposizione. Questa tecnica della citazione da Shakespeare consente che frasi o battute originariamente appartenenti a un personaggio siano consegnate a un altro, producendo un'alterazione del significato. Un esempio clamoroso di tale

procedimento è offerto dai versi di *The Taming of the Shrew*, I, 1, 148-149, "Oh, se soltanto potessi trovare un uomo disposto a corteggiarla come si deve, a prenderla in sposa e giacersi con lei, e finalmente toglier[me]la di casa!", originariamente pronunziati da Gremio, il più attempato tra i pretendenti di Bianca, sorella di Katharina, e attribuiti, nel libretto, I, 5, al vecchio Baptista, padre delle ragazze, in bocca al quale acquistano un senso più trasgressivo. Tale tecnica del riutilizzo libero inoltre fa sì che particelle testuali anche minime siano disseminate qua e là nel libretto; e non esclude che alcuni dialoghi mantengano invece, pur

sintetizzati e tagliati, lo svolgimento della relativa scena shakespeariana, come quello tra Kate e Petruchio in *Kiss Me, Kate* I, 5, il primo scambio di battute tra i due personaggi, noto per le schermaglie e i giochi di parole, che segue più linearmente la fonte letteraria (*The Taming of the Shrew*, II, 1, 183-225). Lo stesso titolo del musical riproduce le parole precise di un verso shakespeariano, tre volte ripetuto nel corso della *Bisbetica domata*: II, 318; V, 1, 150; V, 2, 181. Infine, come estensione del lavoro di Cohen-Spewack, sette numeri musicali di Porter (quattro *song*, il finale del I e del II Atto, più un *song* composto per il musical ma non



incluso nella versione definitiva di esso) hanno un titolo shakespeariano alla lettera, versi suggeriti dai librettisti tra il materiale rimasto fino allora inutilizzato e ritenuti dal compositore congeniali alla musica: "I['ve] come to wive it wealthily in Padua" (è un verso di Petruchio in *The Taming of the Shrew*, I, 2, 75 e alla canzone di Fred-Petruchio resta assegnato in *Kiss Me, Kate* I, V, n. 8); "Were thine that special face" ("that special face" sono parole di Bianca in *The Taming of the Shrew*, II, 1, 11; il song è cantato da Fred-Petruchio in *Kiss Me, Kate*, I, 5, n. 10); "Where is the life that late I led?" (canzone di Petruchio in *The Taming of the*

Shrew, IV, 1, 143; resta di Fred-Petruchio in *Kiss Me, Kate*, II, 3, n. 16); "I am ashamed that women are so simple" (celebre battuta di Katharina "domata" in *The Taming of the Shrew*, V, 2, 162; appartiene allo stesso personaggio in *Kiss Me, Kate*, II, 8, n. 22); i due finali d'atto (le medesime battute del titolo del musical, già menzionate); infine, "We shall never be younger" (song tagliato dal musical, ma originariamente composto per il personaggio di Lilli Vanessi; il pathos e la nostalgia di questo numero non erano intesi corrispondere alla stessa massima in *The Taming of the Shrew*, Induction, 2, 146, allorché Christopher Sly la

pronunzia prima di assistere alla commedia recitata "in suo onore"). È anche proprio grazie alla naturalezza di questa appropriazione del testo shakespeariano che il risultato di tanto lavoro è vivo e guizzante, teatralmente convincente.

Cole Porter: versi e musica di *Kiss Me, Kate*

Secondo il processo germinativo di *Kiss Me, Kate*, Cole Porter fu l'ultimo a lasciarsi coinvolgere, quando il progetto del libretto era già delineato. Un programma radiofonico sulla nascita di questo musical, realizzato dalla BBC e trasmesso il 23 dicembre



1970 (*The Making of Kiss Me, Kate*), è l'unico documento in cui sia stata tentata attraverso testimonianze dirette una ricostruzione degli eventi che condussero, nel 1948, da un'epoca buia della biografia personale e artistica del compositore, al maggior successo della sua carriera. La trasmissione raccoglie i ricordi dei protagonisti, dallo stesso Porter ad Alfred Drake, primo interprete della parte di Fred Graham-Petruchio, dall'orchestratore

Robert Russell Bennett, al critico Brooks Atkinson; essa comprende inoltre registrazioni d'archivio nell'interpretazione del cast originale. Crea un contrasto toccante apprendere dalle testimonianze quanto fosse dolorosa la vita di Porter in quel periodo e quindi godere il brio di una così luminosa commedia musicale. Egli era oppresso da gravi sofferenze fisiche, da cupa depressione e perfino – nei limiti a lui possibili – da una condizione di

isolamento. Il grave incidente del 1937 lo aveva costretto a subire continui interventi chirurgici alle gambe. Esistono alcune biografie di Porter, la più recente delle quali (ma essa stessa pubblicata ormai vent'anni fa) è quella di William McBrien (*Cole Porter: A Biography*, New York, Knopf, 1998). Il libro consta di 459 pagine ed è realizzato con imponente impiego di mezzi: chi lo legga apprenderà come Cole Porter trascorreva le serate, dove si recava

in viaggio, quali salotti e hotel di lusso frequentava. Tale lettura trasmette una sensazione vuota e triste, che si materializza nel reiterato descrivere riti di società, abitudini mondane, retroscena sessuali. Ma come affrontare una biografia di Porter in modo diverso, che comunichi un senso oltre il dettaglio? In un volume di recente pubblicazione, *A Cole Porter Companion* (a cura di Don Michael Randel, Matthew R. Shaftel e Susan Forscher Weiss, Urbana – Chicago – Springfield, University of Illinois Press, 2016), i numerosi specialisti iniziano soltanto oggi lo studio di Porter da angolature distinte e complementari, avviandone infine una interpretazione più consapevole e integrata.

La crisi porteriana durante gli anni Quaranta si era manifestata attraverso gli insuccessi artistici, la malattia, il declino fisico. Se i gusti del pubblico stavano cambiando, Cole Porter era rimasto ancorato allo stile di dieci anni prima, continuando a produrre per Broadway lavori che, su libretti malfermi, ribadivano soprattutto la ricchezza dell'invenzione verbale, mentre si iniziava a scorgere la sempre più ingombrante presenza degli strumenti ai quali ricorreva, dai dizionari ai repertori di rime e sinonimi. Le reminiscenze verbali e musicali dell'operetta inglese di Gilbert e Sullivan stavano incominciando ad apparire fredde al nuovo pubblico, a cui quei giochi di parole e quel tipo di umorismo non erano più neppure del tutto comprensibili. *The Seven Lively Arts*, andato in scena nel 1944, era una miscellanea secondo lo stile degli spettacoli di Ziegfeld, priva di

attenzione rivolta alle esigenze di omogeneità, e ricevette una stanca accoglienza. Nel frattempo, già all'inizio del 1943, Irving Berlin aveva avuto l'idea di un film-biografia di Porter, progetto curiosamente motivato da ragioni patriottiche: erano gli anni della guerra e per i combattenti americani la storia delle disgrazie di Cole Porter sarebbe stata di ispirazione... Su questi presupposti nacque la pseudo-biografia cinematografica *Night and Day*, realizzata nel 1946 da Michael Curtiz e interpretata da un improbabile Cary Grant, film e interprete che tuttavia contribuirono alla notorietà di Porter come personaggio, in un'epoca in cui artisticamente egli non era più molto popolare.

Sul piano drammaturgico, *Kiss Me, Kate* si presentava come una singolare combinazione di generi, capace di stimolare Porter all'invenzione di un linguaggio verbale e musicale che non poteva più ristagnare nella riproposizione dell'operetta britannica o della *revue* miscellanea: era un *backstage musical* dall'impronta originale (il *backstage musical* era uno spettacolo che fingeva di osservare il farsi di uno *show* da dietro le quinte, per culminare verso il finale nella faticata ma brillante riuscita dello spettacolo stesso; era un genere più cinematografico che teatrale) combinato a musiche di scena per una rappresentazione – in qualità di teatro nel teatro – della *Bisbetica domata*. Il doppio binario della contemporaneità e dell'antichità trova nei versi porteriani il punto d'incontro delle due serie di personaggi e delle due definizioni d'epoca.

Entro una situazione drammaturgica di ammirabile fluidità, un'osservazione più ravvicinata dei *lyrics* di *Kiss Me, Kate* mostra, in un contesto finalmente capace di valorizzarla, la ben nota impronta della versificazione porteriana, dalle "liste", al virtuosismo verbale, alle arditissime rime (in queste ultime mette a frutto da maestro la libertà offerta dalla lingua inglese, dalla sua non-necessità di corrispondenza tra rima scritta e parlata-cantata). In questo musical acquistano uno spessore di naturalezza perfino cervellotiche rime quali:

"Where is the fun I used to find?
Where has it gone? Gone with the wind" (Fred-Petruchio in "Where is the life that late I led?", *Kiss Me, Kate*, II, 3, n. 16).

La rima di *find* con *wind* costringe a una pronuncia parodistica della celeberrima espressione-titolo *Gone with the Wind* (*Via col vento*), che risulta dissacratorio pronunziare diversamente. Il procedimento, applicato anche nella poesia illustre in lingua inglese, testimonia di un sottile gioco di specchi, da parte di Cole Porter, rispetto ai modelli colti con i quali si confronta in *Kiss Me, Kate*. In "Brush up your Shakespeare" (i due gangster in *Kiss Me, Kate*, II, 7, n. 20), "with ease" rima con "Euripides", "Pope" con "dope", "you flatter'er" con "Cleopaterer", "your behavior is heinous" con "Coriolanus", "a bonus" con "Adonis", e così via a non finire, un oltraggio dopo l'altro a Shakespeare e ai suoi opera omnia, a coronamento di questa sua nuova popolarizzazione nel Novecento. "Brush up your Shakespeare" è un successo assoluto, anche sul piano del cliché del personaggio: i due gangster appaiono



in veste di *vaudevillians* e in quanto tali si esibiscono sul proscenio, a sipario chiuso; così il loro numero è la tipica *routine* del genere.

Quanto alle osservazioni sul cliché nei testi porteriani di *Kiss Me, Kate*, possiamo principalmente distinguerli in: clichés di genere (maschio e femmina), di luogo (l'Italia da souvenir, soprattutto nella canzone di Fred-Petruchio "Where is the life that late I led?", II, 3, n. 15), di etnia (trattamento dei personaggi

afroamericani riscontrabile in modo particolarissimo nel numero "Too darn hot", affidato ai *boys* in *Kiss Me, Kate*, II, 1, n. 15). Questo tema è anche legato a quello del rapporto dei song di *Kiss Me, Kate* con la censura. "Too darn hot", uno *specialty number* all'epoca interpretato da artisti afroamericani, ha una connotazione etnica e non per caso esprime un contenuto esplicitamente sessuale. Per contrasto, "So in love" (cantato da Lilli Vanessi in *Kiss Me, Kate*, I, 3, n. 4; e

la sua ripresa affidata a Fred Graham in II, 6, n. 19) è un esempio tratto dal registro della semplicità, anch'esso presente in questo musical, sebbene non sia l'aspetto più celebrato di Cole Porter. Il song trova nell'amabile atmosfera da ballabile romantico una raffinatezza che la sobrietà dei versi e del contenuto, senza ornamenti e giochi di parole, intensificano facendone una vera perla. Il valore letterario e lo spessore dei versi di Porter è anche testimoniato

dalla prefazione di John Updike al volume che raccoglie l'edizione completa dei testi dei suoi numeri musicali (*The Complete Lyrics of Cole Porter*, Ed. by Robert Kimball, New York, Vintage Books, 1984). Lo scrittore americano esalta la naturalezza costruita del verso porteriano, lo spaziare dell'immaginazione, la leggerezza provocatoria, l'"immoralità" e la disinvoltura nell'affrontare il registro che facilmente potrebbe scadere nel volgare; e colloca Cole Porter al livello di artista della parola, oltre che della musica.

In *Kiss Me, Kate*, terza realizzazione di questo teatro dei cerchi concentrici, ove la coppia moderna di artisti in tournée si colloca infine come il cerchio esterno della struttura, lo strato a) rievoca Alfred Lunt e Lynn Fontanne, i quali hanno tenuto in vita

l'interesse per la vita teatrale nelle città e nella provincia americane in anni duri per questa forma di spettacolo; b) il secondo anello è il riferimento alla coppia Lunt-Fontanne vista dietro le quinte, cioè nell'intreccio tra elementi biografici e interpretazione teatrale, anch'essa assorbita nello spazio della commedia, dato che Fred e Lilli, a differenza di Alfred e Lillie Louise, sono anche presentati nelle loro debolezze umane e artistiche; c) il terzo anello è quello della commedia *The Taming of the Shrew*, che a questo punto non ha più bisogno della cornice-prologo di Sly, perché una cornice ce l'ha già, ed è in costante rigenerazione, comica e romantica, palpitante e moderna. Torniamo così al gioco di scatole originario, quello shakespeariano, che – negli Stati Uniti del XX secolo, a Broadway – si identifica con la *adult intimate comedy*.

Delle invenzioni di Lunt e Fontanne per rendere con vivezza il testo remoto e la dimensione letteraria di Shakespeare, i librettisti di *Kiss Me, Kate* fanno dunque appropriare i loro Fred e Lilli, scompigliando e ricomponendo la scrittura shakespeariana, che avvicinano così ad un pubblico moderno. Inoltre, dal fantasioso lavoro di Porter in collaborazione con i librettisti nasce una così felice integrazione tra libretto e musica, da rendere lo spettacolo di Broadway drammaturgicamente più compatto. Ma la struttura del sipario che si apre sul sipario è fino a tal punto una dimensione connaturata a questa commedia, che ogni sua realizzazione, antica e moderna, con o senza musica, non fa comunque altro che riconfermare le infinite possibilità implicite nel testo shakespeariano.

1 Queste note illustrate sono una versione aggiornata e abbreviata del saggio dallo stesso titolo, apparso nel programma di sala del Teatro Regio di Torino, Stagione d'Opera 2000-2001.



Musica più folle e vino più forte

di Ethan Mordden

Leave It to Me! (1938) era proprio un musical "alla Cole Porter": la divertente storia di un inetto provinciale di mezza età che, nominato ambasciatore degli Stati Uniti in Russia, soffre talmente per la nostalgia di casa da tentare in ogni modo (ma senza riuscire!) di farsi licenziare. Era uno spettacolo dal passo veloce, divertente, accattivante. William Gaxton interpretava il ruolo di un giornalista giramondo – il tipo di eroe preferito all'epoca – e il suo partner abituale, un lagnoso Victor Moore, figurava nei panni dell'ambasciatore. Sophie Tucker interpretava la moglie di Moore, indaffaratissima nella ristrutturazione dell'ambasciata americana a Mosca con tanto di decoratori al seguito: "Questa parete è da abbattere. Qui ci viene un caminetto. In quell'angolo ci voglio qualcosa in stile Vittoriano". E, indicando il marito: "E liberatemi da quella mostruosità!"

L'intero spettacolo aveva quell'aria scherzosamente improbabile e sottilmente spietata in cui Porter si trovava maggiormente a suo agio. Porter non amava i musical politici o romantici – più o meno disprezzava l'operetta – e non si preoccupava della coerenza dei suoi personaggi. Porter non era un autore di musical. Era un autore di canzoni, un compositore-paroliere capace di evocare un mondo in cui nulla era proibito tranne la virtù, e dove tutti erano i benvenuti tranne gli innocenti. Uno spettacolo di Porter costituiva

sempre un divertimento mondano e provocatorio.

La sceneggiatura di *Leave It to Me!*, firmata dai co-autori (oltre che marito e moglie) Sam e Bella Spewack, fornì a Porter l'occasione perfetta per una partitura brillante, dolente e sofisticata secondo necessità. Brillante: nel suo numero iniziale ("I'm taking the steps to Russia"), Sophie Tucker spiegava la sua personale visione della politica estera, secondo la quale i balli moderni avrebbero saputo lenire lo squallore sovietico. Dolente: la dirimpettaia di Gaxton, dall'esotico nome Tamara (senza cognome!), cantava "Get out of Town", quasi un biglietto d'amore segreto: "Perché vuoi il mio male?", si lamenta Tamara. Perché l'amore è tortura. E sofisticata: Mary Martin, al suo debutto a Broadway, in piedi su un baule in una stazione ferroviaria siberiana, intonava un addio alla conoscenza carnale: "My heart belongs to daddy". Il numero era talmente zeppo di doppi sensi ("se una sera invito un ragazzo a mangiare il mio miglior merluzzo") che la Tucker dovette insegnare alla Martin a porgerli nel modo migliore: "Metti la mano sul cuore e guarda verso il cielo, mia cara, e ti perdoneranno di tutto". All'epoca Porter era il re di Broadway. Prima che dischi registrati dagli artisti dei cast originali ne pubblicizzassero l'intera colonna sonora, gli spettacoli venivano giudicati in base al numero di *hit* che riuscivano a mettere in circolazione. *Anything Goes*, firmato

da Porter nel 1934, ne aveva lanciati cinque, quasi un record; gli altri suoi spettacoli ne contavano almeno uno o due ciascuno.

Poi, improvvisamente, la corsa di Porter subì un arresto. A partire da *Something for the Boys* (1943) alcuni spettacoli continuarono ad avere successo, ma le colonne sonore parevano composte da un Porter che aveva inserito il pilota automatico. Addirittura, alcuni spettacoli furono fiaschi completi: le canzoni del sontuoso musical per la MGM con Judy Garland e Gene Kelly, *The Pirate* (1948), erano semplicemente noiose, nonostante una hit, "Be a clown". Ma un Porter che narrava di sventure circensi non era il Porter che il pubblico amava: a Broadway si sparse la notizia che Porter era finito. Poi Bella Spewack si presentò da Porter per proporgli di ricavare un musical da *La bisbetica domata*. Porter considerava Shakespeare troppo poetico per gli spettacoli "alla Porter", ma, per via dei buoni rapporti che aveva mantenuto con Bella in seguito a *Leave It to Me!*, stette ad ascoltarla. Già due musical a Broadway erano stati tratti da Shakespeare: Rodgers e Hart avevano rifatto *La commedia degli errori* in *The Boys from Syracuse* (1938), mantenendo trama, personaggi e ambientazione originali. Poi venne *Swingin' the Dream* (1939), un remake del *Sogno di una notte di mezz'estate* con un cast multi-razziale e molta musica jive.



Per come la vedeva Bella, non si poteva rifare *La bisbetica domata* tale e quale, ma nemmeno la si poteva aggiornare. Si poteva però mettere in scena una compagnia che a sua volta metteva in scena la *Bisbetica*. L'idea era venuta a Sain Subber, il co-produttore del nuovo spettacolo, mentre lavorava su una *Bisbetica* con un altro team costituito da marito e moglie, Alfred Lunt e Lynn Fontanne, che dietro le quinte, bisticciavano in continuazione: non sarebbe stata un'ottima premessa per un nuovo musical? Però Bella odiava Subber. Non era un odio "cordiale", alla

maniera di Broadway, dove si cercava sempre di tenere tutte le porte aperte a possibili eventualità future. Bella lo odiava davvero, punto e basta. Il nuovo musical, Bella insistette, si sarebbe fatto su una premessa: lei stessa, da sola. Il consiglio di Bella a Porter si rivelò buono, come buono era stato il consiglio di Sophie Tucker a Mary Martin: "Ignora i grandi capi, e fidati degli artisti". Fosse stato qualcuno diverso da Bella, Porter avrebbe potuto rifiutare. Invece provò alcuni numeri musicali e iniziò a intravederne le possibilità. Ma l'ambientazione d'epoca e il

linguaggio altisonante sapevano ancora troppo di operetta. E Kate, doveva proprio essere una soprano lirica? Quella era una razza che Porter sopportava abbastanza, a patto che se ne stesse al suo posto: nell'opera. Nel musical, Porter amava affidare le parti comiche agli uomini, e preferiva donne tipo Mary Martin o la misteriosa Tamara. Non a caso, la cantante per cui Porter scrisse la maggior parte dei suoi spettacoli – cinque – era Ethel Merman, quanto più distante da un soprano lirico si potesse immaginare. E c'è un'altra cosa: dal primo musical creato subito dopo il college, See

America First (1916) fino all'ultimo, il fantasy per la TV *Aladdin* (1958), i Cole Porter sono sempre stati due. Uno era il Porter popolare, sempre alla ricerca di uno spunto su cui modellare i brani di successo che davano ai suoi spettacoli fama e prestigio. L'altro era il Porter di formazione classica, ambizioso e geniale, che amava giocherellare con le forme musicali, tormentare i legati con sincopi jazzistiche anche nelle ballate, costruire scene musicali che ricordassero Gilbert e Sullivan, o creare due diversi movimenti corali da cantare in simultanea.

Il secondo Porter temeva sempre di potersi alienare il suo pubblico. "Una scrittura musicale lucida, mondana e adulta", scriveva a metà degli anni '30, "è rigorosamente un lusso creativo". Ciononostante, dopo il grande successo di *Anything Goes*, Porter si era sentito libero di rivelare la sua più ambiziosa creazione fino a quel momento: *Jubilee* (1935), un enorme quadro in 22 scene vocali, in cui sfilavano tutti i generi mai affrontati da Porter, dai ritmi latini (in "Begin the beguine") alla canzone-elenco (in "A picture of me without you"). La trama era avvincente, piena del tipico nonsense "alla Porter": i membri della famiglia (più o meno!) reale inglese fuggivano con varie effervescenti personalità dello spettacolo. La regina faceva coppia con Tarzan, il re con la professionista del gossip Elsa Maxwell, la principessa incontrava Noel Coward mentre il principe conquistava Ginger Rogers (ovviamente i nomi erano modificati: anche Tarzan si chiamava Mowgli). Pur accolto entusiasticamente dalla critica, *Jubilee* si era rivelato un fiasco. C'erano troppa musica

e troppe idee nei testi perché il pubblico potesse apprezzarne i motivi al primo ascolto. E quindi, nel lavoro successivo per la MGM, *Born to Dance* (1936), interpretato da Eleanor Powell, Porter era tornato allo stile popolare e a successi come "I've got you under my skin" e "Easy to love" (che in realtà era stato scritto per *Anything Goes*). Ora, nel 1948, Porter avrebbe certamente fatto ricorso al suo stile popolare in *Kiss Me, Kate*, per cercare di superare la crisi. E invece successe qualcos'altro. Naturalmente, gli Speawacks costruirono Kate sul modello delle due coppie tipiche su cui il "musical" si era basato sin dai tempi di Mozart (vedi *Il ratto dal serraglio* e *Il flauto magico*). Una coppia seria; l'altra sciocca. Visto che l'atmosfera shakespeariana stimolava il suo lato artistico, Porter intese la prima coppia – il capocomico Fred Graham e la sua ex-moglie e co-star Lilli Vanessi – come due innamorati, comici ma con un tocco di operetta. Porter affidò loro numeri ambiziosi, con un che di elisabettiano, come "Were thine that special face" nel suo "stile beguine", o "I am ashamed that women are so simple", una delle pochissime canzoni che Porter compose su testi altrui (di Shakespeare, appunto).

In effetti, la musica per Fred e Lilli era talmente grandiosa da necessitare di quelle che a Broadway si chiamavano "voci legittime": per questi ruoli si misero dunque in fila un grande baritono di Broadway come Alfred Drake, e Jarmila Novotna, stella del Metropolitan. La Notovna era una cantante lirica che avrebbe entusiasmato Porter: una vera bellezza con un forte senso del teatro. Ma improvvisamente la sua

disponibilità venne a mancare, e Porter fu costretto ad affrontare l'idea di reclutare uno di quei (oddio!) soprani. Si presentò Patricia Morison, altra bellezza dalla voce vellutata e dalla notevole estensione. Il caso volle che lei e Drake avessero già lavorato assieme in *The Two Bouquets* (1938), importato dal West End londinese e diventato, con una colonna sonora di melodie vittoriane aggiornate con nuovi testi, uno dei primi "musical da jukebox". Porter fu entusiasta della Morison: "Bardatela", ordinò. Era il suo modo per dire, "Mettetela sotto contratto, datele un costume, e mandatela sul palco".

Naturalmente la seconda coppia – i giovani Bill e Lois della compagnia di attori che inscenano la *Bisbetica* – canta il Porter "popolare". La Bianca di Porter è talmente banale che viene da chiedersi se Porter non stesse esprimendo per mezzo di lei tutto il suo disprezzo per Harold Lang, l'interprete di Bill: un ballerino dalla vocalità sorprendente ma dagli atteggiamenti poco professionali. A Lisa Kirk, in scena come Lois, furono invece affidati numeri musicali che immediatamente divennero degli standard, brillanti, pieni di carattere e irresistibilmente orecchiabili: "Why can't you behave?" e "Always true to you in my fashion". Anche qui, Porter non riuscì a trattenersi dal dividere in due la sua arte. "Behave" presenta furbescamente, come un piccolo gingillo nascosto tra le linee vocali, la citazione del motivo di un numero di Kate, "Another op'nin', another show". "Fashion" ci restituisce invece il Porter "colto", con un titolo che fa riferimento a un verso del poeta Ernest Dowson: "Ti sono stato fedele, Cynara, a mio modo!".

Kiss Me, Kate, unico lavoro veramente imponente di Porter a parte *Jubilee*, conta 17 numeri musicali (oltre le riprese), molti dei quali in uno stile *pastiche* che evoca l'Italia di certe scene della *Bisbetica* – l'ostinato del tamburo in "I've come to wive it wealthily in Padua", o la tarantella che vivacizza "I sing of love". I due Porter si sono inventati due musiche completamente diverse in *Kiss Me, Kate*: una per la commedia musicale (nelle scene dietro le quinte) e l'altra per quel che risulta essere, a tutti gli effetti, una sorta di operetta (nella messa in scena della *Bisbetica*), anche se in alcune canzoni il popolare e il ricercato si scontrano con divertenti dissonanze. Un esempio è "Tom, Dick or Harry", così compassata ed elisabettiana – c'è persino un tocco di madrigale! – fino all'ultima frase ripetuta, uno dei piccoli scherzi malvagi senza i quali nessuno spettacolo Porter poteva darsi completo. Un altro esempio è "We open in Venice", che, nonostante l'accompagnamento che ricorda un liuto pizzicato, ha un suo lato grezzo. Poi, all'improvviso, verso la fine, Porter diventa intellettuale: mentre i cantanti finiscono sulla parola "Venezia!" si sente l'orchestra suonare le prime otto note dell'assolo

del tenore nel Miserere dal *Trovatore* di Verdi. E quindi, che cosa è riuscito a tenere assieme tutto ciò? Semplicemente, è stato proprio il musical, genere più o meno nuovo messo a punto da Richard Rodgers e Oscar Hammerstein. Mentre Porter iniziava a lavorare su *Kate*, i loro *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), e il decisamente sperimentale e poco apprezzato *Allegro* (1947) avevano svelato un nuovo modo di scrivere musical. *Leave It to Me!* identificava la vecchia maniera: i suoi elementi essenziali erano un cast stellare e una colonna sonora piacevole. Nel nuovo musical, l'elemento essenziale era una storia costruita su avvincenti conflitti tra i personaggi, che davano agli interpreti parti dal forte mordente, e alla musica un enorme contenuto emotivo. Un ambasciatore che ha nostalgia di casa e cerca di farsi licenziare non era per niente avvincente. Per contro, *Carousel* presentava un eroe belicoso di fronte all'unica cosa che poteva metterlo a terra: l'amore. E questo sì che era avvincente!

Porter disse agli amici che Rodgers e Hammerstein avevano reso la vita difficile a chiunque scrivesse musical, perché avevano abituato il pubblico

ai drammi più intensi della nuova commedia musicale. E *Kiss Me, Kate* glielo dava nella colonna sonora. È il contributo di Porter che eleva *Kate*, sostanziando le folli emozioni di "Brush up your Shakespeare" con la galanteria da valzer di "Wunderbar", la coloratura parodistica di Lilli nel finale del primo atto, la fame masochistica di "So in love". Quanto alle *hit*, l'intero spettacolo fu un grande successo. Porter aveva superato la crisi, ed era di nuovo uno dei re di Broadway. E così Porter non ha rinunciato a uno spettacolo pieno di divertimento. Piuttosto, per citare di nuovo *Cynara* di Ernest Dowson, l'ha alimentato con "musica più folle e vino più forte": una partitura cantabilissima, piena di varietà, desiderio, sfumature. Musica d'amore, potremmo dire. Scrupoloso com'era, Porter sapeva tutto sull'amore, tranne, forse, come si ama. Capiva che Fred e Lilli potevano separarsi pur amandosi alla follia, e conosceva il motivo per cui la loro unione spezzata andava riparata. Malgrado tutta la sua allegria, *Kiss Me, Kate* nutre in seno sentimenti potenti. La differenza tra ciò che Porter ha scritto prima e ciò che ha scritto dopo è che *Kiss Me, Kate* ha un cuore.

Kiss Me, Kate “restaurato”

di David Charles Abell

L'edizione critica

Per un direttore d'orchestra, l'invito a dirigere uno spettacolo di Broadway è – come dire? – non proprio l'offerta di un calice avvelenato, ma almeno un'arma a doppio taglio. Sebbene i grandi musical della cosiddetta “Età dell'oro” siano melodiosi, teatralmente avvincenti, brillantemente orchestrati e divertenti da dirigere, le partiture sono spesso ridotte a uno stato deplorevole – zeppe di errori e a volte del tutto illeggibili. Le prove possono trasformarsi in un esercizio di frustrazione.

E perché mai opere tanto popolari si trovano in pessime condizioni? Per prima cosa, i loro autori non avevano in mente i posteri; volevano soltanto fare in modo che i loro spettacoli diventassero delle *hit*. I materiali musicali erano considerati usa e getta, così come scene e costumi. Questo creò una serie di problemi: una volta smontate le produzioni originali: quando altre compagnie, professionali o amatoriali, volevano rimettere in scena gli spettacoli, era necessario, in qualche modo, recuperare le sceneggiature, le partiture e le varie parti orchestrali. Gli editori cercavano di rimettere assieme tutto ciò che riuscivano a trovare: copie scarabocchiate delle parti originali rinvenute nella buca dell'orchestra, parti delle versioni portate in tour, canzoni in chiavi diverse adattate per i sostituti, parti per orchestrazioni ridotte. Il caos

che ne risultava raramente veniva rimesso in ordine, essenzialmente per mancanza di tempo e risorse.

Quando, nel 2008, la Glimmerglass Opera dello Stato di New York mi chiese di dirigere *Kiss Me, Kate*, mi misi alla ricerca di una partitura orchestrale accurata. Controllai in tutte le biblioteche e archivi che mi vennero in mente, ma nessuno sembrava sapere se i manoscritti dell'orchestrazione originale fossero sopravvissuti. Alla fine qualcuno mi indirizzò all'ufficio di un avvocato nel centro di Manhattan, sede dei Cole Porter Trusts. Il mio occhio cadde subito su un'alta pila di pagine ingiallite, che si rivelò essere nientemeno che il manoscritto delle orchestrazioni originali di Robert Russell Bennett e Don Walker per *Kiss Me, Kate*, risalenti al 1948. Eureka! Diressi la produzione di Glimmerglass dalle fotocopie di quegli spartiti, ma, da un punto di vista musicologico, avevo intravisto solo la punta dell'iceberg. Più tardi rinvenni le parti dell'orchestra utilizzate per la produzione originale a Broadway dal 1948 al 1951, di cruciale importanza perché documentano le modifiche apportate durante le prove, annotate da ciascun musicista sulla propria parte ma mai riportate sulle partiture complete del manoscritto. A quel tempo, i direttori musicali di solito non dirigevano dalla partitura, ma da spartiti appositamente creati per il direttore, che contenevano giusto il minimo indispensabile,

generalmente solo la linea del canto e, occasionalmente, qualche indicazione strumentale. Dopo il debutto, i manoscritti degli orchestratori venivano messi da parte, mal riposti o addirittura cestinati.

La Library of Congress mi fornì importanti documenti scritti di suo pugno dallo stesso Cole Porter. Piccole, importanti informazioni furono rinvenute anche altrove: l'archivio di Bella Spewack, un diario del primo regista, John C. Wilson, gli appunti della prima coreografa Hanya Holm, e i taccuini di Lynda Porter a Yale (dove sia io che Cole abbiamo frequentato l'università, a circa 70 anni di distanza l'uno dall'altro).

Mentre analizzavo questa miniera di informazioni, il mio co-editore Seann Alderking e io abbiamo corretto migliaia di errori di ricopiatura. Abbiamo anche scoperto diversi passaggi che nessuno ascoltava da oltre mezzo secolo: ornamenti vocali e diciassette battute di swing a cinque sax in “Too darn hot”, una routine di tip-tap scritta per la produzione originale di Londra, e, cosa decisamente intrigante, “Harlequin Ballerina”, un passaggio alla Stravinskij che accompagnava una sequenza di danza tipo commedia dell'arte eliminata dopo le anteprime di Philadelphia. Grazie alla pubblicazione dell'edizione critica, lo scorso anno, registri e direttori d'orchestra ora, se lo desiderano, possono scegliere di eseguire queste versioni alternative.



Il risultato di tutto questo lavoro potrebbe essere considerato l'equivalente musicale di un dipinto accuratamente ripulito. Speriamo che il pubblico apprezzi il risultato, e che a *Kiss Me, Kate* facciano seguito in un prossimo futuro molte altre edizioni critiche dei capolavori di Broadway.

L'Orchestrazione

Per orchestrare *Kiss Me, Kate*, Porter volle Robert Russell Bennett, il decano degli orchestratori di Broadway. Nel pedigree di Bennett figuravano gli studi con Nadia Boulanger, composizioni classiche per orchestre sinfoniche e 30 anni

di esperienza nell'orchestrazione di spettacoli di Gershwin, Rodgers, Kern e altri. Porter provava grande ammirazione per lui:

È il miglior orchestratore d'America. Non nasconde mai la melodia, non orchestra mai troppo una canzone. Molti orchestratori lo fanno per mostrare le loro capacità, ma Bennett mai. La maggior parte degli arrangiatori sono così ansiosi di mostrare il loro talento creativo da seppellire la melodia del compositore. Russell è dotato di estrema originalità, ma la usa solo per dare al brano la consistenza e le

sfumature che sono nella mente del compositore. Ha gusti superbi.

Bennett stesso espone la sua personale filosofia in un brillante manuale di orchestrazione, *Instrumentally Speaking*, in cui riecheggiano le parole di Porter:

per quanto riguarda l'accompagnamento delle canzoni, si può quasi dire che esistono due tipi di teatro: il primo è una sorta di presentazione sfarzosa, talmente ricca di bei trucchetti orchestrali che non ha senso mettersi ad ascoltare le parole; l'altro prevede

un'orchestrazione attenta e disciplinata, il cui unico intento è quello di aggiungere alle frasi la sola punteggiatura, niente di più. Il primo tipo è facile da concepire e più difficile da scrivere. Il secondo è esattamente l'opposto.

Non si può iniziare l'orchestrazione prima della seconda o terza settimana di prove (dopo che sono state decise le chiavi delle canzoni e stabilite le routine di ballo), e bisogna concluderla entro la fine della quarta o quinta settimana (quando iniziano le prove dell'orchestra). È spesso impossibile per un singolo orchestratore completare tutto il lavoro necessario nel tempo a disposizione. Quando, lavorando a *Kate*, gli venne a mancare il tempo, Bennett chiese aiuto al collega Don Walker, che, cinque anni prima, aveva lavorato alle orchestrazioni di *Carousel* di Rodgers. (Era lo stesso Walker che poi incontrò il successo con *The Pajama Game*, *The Music Man*, *Cabaret* e *Fiddler on the Roof*.) Scegliere gli strumenti per l'orchestra di *Kate* non fu semplice: con soli 25 musicisti a disposizione, gli orchestratori dovettero scrivere in una miriade di stili diversi: canzoncine tradizionali, l'hot jazz di "Too darn hot", numeri nell'inglese di Shakespeare come "I've come to wive it wealthily in Padua", canzoni in stile italiano per le scene di Padova, e la parodia dell'operetta in "Wunderbar" e nei finali della *Bisbetica*. Per fortuna, i fiati di Broadway erano (e sono tuttora) addestrati a suonare più strumenti – usanza detta "raddoppio". Bennett optò quindi per la seguente formazione:

- cinque sassofoni, che suonavano in

raddoppio anche tutti gli strumenti sinfonici a fiato standard (flauto, ottavino, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso e fagotto)

- cinque ottoni, dotati di vari tipi di sordine in modo da ampliare significativamente la tavolozza di colori dell'orchestra
- una sezione di percussioni completa che comprendeva timpani e una batteria jazz, originariamente suonati da un unico musicista
- un pianista che raddoppiava alla celesta, un chitarrista che raddoppiava al mandolino (importante per le scene italiane) e un'arpa (che dà sempre un'impressione di lusso in un'orchestra, facendola sembrare più grande di quanto non sia in realtà), e una piccola ma completa sezione di archi.

Gli orchestratori ottennero un notevole risultato. Secondo quanto annotato dai due, nei quindici giorni tra il 18 novembre e il 2 dicembre 1948, il conteggio delle battute orchestrate arrivò a un totale di 2892: 1540 da Bennett e 1352 da Walker. Altre 596 battute furono aggiunte da Bennett tra l'8 e il 27 dicembre, in seguito a modifiche apportate durante le anteprime.

Nonostante i ritmi vertiginosi, i due fecero un lavoro fantastico. Nel 1948, entrambi gli orchestratori erano all'apice delle loro forze creative, e c'è molto da apprezzare nelle loro partiture. Particolarmente affascinante è il contrasto tra l'orchestrazione che Bennett scrisse per "So in love", cantata da Lilli nel primo atto, e quella approntata da Walker per la stessa canzone ripresa da Fred nel secondo atto.

Bennett presenta assoli delicati per flauto, corno inglese, violino e celesta, risparmiando gli ottoni (attutiti da sordine) per raggiungere a un climax orchestrale estatico. La canzone termina con accordi caratteristici che non sfigurerrebbero affatto nel nostalgico mondo del *Cavaliere della rosa* di Strauss. Al contrario, la partitura di Walker per il secondo atto è cupa, meditabonda, e fa un uso intenso dell'ostinato e di accordi dissonanti. Entrambe le orchestrazioni si adattano al personaggio e alla situazione, mostrando come la stessa canzone, cantata da diversi personaggi in momenti diversi, possa avere una sua perfetta necessità drammatica.

La produzione di Opera North

Un musical, ovviamente, prende vita solo durante la performance. Per quanto autentiche possano sembrare, la sceneggiatura e la partitura non sono che il punto di partenza, non la destinazione finale. Jo Davies, Will Tuckett e io abbiamo cercato di rimanere fedeli al materiale originale pur ripensando lo spettacolo per il pubblico di oggi. Tutte le parole e le note che sentite sono state scritte da Porter, dagli Speckwack e dalla loro squadra musicale. Com'è tradizione a Broadway, però, alcune canzoni sono state trasposte e adattate alle caratteristiche vocali del nostro cast: sono stati fatti inoltre alcuni piccoli tagli e cambi di scena, e la musica è stata adattata alla nostra produzione. Spero che vi divertirete ad ascoltare queste orchestrazioni classiche nella loro originale magnificenza, con una sezione di archi sontuosamente estesa ai musicisti in pianta stabile presso l'Orchestra di Opera North.



Gli artisti





**James Holmes
(Direttore
d'Orchestra)**

Sempre diviso tra i due mondi dell'opera e del musical in una carriera di amplissimo

respiro, Holmes è direttore del personale della English National Orchestra, e direttore musicale di Opera North dal 1996 al 2008. Di recente è salito alla ribalta del teatro musicale "classico", con titoli come: *Carousel* (National Theatre); *Pacific Overtures*, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, *Street Scene* (ENO); *Sweeney Todd, One Touch of Venus*, *Seven Deadly Sins, Arms and the Cow, Of Thee I Sing, Paradise Moscow*, *Carousel* (Opera North); *Into the Woods* (West Yorkshire Playhouse / Opera North); *The King and I* (Châtelet, Parigi); *One Touch of Venus* (Dessau); *Street Scene* (Berlino); *Into the Woods, Magical Night* (ROH2); *Pat Kirkwood Is Angry* (Royal Exchange / Tour); *Sweeney Todd, Kiss Me, Kate* (WNO). Tra le sue incisioni: *Pacific Overtures* (nominata ai Grammy); *One Touch of Venus, Street Scene* (su dvd). Come pianista/arrangiatore ha firmato *Mercy and Grand – The Tom Waits Project*. È uno dei principali esperti delle opere di Kurt Weill, che ha diretto in numerosissime occasioni, ed è membro del Consiglio di amministrazione della Fondazione Kurt Weill di New York, oltre che artista residente presso il Festival che ogni anno si tiene nella città natale di Weill, Dessau. Nel 2018 ha ricevuto il settimo Lifetime Achievement Award, assegnatogli dalla Fondazione Kurt Weill per i servigi resi al compositore.



Jo Davies (Regia)

Ha lavorato per la Royal Opera House a Covent Garden, l'English National Opera, la Royal Shakespeare Company, il

National Theatre, l'Old Vic di Bristol, la Donmar Warehouse, la West Yorkshire Playhouse, oltre che nel West End e a Broadway come regista e regista associata. Tra i suoi lavori più recenti: *Oklahoma!*, *Don Carlo* (Grange Park Opera); *The Fantastic Follies of Mrs Rich*, *The Roaring Girl* (RSC); *Don Giovanni* (Dutch Touring Opera); *La dodicesima notte* (Royal Exchange, Manchester); *Silly Kings* (National Theatre Wales); *The Two Widows* (Angers-Nantes Opera); *The Country* (Salisbury Playhouse); *Aida* (ENO, Houston Grand Opera, San Francisco Opera); *La Vie Parisienne*, *The Cunning Little Vixen*, *The Rape of Lucretia* (Royal College of Music); *A Night at the Chinese Opera* (Royal Academy of Music); *Le nozze di Figaro* (Classical Opera Company); *La fanciulla del West* (Opera Holland Park). Per Opera North ha firmato *Ruddigore*, *Carousel* (anche al Barbican di Londra e al Théâtre du Châtelet di Parigi) e *Le nozze di Figaro*.



**Ed Goggin
(Regista della
ripresa)**

Cura la regia di *Beautiful – The Carole King Musical*, attualmente in tour nel Regno

Unito e Irlanda. In precedenza, lavora come regista associato in varie produzioni nei teatri del West End. È regista associato di *The Fantastic Follies of Mrs Rich* (Royal Shakespeare Company), attualmente in scena allo Swan Theatre di Stratford-upon-Avon. Ha inoltre firmato *L'opera da tre soldi* (Birmingham Summer Festival); *Pipe Dream* (Barber Institute); *Grand Hotel* (Edinburgh Festival); *Alfie* (Drayton Court Theatre); *How He Lied to Her Husband / Overruled* (King's Head, Islington); *Royal Variety* (The Man in the Moon, Chelsea); *Stig of the Dump* (Tabard, Chiswick); *Tin Pan Pals* (Drayton Court Theatre); *Charlie Sexboats* (The Man in the Moon; The Circus, Stratford; The Boxer Rebellion Theater, Chicago); *Brother, Can You Spare a Dime?, Lonely Heart* (Workhouse Theatre); *The Other Woman* (Festival Tricycle, di Bath e di Edimburgo); e *Phantasmagoria* (East Midlands Youth Theatre). Come regista associato ha preso parte alle produzioni di *The Cunning Little Vixen* e *La Vie Parisienne* (Royal College of Music) e *Kiss Me, Kate* (Welsh National Opera). È inoltre regista residente nelle produzioni per il West End di *Whistle Down the Wind*, *The Woman in White*, *Chitty Chitty Bang Bang* and *Billy Elliot the Musical*. Con Opera North è assistente alla regia per *Le nozze di Figaro* e regista della ripresa di *Carousel*.

**Will Tuckett
(Coreografie)**

Coreografo, regista e ballerino, nato a Birmingham, è cresciuto a Bristol e ha iniziato l'attività

di coreografo mentre ancora frequentava la Royal Ballet School. Ha lavorato per Compagnie in tutto il mondo, tra cui il Royal Ballet di Birmingham, l'English National Ballet, Rambert, Dance Umbrella, National Ballet of China, Studio Company dell'American Ballet Theatre, Ballet Black, Sarasota Ballet. Ha curato anche un'installazione nella Whitechapel Gallery. Come regista ha lavorato molto in teatro, oltre che come direttore del teatro di figura della Royal Shakespeare Company e del Globe. Ha firmato numerosi film per la BBC e Channel 4, per il quale ha ideato la serie *Ballet Hoo*. Tra i molti lavori per il Royal Ballet: *The Crucible*, *The Seven Deadly Sins*, *The Turn of the Screw*. Nella stagione 2013/14, la coreografia per ragazzi da lui ideata nel 2002 per *Wind in the Willows* di Lindbury è stata ripresa dalla Royal Opera House nella sua prima trasferta nel West End. Recentemente ha collaborato alle produzioni di *Gabriel* (Shakespear's Globe), *West Side Story* (Sage Gateshead) e *The Crane Maiden* (Parco Productions in Japan). Per Opera North ha coreografato *One Touch of Venus*.

**David James
Hulston
(Coreografo della
ripresa)**

Assistente alla regia e coreografo nel tour nel Regno Unito del 2014 del Violinista sul

tetto e per *Le streghe di Eastwick* (Watermill, Newbury), è inoltre assistente alla regia nel tour britannico di *Strictly Confidential*, scritto e diretto da Craig Revel Horwood e regista e coreografo per *Just So* di Stiles & Drewe (Petersfield Youth Theatre). Firma le coreografie di *Biancaneve e i sette nani* (High Wycombe Theatre), la ripresa di *A Round-Heeled Woman* nel West End con Sharon Gless ed è assistente alla regia e coreografo del tour nel Regno Unito di *Brother Lovès Travelling Salvation Show*, diretto e coreografato da Craig Revel Horwood. Ha assistito Craig Revel Horwood per *Der Kuhhandel* in scena al Bregenz Festival e per *Paradise Moscow* con Opera North nel 2001, di cui ha curato la coreografia della ripresa nel 2009. È assistente coreografo per *Carousel* con Opera North nel 2012, e ne ha curato la ripresa quando, più tardi, quello stesso anno, la produzione si è trasferita al Barbican e al Théâtre du Châtelet di Parigi, dove è stato anche regista residente. Firma inoltre le coreografie della ripresa di *Carousel* nel 2015.

**Colin Richmond
(Scene e
Costumi)**

Formatosi al Royal Welsh College of Music and Drama, ha ottenuto riconoscimenti importantissimi

ed è stato uno dei finalisti al Linbury Prize 2003. Tra i suoi impegni più recenti: *Sunshine on Leith*, *The Crucible*, *Sweeney Todd*, *The Wind in the Willows*, *Annie*, *Billy Liar*, *When We Are Married*, *Animal Farm* (West Yorkshire Playhouse); *The Fantastic Follies of Mrs Rich*, *Wendy and Peter Pan*, *Titus Andronicus* (RSC); *Pinocchio* (National Ballet of Canada); *Annie* (West End / Sudafrica e tour UK); *Jimmy's Hall*, *The Unmanageable Sisters* (Abbey Theatre, Dublino); *Sunset Boulevard* (tour UK); *Grease* (Curve / Dubai); *Sweeney Todd* (Welsh National Opera); *Annie* (tour UK); *Yer Granny*, *Men Shall Weep* (National Theatre of Scotland); *The Rise and Fall of Little Voice*, *The Cherry Orchard*, *Dancing at Lughnasa*, *Lowdat* (Birmingham Rep); *La dodicesima notte*, *Betrayal*, *Amadeus* (Sheffield Crucible); *Pressure* (Edinburgh Lyceum / Chichester); *Antonio e Cleopatra* (Globe Theatre); *Spring Awakening*, *Restoration* (Headlong); *Crime and Punishment* (Citizens Glasgow, Liverpool Playhouse e Edinburgh Lyceum); *Les pêcheurs de perles*, *Don Pasquale*, *Bohème* (Opera Holland Park); *Beautiful Thing* (Arts Theatre / Tour); *Doctor Faustus* (WYP / Citizens); *The Match Box* (Liverpool Playhouse / Tricycle); *Entertaining Mr Sloane* (per i costumi, West End); *Bad Girls* (WYP / West End);

Europe (Barbican / Dundee Rep); *Breakfast with Mugabe* (RSC, Soho e Duchess Theatre). Con West Yorkshire Playhouse / Opera North ha lavorato a *Into the Woods*.



**Ben Cracknell
(Luci)**
Artista associato di Curve, Leicester, si è formato al Rose Bruford College of Speech e Drama. Tra i suoi lavori più

recenti: *La clemenza di Tito* (Opéra de Lausanne); *Ufficiale e gentiluomo* (tour UK); *Frankenstein Jr* (Garrick); *Annie* (Piccadilly); *Before the Party* (Salisbury Playhouse); *La famiglia Addams* (tour UK); *What the Butler Saw* (Theatre Royal Bath); *Kiss Me, Kate* (Welsh National Opera); *L'importanza di chiamarsi Ernesto* (Birmingham Rep); *Colazione da Tiffany* (Theatre Royal Haymarket); *Dracula* (Singapore); *Faust e 1984* (Altes Schauspielhaus, Stuttgart); *La febbre del sabato sera* (Theatre Royal Bath); *La tempesta, Othello, Molto rumore per nulla, Come vi piace* (Stafford Shakespeare Festival); *Chess* (Toronto e tour UK); *La memoria dell'acqua* (New Vic, Stoke-on-Trent); *Sherlock Holmes – The Best Kept Secret* (West Yorkshire Playhouse); *All the Fun of the Fair* (Garrick Theatre); *Visiting Mr Green* (Trafalgar Studios); *Inala* (Sadler's Wells); *Il ritratto di Dorian Gray, The Life, Strangers on a Train* (English Theatre, Frankfurt); *Merrily We Roll Along* (Theatre Clwyd). Da otto anni, cura le luci per gli Olivier Awards, quest'anno ospitati alla Royal Albert Hall e trasmessi da ITV.

Autograph Sound (Ingegneria del suono)

Leader mondiale nel settore delle attrezzature sonore e sound design, l'elenco dei titoli a cui ha preso parte comprende: *Mamma Mia!, School of Rock, Hamilton, Red, Kinky Boots, The King and I, Les Misérables, Dreamgirls, The Band, Motown, The Curious Incident of the Dog in the Night-Time, Jesus Christ Superstar, Angels in America, Calendar Girls, Miss Saigon, Tina, Little Shop of Horrors, The Ferryman, Chess, Shrek, Wicked, Aladdin, Secret Cinema, Cats, Harry Potter and the Cursed Child, War Horse, Matilda, Jersey Boys, Art, Fun Home, Translations, Peter Pan, The Turn of the Screw, As You Like It, The Book of Mormon, The Lion King and Fatherland*. www.autograph.co.uk



**Quirijn de Lang
(Fred Graham / Petruchio)**
Baritono olandese, abbandonati gli studi di biologia ad Amsterdam, si iscrive al Conservatorio

di Milano dove studia con Rodolfo Celletti, per poi diplomarsi con il massimo dei voti al Curtis Institute di Philadelphia. Debutta come Papageno nel *Flauto magico* con la Nationale Reisopera, poi interpreta Ottokar nel *Franco cacciatore*, Malatesta in *Don Pasquale*, Steward in *Flight* e Cristo nella *Passione di San Giovanni* di Bach. Spesso si esibisce come solista ospite nei teatri del Regno Unito, specie con la Garsington Opera: è Harlekin in *Ariadne auf Naxos*, Dandini in *Cenerentola*, Selim nel *Turco in Italia*. Con la Grange

Park Opera, è il Conte nel *Capriccio* di Strauss, il principe Eleckij nella *Dama di picche*, Clavaroche in *Fortunio* di Messager. Tra gli altri ruoli significativi: Pantalone nell'*Amore delle tre melerance* (De Nederlandse Opera / Deutsche Oper Berlin); il Sovrintendente in *Cendrillon* (La Monnaie); Ottone in *Agrippina* (Combattimento Consort Amsterdam - anche su dvd); Pete Dayton in *Lost Highway* di Olga Neuwirth (ENO); il Conte nel *Matrimonio segreto* (Scottish Opera), e Fred Graham (WNO). Tra gli impegni più recenti figurano quello del protagonista in *Hamlet* (Opera2day), e i ruoli interpretati per Opera North: Guglielmo in *Così fan tutte*; Schaunard nella *Bohème*; Demetrio in *Sogno di una notte di mezza estate*; il Conte Almaviva nelle *Nozze di Figaro*; il cantante di flamenco in *La vida breve*; Dandini in *Cenerentola*; l'Orologio / il Gatto in *L'enfant et les sortilèges*, Sam in *Trouble in Tahiti*.



**Stephanie Corley
(Lilli Vanessi / Kate)**

Studia al Royal Welsh College of Music and Drama e alla National Opera Studio. Tra i ruoli da lei

ricoperti in campo operistico: la protagonista in *Madama Butterfly* (Mid Wales Opera); Musetta nella *Bohème* (Nederlandse Reisopera); Musetta e la sostituta di Mimi in *Bohème*, e Mabel in *I pirati di Penzance* (Scottish Opera); la Contessa Almaviva nelle *Nozze di Figaro*; Donna Elvira in *Don Giovanni* e la Prima dama nel *Flauto magico*

(Longborough Festival Opera); Desdemona in *Otello* (Birmingham Opera Company e Dorset Opera); Fiordiligi in *Così fan tutte* (Diva Opera); Ines nel *Trovatore* (Opera Holland Park); Ginevra in *Ariodante* (Cambridge Handel Opera Group); Arminda nella *Finta giardiniera* (Buxton Festival); le parti di riserva di Pamina nel *Flauto magico* e Marzelline in *Fidelio* al Glyndebourne Festival. Tra gli impegni più recenti: il ruolo del titolo in *Simplicius Simplicissimus* (Independent Opera); Micaela in *Carmen* (Blackheath Halls Opera); e Woglinde / la Terza Norna nel *Crepuscolo degli dei* (Teatro Massimo, Palermo). Nella stagione 2017/2018, torna alla Scottish Opera come Tina in *Flight* di Jonathan Dove. Per Opera North interpreta Hanna Glawari nella *Vedova allegra* e Kristina nel Caso *Makropulos*.



Zoë Rainey (Lois Lane / Bianca)

A teatro si è esibita recentemente in *Un americano a Parigi* (Milo Davenport, Dominion

Theatre); *Il racconto d'inverno* (Emilia), *Harlequinade, Romeo e Giulietta* (Lady Montague), tutti diretti da Kenneth Branagh (Garrick Theatre). In precedenza era stata la Duchessa in *Noel* (Wexford); Hope Harcourt in *Anything Goes* (Sheffield Theaters/tour UK); Hannah Ferguson in *John Ferguson* (Finborough); Hitchy Koo Girl in *Oh! What A Lovely War* (Theatre Royal Stratford East); Kitty Baldry nel *Ritorno del soldato* (Jermyn Street); Christina Mundy

in *Dancing at Lughnasa* (Royal & Derngate Northampton); Maria in *The School for Scandal* (Theatre Royal Bath). Ha cantato inoltre in *She Stoops to Conquer* (National Theatre); *Finding Neverland* (Curve, Leicester); e nei panni di Nessa Rose in *Wicked* (Apollo Victoria); Yvonne in *Sunshine on Leith* (Dundee Rep); Amber Von Tussle in *Hairspray* (Shaftesbury); *Gigi* (Open Air Theatre, Regent's Park); Maria Rainer in *Tutti insieme appassionatamente* (Larnaca); Monteen in *Parade* (Donmar); *Bulli e pupe* (Donmar / ATG); *The Woman in White* (Palace Theatre); *Jekyll and Hyde* (UK Productions); Marie in *Warcrime Tribunal* (Pleasance); Beth March in *Piccole donne* (Theatre Royal Drury Lane). Sul grande schermo ha preso parte a *Mr Holmes* e ai remake dal vivo per la Disney di *Cenerentola* e *La bella e la bestia*. Ora è al suo debutto con Opera North.



Alan Burkitt (Bill Calhoun / Lucentio)

Dopo gli studi al Performers College, ricopre vari ruoli in teatro, tra cui: Bill Calhoun in *Kiss Me, Kate* (Welsh National Opera e Théâtre du Châtelet, Parigi); Jerry Travers in *Top Hat* (in tournée in Giappone e Regno Unito); *Singin' in the Rain* (Chichester Festival Theatre); Andy Lee in *42nd Street* (Curve, Leicester); *Ol' Blue Eyes* (prima scozzese); *Shall We Dance* (Sadler's Wells); *Cats* (BB Productions); *Viva La Diva* (tour UK); *We Will Rock You* (Dominion); *Movin' Out* (Apollo Victoria); *Santa Clause The Musical* (Mayflower,

Southampton); George Maguire in *The Hapenny Bridge* (The Point, Dublino); *Crazy For You* (UK Tour); il solista di tip tap in *Sondheim's 75th Birthday Celebration* (Hackney Empire); *Jack and the Beanstalk* (Qdos Entertainment); *One Moment in Time* (Her Majesty's). Come coreografo firma *Fascinating Aida – Charm Offensive Tour* (tour UK). Sul piccolo schermo ha preso parte a: *An Audience with Kylie Minogue* (LWT); *The Laureus Sports Awards* (come ballerino per Lionel Richie), *How Do You Solve A Problem Like Maria?*, *Dancing in the Streets*, *Children in Need*, *Blue Peter* (BBC). Ha inoltre firmato le coreografie di *Strictly Come Dancing* (BBC). Con Opera North si è esibito in *One Touch of Venus*.



Aiesha Pease (Hattie)

Formatasi presso l'Accademia di Urdang, a Londra, si è esibita in teatro come Tina, sostituta di Deloris e sostituta

di Sister Mary Roberts in *Sister Act* (UK Tour); Dynamite / sostituta di Motormouth Maybelle in *Hairspray* (Mark Goucher Productions, tour UK); MC in *The World Goes Round* (Finsbury Studios); Sarah in *Ragtime* (Pleasance Theatre); Alex in *Le streghe di Eastwick* (Bloomsbury Theatre). Questo è il suo debutto con Opera North.



Stephane Anelli (Paul)

Formatosi al Laine Theatre Arts, si è esibito in teatro come: Double J e sostituto di Tony Manero nella *Febbre del sabato sera* (nel cast originale del tour in Germania e UK); Tony Manero nella ripresa nel West End (Apollo Victoria); *Sinatra* (London Palladium); *Il violinista sul tetto* (Crucible, Sheffield); *On the Town* (English National Opera). Ha ideato e interpretato il ruolo di Jose in *Never Forget* (Savoy Theatre), e poi è stato in *Gotta Sing Gotta Dance* (tour UK); nel cast originale di *Shoes* (Sadler's Wells); Padamadan / Nikos in *Legally Blonde* (Savoy); Harry Houdini in *Ragtime* e Mustardseed in *Sogno di una notte di mezza estate* (Open Air Theatre, Regent's Park); Cosmo Brown in *Singin' in the Rain* (Palace Theatre, tour UK e Tokyo); Carmen Ghia in *The Producers* (UK Tour). Ha ideato e interpretato il ruolo del Professor Schmul in *Miss Atomic Bomb* (St James Theatre), ed è stato Andy Lee in *42nd Street* (Théâtre du Châtelet, Paris); Alberto Beddini in *Top Hat* (Kilworth House Theatre); Dandini in *Cenerentola* (Hackney Empire). Ha curato laboratori quali Dinero in *Sister Act* per le produzioni in scena ad Amburgo e a Broadway; *La Sirenetta* a Broadway; *Water Babies, Vampirette*, e *Frozen* per le produzioni attualmente in scena a Broadway. Questo è il suo debutto con Opera North.



Jack Wilcox (Hortensio)

Studia alla Tring Park School. In teatro interpreta Adam Hochberg / Henri Baurel in *Un americano a Parigi* (Dominion, come sostituto); Anthony Hope in *Sweeney Todd* (Mercury, Colchester / Derby Theatre); Riff in *West Side Story* (ATG, tour nel Regno Unito); il giovane Visconti in *Travels With My Aunt* (Chichester Festival Theatre); Charles Lightoller in *Titanic* (Princess of Wales, Toronto); Rolf Gruber in *Tutti insieme appassionatamente*; il sostituto di Bill Calhoun / Lucentio in *Kiss Me, Kate* (Théâtre du Châtelet); quello di Billy Lawlor in *42nd Street* (Curve, Leicester); Sam / il sostituto di Don Lockwood in *Singin' in the Rain* (Palace); Don Kerr in *A Chorus Line* (Tel Aviv Opera House); Sam / il sostituto di Roscoe in *Singin' in the Rain* (Chichester Festival Theatre); *Shoes* (Peacock); *Wicked* (Apollo Victoria); *High School Musical 2* (Stage Entertainment, 24 UK Tour). Ora è al suo debutto con Opera North.



Piers Bate (Gremio)

Si è formato presso la Arts Educational Schools di Londra. Tra le sue apparizioni in teatro: *Il mago di Oz* (Crucible Theatre, Sheffield); ruoli da sostituto di Bill Calhoun / Lucentio in *Kiss Me, Kate*, di Roscoe Dexter e del tenore in *Singin' in the Rain* (Kilworth House Theatre); *Mrs*

Henderson Presents (Royal Alexandra Theatre, Toronto); Barone Elberfeld e il sostituto di Rolf Gruber in *Tutti insieme appassionatamente* (Bill Kenwright Ltd), i sostituti di Adam in *Love Beyond* (Wembley Arena) e di Corny Collins in *Hairspray* (Stage Entertainment, tour UK); John Truitt in *Meet Me in St Louis*, Pish Tush in *Hot Mikado* (Landor Theatre); Jeff Bennett in *I Love You Because* (Jermyn Street Theatre). Ha preso parte come corista all'incisione discografica di *Momentous Musicals* (Speckulation Entertainment). Questo è il suo debutto con Opera North.



Joseph Shovelton (Primo Ganster)

Dopo gli studi alla Guildhall School of Music and Drama, è il tenore principale della D'Oyly Carte Opera Company

in varie produzioni in scena al Savoy Theatre e alla Royal Festival Hall di Londra, in tour nel Regno Unito e allo Schubert Theater di New Haven, USA. Tra i suoi ruoli più recenti: il Primo Gangster in *Kiss Me, Kate* (Welsh National Opera); Spoletta in *Tosca*, Goro in *Madama Butterfly* e Roscoe in *Follies* (Opéra de Toulon); Don Curzio in *Le nozze di Figaro* (Opéra de Saint-Etienne). Inoltre: Industriale / Angelo 5 in *Seven Angels* di Luke Bedford; Lippo Fiorentino in *Street Scene* (The Opera Group); Antonio in *The Duenna* e Trevelyan in *One Day Two Dawns* (English Touring Opera). Questi i ruoli interpretati per Opera North: Enoch in *Snow Carousel*, Mr. Upfold in *Albert Herring* (Leeds e Tallinn), Snout in

Sogno di una notte di mezza estate, Don Basilio nel *Matrimonio di Figaro*, Bobyl Bakula in *The Snow Maiden*, Pang in *Turandot*, Peppe in *Pagliacci*, Trio in *Trouble in Tahiti* e Goro.

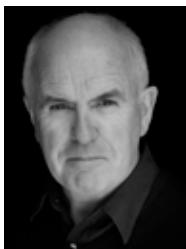


John Savournin (Secondo Gangster)

Nato a Sheffield, si è formato al Trinity College of Music. Tra i suoi ruoli più recenti: Leporello in *Don Giovanni*,

Colline nella *Bohème*, l'Impiegato dell'Immigrazione in *Flight* (Opera Holland Park); il Secondo Gangster in *Kiss Me, Kate* (Welsh National Opera); Alidoro in *Cenerentola* (Scottish Opera); *Eight Songs for a Mad King* (Land's End Ensemble, Calgary e Ossian Ensemble); Sir Despard Murgatroyd in *Ruddigore* (Charles Court Opera). Tra i ruoli interpretati per la British Youth Opera: Dulcamara nell'*'Elisir d'amore* e il Conte Almaviva nelle *Nozze di Figaro*. In concerto è recentemente apparso come narratore nei *Tre porcellini* e *Cappuccetto Rosso* di Patterson e nella *Cenerentola* di Prokof'ev con l'Orchestra di Opera North; ha cantato in recital alla Wigmore Hall e Purcell Room come Yeoman per la Worshipful Company of Musicians e come membro del Park Lane Group Young Artist. Si è esibito inoltre nel *Messiah* per Raymond Gubbay e in ... den 24.XII.1931 di Kagel diretto da Edwin Roxburgh. Per Opera North ha interpretato Peter Quince in *Sogno di una notte di mezza estate*, Schaunard nella *Bohème*, Alidoro in *Cenerentola*, Poltrona / Albero in *L'enfant et les sortilèges*, il Conte Horn in *Un ballo*

in maschera, Leporello. Nell'autunno scorso, ha inoltre diretto *Trial by Jury*, inserito nel programma "The Little Greats" di Opera North.



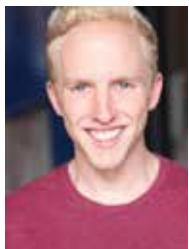
James Hayes (Harry Trevor / Baptista)

Formatosi alla Guildhall School of Music and Drama, si è esibito in oltre cinquanta produzioni con il National Theatre tra cui: *The Front Page*, *Il misantropo*, *The Romans in Britain*, *Vita di Galileo*, *Amadeus*, *A Chorus of Disapproval*, *Uno sguardo dal ponte*, *Oresteia* e, più di recente, *Santa Giovanna*, *The Captain of Kopenick* e *Liola*. Ha preso parte anche a numerose produzioni della Royal Shakespeare Company tra cui *La tempesta*, *The Venetian Twins*, *A New Way to Please You*, *Sejanus*, *Misura per misura*, *Giulio Cesare* e *Written on the Heart*. Al teatro Donmar Warehouse è apparso in *Philadelphia, Here I Come* e *The Man Who Had All The Luck*. Tra le produzioni più recenti figurano *Antonio e Cleopatra* (Shakespeare's Globe); *All That Fall* (West End e New York); e *The Plough and the Stars* (Abbey Theatre, Dublino / tour negli USA e Canada).



Malcolm Ridley (Harrison Howell)

A teatro si è esibito in *War Horse* (National Theatre presso il New London Theatre); *Ivanov* (Dommar Warehouse e Wyndham); *Qualcuno volò sul nido del cugulo* (UK Tour); *Giorni felici* (National Theatre); *Misura per misura* (Peter Hall Company e Royal Shakespeare Company); *Mary Stuart* (Apollo Theatre); *The Firework-maker's Daughter* (Lyric Hammersmith e tour UK); *Spencer at Sandham* (Newbury Spring Festival); *Electra* (Gate Theatre); *Having a Ball* (Birmingham Rep / UK Tour); *The Old Curiosity Shop* (Southwark Playhouse); *Cut Out* (English Touring Theatre); *Sogno di una notte di mezza estate* (English Shakespeare Company); *Schmucks* (Battersea Arts Centre); *George Dandin* (Redshift Theatre Co.); *Le 120 giornate di Sodoma* (Battersea Arts Centre); *Il gobbo di Notre Dame*, *Il servitore di due padroni* (West Yorkshire Playhouse); *Man Equals Man* (Contact Theatre, Manchester). Sul piccolo e grande schermo è apparso in *Peterloo* (regia di Mike Leigh); *The Good Neighbor* (Black Horse Productions); *The Bill* (Talkback Thames); *Suspicion* (Granada Television); *Close and Innocent* (United Films & TV); *Kavanagh QC* (Carlton Television); *Games World* (Hewland International); *The West Wittering Affair* (Bill & Ben Productions); *Traffic Island* (British Film Institute); *The Dance of Shiva*. Questo è il suo debutto con Opera North.



Adam Tench (Nathaniel)

Formatosi presso The Hammond, in ambito operistico si è esibito nei ruoli di Nathaniel in *Kiss Me, Kate* (Welsh National Opera); *The Mikado*; il giovane George Harewood in *Call Me George* (English National Opera); *Semiramide* (Royal Opera House Covent Garden). A teatro ha interpretato Eugene in *Grease - The Musical Arena Show* (Tour europeo), è stato nel corpo di ballo di Akshay Kumar (O2 Arena, Londra); *Spirit of the Dance, Spirit of Christmas* (Spirit Productions); *Boogie Wonderland* (Qdos Entertainment), si è poi esibito come vocalist solista in *Back to the Musicals* (Spekulation Entertainment). Come ballerino ha preso parte a *Simply Ballroom, Celebrity Cruises; Il mago di Oz* (Shaw Theatre); *Cenerentola* (Spillers Pantomimes); come sostituto dello Spaventapasseri nel *Mago di Oz* (Lowry, Salford). Questo è il suo debutto con Opera North.



Tatenda Madamombe (Gregory)

Si è formato alla Brighton Academy. In teatro ha interpretato Asher in *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Bill Kenwright Ltd). Al è stato GI Private / ballerino in *The Secret* (Shoreditch Pictures) e danzatore in *From A Distance The Musical* (Prestige Productions). Durante gli studi, si

è esibito come Daddy Brubeck / Manfred in *Sweet Charity*, Tom Collins in *Rent, Fame* (Brighton Academy). È al suo debutto con Opera North.



DeAngelo Jones (Philip)

Si è formato al Bird College of Dance, Music and Theatre Performance. A teatro ha figurato nell'ensemble (e come sostituto di Silly Billy) in *Jack and the Beanstalk* (Cliffs Pavilion, Southend); Curtis in *Sister Act* (Doreen Bird Foundation Theatre); ha cantato in *Retro* (Orchard Theatre, Dartford), e vestito i panni di Roger in *Rent* (Doreen Bird Foundation Theatre). Come ballerino, ha preso parte al videoclip di Laura Mvula *Overcomè*, e in quello di Kwaye, *Little Ones*. È al suo debutto con Opera North.



Claire Pascoe (Direttore di scena)

Nata a Hartlepool, studia Storia alla Durham University, ma ottiene la possibilità di entrare alla Royal Academy of Music dove lavora con Julie Kennard. Frequenta la Scuola d'Opera, dove si diploma. Entra quindi nel Coro di Opera North nel 1996, dove si esibisce in una varietà di ruoli: Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Dorabella in *Così fan tutte*, la moglie del Sindaco in *Jenůfa*, Lucia nella *Gazza ladra*, Lusya in *Paradise Moscow*, la Terza strega

in *Dido and Aeneas*, Mercedes in *Carmen*, Dame Hannah in *Ruddigore*, la Moglie dell'oste e Chief Hen in *The Cunning Little Vixen*, la Pescivendola in *Julietta*, la Mendicante in *Death in Venice*, la Virtù nell'*Incoronazione di Poppea*, la Ciesca in *Gianni Schicchi*, la Maestra delle novizie in *Suor Angelica*, Bobylıkha in *The Snow Maiden* e l'Avvocato della querelante in *Trial by Jury*. Ha ricoperto il ruolo della Strega nella co-produzione di *Into the Woods* per Opera North e West Yorkshire Playhouse. Ha cantato in vari oratori: *Elijah* nella cattedrale di Truro, *Messiah* nella cattedrale di St. Edmundsbury e, nel 2012, ha inciso il *Pie Jesu* dal Requiem di Duruflé con il Coro della Cattedrale di Leeds e la Skipton Camerata.



Jeremy Peaker (Portiere)

Nato a Barnsley, lavora per otto anni come direttore per i grandi magazzini Colliery prima di intraprendere

gli studi al GSMD con Noelle Barker. Ha interpretato Jack Point in *The Yeomen of the Guard*, il Re dei Pirati / il Generale Maggiore nei *Pirati di Penzance*, Ko-Ko in *Mikado* (D'Oyly Carte); il Sacrestano in *Tosca*, Yamadori / il Commissario in *Madama Butterfly*, Antonio nel *Matrimonio di Figaro*, Pish-Tush in *Mikado*, Sir Joseph Porter in *HMS Pinafore* (Crystal Clear Opera); Frosch nel *Pipistrello* (Central Festival Opera); Escamillo in *Carmen* (Scottish Chamber Orchestra); Walter De Courcey in *Chess* (tour internazionale). Fa parte del Coro di

Opera North, con il quale si è esibito nei ruoli di Slade in *Love Life*, Lopez in *The Duenna*, l'Ufficiale del Registro in *Madama Butterfly*, Ambrogio nel *Barbiere di Siviglia*, Gregorio nella *Gazza ladra*, Welko in *Arabella*, Duphol nella *Traviata*, Marullo in *Rigoletto*, Taxi Black / Dr Rook in *One Touch of Venus*, il Sergente in *Manon Lescaut*, il Primo uomo in *Sweeney Todd*, il Primo abitante del villaggio in *Pagliacci*, il Gufo / il Muratore nelle *Avventure di Pinocchio*, Pritschitsch nella *Vedova allegra*, il Secondo Gondoliere in *Morte a Venezia*, Sid in *The Girl of the Golden West*, Benoît / Alcindoro nella *Bohème*, Antonio, Ser Amantio di Nicolao in *Gianni Schicchi*, il Sindaco in *Jenůfa*, Mathieu in *Andrea Chénier*, l'Uomo misterioso in *Into the Woods* (co-produzione con West Yorkshire Playhouse), il Notaio nel *Cavaliere della rosa*, Bosun in *Billy Budd* e il Giudice in *Trial by Jury*. Dirige una sua compagnia, la Much Loved Productions, e la British Philharmonic Concert Orchestra.



Ivan Sharpe (Autista)

Ha intrapreso il suo percorso come cantante da ragazzo, come corista nella Cattedrale di Winchester e poi come solista indipendente, per poi esibirsi con l'Opera nazionale gallese, l'Opera scozzese, l'Opera nazionale inglese, l'Opera delle Fiandre, La Monnaie di Bruxelles, il Festival dell'Opera di Hong Kong, il Wexford Festival, l'Opera Holland Park e la City of Birmingham Touring Opera. Per quattro anni è tenore principale della

Carl Rosa Opera, specializzandosi nelle opere di Gilbert e Sullivan. Ha poi girato il mondo per otto anni con i tenori scozzesi Caledon. Tra i suoi ruoli ricordiamo Tamino, Ferrando, Don Ottavio, il Conte Almaviva, Eisenstein, Camille de Rosillon, il colonnello Fairfax, Nanki Poo e il Marinaio in *Billy Budd*. Ha una passione per gli oratori e ha eseguito gli assoli da tenore di gran parte del repertorio: Händel, le *Passioni* di Bach, la *Creazione* e le messe di Haydn, *Elijah* di Mendelssohn, lo *Stabat Mater* di Rossini, il *Requiem* di Verdi, *The Dream of Gerontius* di Elgar e il *War Requiem* di Britten. È membro del Coro di Opera North e i suoi ruoli per la Compagnia comprendono quello del Capitano in *Carousel* e quello del Giudice in *Un ballo in maschera*.



Michelle Andrews (Danzatrice)

Studia alla Laine Theatre Arts, diplomandosi con lode nella specializzazione musical. A teatro si esibisce nell'ensemble di *Pippin* (Southwark Playhouse); nell'ensemble e come sostituta di Hildy in *On The Town* (Regent's Park Open Air Theatre); come sostituta di Anita in *West Side Story* (Kilworth House Theatre); nell'ensemble e come Dance Captain in *Sweet Charity* (Royal Exchange, Manchester); come Rebecca e Dance Captain in *Miss Atomic Bomb* (St James Theatre); nell'ensemble di *Cinderella* (Cambridge Arts Theatre); come Reno Angel e sostituta di Reno Sweeney in *Anything Goes* (tour UK); nell'ensemble e come sostituta

di Tracy Turnblad in *Hairspray*, nell'ensemble di *Chicago* (Curve, Leicester); in quello di *Top Hat* (Aldwych); nei ruoli di Betty in *Babes in Arms* (Union Theatre) e Swing in *Crazy For You* (Novello). Sul grande e piccolo schermo è stata danzatrice in *The Universe* (BBC); *Royal Variety Performance* (BBC); *Byker Grove* (BBC); *The Saturday Morning Show* (ITV). Questo è il suo debutto con Opera North.



Harrison Clark (Danzatore)

A teatro si è esibito in *Hairspray* (tour UK); Nikos / Dance Captain in *Legally Blonde* (Curve, Leicester); assistente del

Dance Captain, sostituto di Mark e Angel in *Rent* (tour UK /The Other Palace); Fender in *Hairspray* (tour UK); Chistery / sostituto di Boq in *Wicked* (Playful Productions); *We Will Rock You* (tour europeo); *The Stars Are Coming Out Tonight* (Fairfield Halls); Gesù in *Jesus Christ Superstar* (Shaw Theatre); *The Ten Plagues* (Royal Court). Ha inoltre lavorato con la Beyond Repair Dance Company al Glastonbury Festival 2017. È al suo debutto con Opera North.



Rachael Crocker (Capo danzatori)

Dopo gli studi alla Northern Ballet School, diventa Senior Associate del Royal Ballet. A teatro ha interpretato *Dick Whittington* (Palladium); *Strauss*

(National Tour); *Kiss Me, Kate* (WNO); è Tantomile in *Cats* (RUG Australia); Graziella in *West Side Story* (National Tour); la sostituta di Meg Giry nel *Fantasma dell'Opera - 25th Anniversary* (National Tour); la sostituta di Wendy in *Peter Pan* (Mayflower); *We Will Rock You* (Antwerp); Wendy in *Peter Pan* (Grand Canal Theatre Dublin); *Rock of Ages* (West End Live); la sostituta di Cenerentola in *Cenerentola* (Orchard Theatre) e di Iris in *Fame* (National Tour); *We Will Rock You* (Dominion); *Movin' Out* (Victoria Apollo); la seconda Principessa del Ghiaccio in *The Snowman* (Peacock); la sostituta di Zsa Zsa in *Love Shack* (National Tour); Dance Captain in *Grease* (Victoria Palace; Giappone; tour UK); *Cenerentola* (New Victoria, Woking); Rumpleteaser, Demeter, Jemima, Tantomile in *Cats* (Stuttgart); Meg Giry (Hamburg). Sul piccolo e grande schermo ha preso parte a *Devils in the Disguise*, *The Al Murray Show*, *2008 Olympic Ceremony*, *Il fantasma dell'Opera*, *Finding Neverland*. Questo è il suo debutto con Opera North.



Stephanie Elstob (Danzatrice)

Studia alla Central School of Ballet. Nel teatro lirico figura nei ruoli della Ragazza dell'harem nell'*Italiana in Algeri*; *Evgenij Onegin* (Garsington Opera); *La bohème* (Royal Albert Hall). A teatro è stata sostituta in *The Bodyguard* (China Tour) e si è esibita in *Edward Scissorhands* (Matthew Bournès New Adventures); *Amadeus* (Chichester Festival

Theatre); *Stravinsky Project* (Michael Clark Company); *Aladdin* (Bristol Hippodrome, Birmingham Hippodrome, Glasgow SECC); *Biancaneve e i sette nani*, *Robinson Crusoe* (Qdos, Birmingham Hippodrome). Ha partecipato inoltre vari laboratori: sostituta in *Pleasures Progress* (ROH2); *In Touch* (Perfect Pitch); Jane in *Shadowthief* (Tom Jackson Greaves e Craig Adams). In televisione ha interpretato Marie Taglioni in *Victoria* (ITV); Veronica the Synth in *Humans* (E4); *The Hour*. È stata assistente coreografa in *Mr Selfridge* (ITV1); 2012 Royal Variety Performance. Sul grande schermo è apparsa in: *La bella e la bestia*, *Maleficent*, *Anna Karenina*, *Alice attraverso lo specchio*, *Avengers – Age of Ultron*. Questo è il suo debutto con Opera North.



Freya Field (Danzatrice)

Si forma al London Studio Center. In teatro ha interpretato *Wicked* (Apollo Victoria); Matthew Bourne's *The Car Man* (tour UK); Matthew Bourne's *Swan Lake* (New Adventures in Motion Pictures, Sadler's Wells e tour UK); Davina, sostituta di Ivanka e Marina Loserville (Garrick); *Jazz Company 2012* (tour UK); *Move It 2012* (Olympia); *Sum of Parts* (Jasmin Vardimon Company, Sadler's Wells). Questo è il suo debutto con Opera North.



Kate Ivory Jordan (Danzatrice)

Studia presso il Bird College of Dance, Music and Theatre Performance. A teatro è la Ragazza del

coro in *42nd Street* (Theatre Royal Drury Lane); è parte dell'ensemble di *42nd Street* (Théâtre du Châtelet) e interpreta Tina Harmer in *Billy Elliott* (Victoria Palace). Si esibisce inoltre al Mountbatten Festival of Music (Royal Albert Hall). In televisione si è esibita ai *Brit Awards 2018* – Dua Lipa, e a *X Factor* – Olly Murs. Ancora studente, ha preso parte a *Chorus Line* (Diana Morales) e *Cirque* (Ensemble). Questo è il suo debutto con Opera North.



Jordan Livesey (Danzatore)

Studia alla Jersey Academy of Dancing e alla Guildford School of Acting. A teatro interpreta Emcee ed è nell'ensemble

di *Cabaret* (tour UK); Dance Captain / primo sostituto di Albin in *La Cage Aux Folles*; membro dell'ensemble / sostituto di Gremio in *Kiss Me, Kate* (Welsh National Opera); Dance Captain / e membro dell'ensemble in *Jack and the Beanstalk* (Lighthouse). In televisione, ha preso parte a *Pride and Prejudice: Having a Ball* (BBC). È al suo debutto con Opera North.



Ben Oliver (Danzatore)

Completa gli studi presso l'Arts Educational School di Londra, dove consegue il diploma in Musical. A teatro

ha interpretato *Annie* (Piccadilly); *Mary Poppins* (tour UK); *Charlie e la fabbrica del cioccolato* (Theatre Royal Drury Lane). E inoltre: *Little Me* (Ye Olde Rose and Crown); *Aladdin* (Beck Theatre Hayes); *Friday Night Is Music Night* (BBC Radio 2). Si è anche esibito in varie occasioni, tra cui gli Olivier Awards, WhatsOnStage Awards e Royal Variety Performance. È al suo debutto con Opera North.



Ross Russell (Danzatore)

Studia presso la Arts Educational School di Londra. A teatro ha preso parte a *Top Hat* (Kilworth House Theatre);

nell'ensemble e come sostituto di Jack in *Jack and the Beanstalk*, nell'ensemble e come sostituto di Dandini in *Cenerentola* (New Wimbledon); come sostituto di Childcatcher e nell'ensemble in *Chitty Chitty Bang Bang* (West Yorkshire Playhouse/tour UK); nei panni di Bobby, oltre che come assistente coreografo, in *Summer Dreaming*; nel ruolo di Nick in *An Evening of Dirty Dancing* (Stage Acts). È poi il fratello di Ercole in *Ace of Clubs* di Noel Coward (Union Theatre); il valletto del Principe e membro dell'ensemble in *Cinderella* (Courtyard, Hereford);

il Vice-Preside Douglas Panche in *Spelling Bee*, membro dell'ensemble e Dance Captain in *Legally Blonde*, nel ruolo di Bronson Jones in *Babes in Arms* (Arts Educational). È al suo debutto con Opera North.

L'Orchestra di Opera North

Facente parte della Classic FM's Opera Company, quella di Opera North, è l'unica tra le orchestre britanniche ad avere un doppio ruolo tutto l'anno, sia nel teatro lirico che in sala da concerto.

Presenza assidua nei più importanti cartelloni concertistici del nord dell'Inghilterra, l'Orchestra si esibisce con direttori e solisti di rilievo internazionale. Grazie a solidi rapporti di collaborazione con la Leeds International Concert Season e la Leeds Town Hall, l'Orchestra figura altresì in importanti programmi sinfonici, concerti di gala ed esibizioni con cori di spicco.

Risale all'inizio degli anni 2000 la rivoluzionaria collaborazione di Opera North con il Kirklees Council dello Yorkshire occidentale, risultato nella Kirklees Concert Season con sede presso i municipi di Huddersfield e Dewsbury. Questo lavoro, grazie anche ai rapporti costruiti con varie realtà musicali ed educative dell'intera area di Kirklees, ha ottenuto una candidatura al Premio della Royal Philharmonic Society nel 2006.

La forte vocazione a progetti educativi e comunitari è una delle caratteristiche principali dell'Orchestra, che, con Opera North Education, si spende per creare nuovo pubblico, aumentare l'accessibilità alla musica e ispirare i musicisti di domani. L'Orchestra stessa incoraggia al suo interno una serie

di raffinati ensemble cameristici, e molti dei suoi musicisti sono titolari di cattedre presso il Royal Northern College of Music e nelle università di tutta la regione.

L'Orchestra ha ricevuto riconoscimenti internazionali per le sue incisioni: la stretta collaborazione con l'etichetta Naxos ha prodotto una serie di cd con la musica per orchestra di William Walton, diretta da Paul Daniel, ex direttore musicale di Opera North, nonché delle opere di Bliss, Delius, Lambert e Vaughan Williams dirette da David Lloyd-Jones, direttore e fondatore dell'Orchestra. Opera North ha al suo attivo anche diverse importanti incisioni per la Chandos, tra cui *Troilo e Cressida* di Walton, *Nabucco* e *Don Carlos* di Verdi, *Il castello di Barbablù* di Bartók, e il ciclo completo dei concerti per pianoforte di Beethoven con Howard Shelley come solista e direttore.

Recentemente ha inciso *The Silver Voice*, una raccolta di arie d'opera eseguite dalla flautista Katharine Bryan, sempre pubblicata da Chandos.

Nel 2016 l'Orchestra ha presentato sei cicli completi della Tetralogia di Wagner, diretti dall'ex Direttore musicale della Compagnia, Richard Farnes (disponibile in streaming dalla piattaforma OperaVision). Hanno fatto seguito, nel 2017, le esecuzioni in forma di concerto della *Turandot* di Puccini e della *Salomé* di Richard Strauss, entrambe dirette da Sir Richard Armstrong.

violinini primi

David Greed (direttore)*

Andrew Long (direttore associato)

Michael Ardon*, Stephen Shulman*, Tamsin Symons, Susannah Simmons, Claire Osborne

violini secondi

Katharine New, Cristina Ocaña Rosado, Maria Vericente*, Catherine Baker*, Helen Greig

viole

David Aspin, Anne Trygstad, Elizabeth Wyly*, Vivienne Campbell*

violoncelli

Jessica Burroughs, Dan Bull, Zöe Long, Damion Browne

basso

Paul Miller

flauto

David Moseley*

ottavino

David Moseley*

oboe / corno inglese

Richard Hewitt*

clarinetti

Colin Honor*, Andrew Mason

clarinetto basso

Andrew Mason

sassofoni contralto

Carl Raven, Anthony Brown

sassofoni tenore / clarinetto

Hannah Morgan, Emily Burkhardt

baritono / sassofono contralto / clarinetto / flauto

Matthew Leaver

fagotto

Adam Mackenzie

fiati

Robert Ashworth*

trombe

Dean Wright, Michael Woodhead*, David Hooper

trombone

Blair Sinclair

timpani

Mark Wagstaff

percussioni

Christopher Bradley*

drum kit

Charlie Ashby

arpa

Celine Saout

chitarra / mandolino

Dan Thomas

pianoforte / celesta

Annette Saunders

* Fa parte della Compagnia di Opera North Company da 25 anni o più

Coro di Opera North

Sin dalla fondazione di Opera North nel 1978, il Coro si è affermato per qualità e versatilità. Uno dei pilastri portanti della Compagnia, figura nella maggior parte delle produzioni di Opera North in scena al Grand Theatre di Leeds oltre che in regolari tournée nel nord dell'Inghilterra e, spesso, in Scozia, Irlanda del Nord e Londra. Numerose anche le apparizioni a vari Festival, tra cui Aldeburgh, Bregenz, Edimburgo, Ravenna e Wiesbaden. Il Coro ha poi eseguito *Orfeo ed Euridice* a Montecarlo, *Boris Godunov* a Dortmund, *Billy Budd* a Rotterdam e *The Cunning Little Vixen* al Gran Teatre del Liceu di Barcellona.

Sul versante concertistico, ha eseguito le prime mondiali di *My Way of Life* di Takemitsu e *A New World Dancing* di Philip Wilby, oltre alla *Passione di San Giovanni*, i Requiem di Brahms, Fauré e Duruflé, *St Nicolas* di Britten e i *Chichester Psalms* di Bernstein. Presenza assidua presso la Howard Assembly Room di Opera North con concerti e recital, il Coro è spesso ospite anche in altre sale della città di Leeds e in tour. Ha preso parte al *Peter Grimes* di Phyllida Lloyd, vincitore di premi prestigiosi come il South Bank Show Award per l'Opera

e il Royal Philharmonic Society Opera Award, e nominato per un Laurence Olivier Award. Ha partecipato inoltre al dvd live di *Gloriana*, sempre della Lloyd, vincitore dell'Emmy Award, e alla prima mondiale di *The Adventures of Pinocchio* di Jonathan Dove e Alasdair Middleton, pubblicato in dvd da Opus Arte.

Il Coro ha al suo attivo diverse incisioni per l'etichetta Chandos, tra cui *Baa Baa Black Sheep* di Michael Berkeley, *The Dueña* di Gerhard, *Troilus and Cressida* di Walton (premiata con il Gramophone Award come miglior opera nel 1995), oltre al *Nabucco* e al *Don Carlos* di Verdi. Per Deutsche Grammophon, il Coro è apparso con Bryn Terfel in *If Ever I Would Leave You* e *Something Wonderful*. Nel 2013 ha interpretato il *Peter Grimes* sulla spiaggia di Aldeburgh nell'ambito delle celebrazioni per il centenario di Benjamin Britten per l'Aldeburgh Festival, poi distribuito nelle sale cinematografiche nazionali.

Recentemente ha preso parte alla co-produzione di *Into the Woods* di Stephen Sondheim con West Yorkshire Playhouse (2016), alla Tetralogia di Wagner per Opera North e infine al *Trial by Jury* di Gilbert & Sullivan (2017), con un cast costituito interamente dal Coro, che l'ha portato in tour nel nord dell'Inghilterra.

soprani

Miranda Bevin, Sarah Blood, Sarah Estill, Rachel Mosley, Victoria Sharp*, Kathryn Stevens

mezzosoprani

Anna Barry, Hazel Croft, Helen Évora, Cordelia Fish, Claire Pascoe, Nicola Unwin

tenori

Warren Gillespie, David Llewellyn, Tim Ochala-Greenough, Prezzo Arwel, Campbell Russell, Ivan Sharpe

bassi

Nicholas Butterfield, James Davies, Garrick Forbes, Paul Gibson, Ross McInroy, Christopher Nairne

* Fa parte della Compagnia di Opera North Company da 25 anni o più



Oliver Rundell (Maestro del Coro)

Studia all'Università di Cambridge e alla National Opera Studio. Dal 2002 al 2010

è membro dello staff della Scottish Opera, per cui prende parte a oltre 30 produzioni, tra cui la Tetralogia di Wagner, e dirige le produzioni itineranti del *Pipistrello* e *Cenerentola*. Come Direttore residente, lavora alla scuola dell'opera del Royal Conservatoire of Scotland e dirige la loro produzione della *Rondine* di Puccini nel 2014. I suoi interessi non si limitano all'opera, è infatti tra i membri fondatori del Beinn Artair Piano Trio, e una figura di spicco della musica contemporanea. Collabora alle prime mondiali della Scottish Opera, con Aldeburgh Festival e con il Research Ensemble, e nel 2010 organizza una rara performance di *Eine Brise* di Maurizio Kagel per 111 ciclisti. Dall'agosto 2016 è maestro del coro di Opera North. In precedenza aveva già lavorato per la Compagnia come Repetiteur per *The Adventures of Pinocchio* e *Carmen*, come direttore d'orchestra assistente per *Werther* e *Kiss Me, Kate*, e come direttore d'orchestra per *Ruddigore*, *A Midsummer Night's Dream* e *Trial by Jury*.



sotto il Patrocinio di Sua Altezza Reale il duca di Kent (Cavaliere dell'Ordine della Giarrettiera)

Fondatore George Lascelles, VII conte di Harewood (Cavaliere dell'Ordine dell'Impero Britannico)

Presidente Keith Howard (Ufficiale dell'Ordine dell'Impero Britannico)

Direttore Generale Richard Mantle (Ufficiale dell'Ordine dell'Impero Britannico)

Presidente del Consiglio di amministrazione Paul Lee

È la compagnia lirica nazionale dell'Inghilterra del Nord e una delle più importanti società di organizzazione artistica in Europa, per la programmazione originale e le grandi produzioni innovative. Firma inoltre un ampio ventaglio di progetti minori e gestisce il cartellone della Howard Assembly Room di Leeds, presso cui ha sede. La Compagnia ha spesso visto riconosciute la varietà e la qualità del suo lavoro, come testimoniano i molti e prestigiosi premi, tra cui l'RPS Music Award 2017 per Opera e Musical e il South Bank Sky Arts Award 2017 per l'Opera. Le due divisioni artistiche di Opera North, Coro e Orchestra, sono famose per la costante eccellenza del loro lavoro, e l'Orchestra è particolarmente attiva sia in concerto che in studio di registrazione. La divisione Education porta l'azienda fin nel cuore delle comunità, dimostrando, anno dopo anno, che musica e arte possono davvero trasformare la vita. Dal canto suo, la divisione Projects va ben al di là dei confini convenzionali, stabilendo collegamenti tra l'arte classica

e quella contemporanea in un eclettico programma di commissioni che spazia tra i vari linguaggi (performativo, musicale, visuale, letterario), con il comune obiettivo dello sviluppo artistico.

Anche il musical costituisce un filone importante del lavoro di Opera North fin dai tempi di *Showboat* di Jerome Kern, innovativa co-produzione allestita assieme alla Royal Shakespeare Company nel 1990. La Compagnia ha poi messo in scena alcuni titoli dei fratelli Gershwin (*Of Thee I Sing* e *Let 'em eat Cake*), Cole Porter (*Kiss Me, Kate*), Rodgers e Hammerstein (*Carousel*), Stephen Sondheim (*Sweeney Todd* e *Into the Woods*) e Kurt Weill (*The Threepenny Opera*, *Love Life*, *The Seven Deadly Sins*, *One Touch of Venus* e *Arms and the Cow*).

Opera North regolarmente commissiona e produce nuovi musical, spesso in collaborazione con altre compagnie. Tra le commissioni più recenti ricordiamo *Lulu - A Murder Ballad* con i Tiger Lilies (co-prodotto con West Yorkshire Playhouse e Warwick Arts Center), e *Pleasure*, la nuova opera di Mark Simpson e Melanie Challenger (in collaborazione con Aldeburgh Music e la Royal Opera House di Covent Garden).

Opera North esprime tutta la sua gratitudine ad Arts Council England e Leeds City Council per il loro sostegno.

RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival
Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico
Centro-Settentrionale
BPER Banca
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Classica HD
Cna Ravenna
Confartigianato Ravenna
Confindustria Romagna
Consar Group
Consorzio Integra
COOP Alleanza 3.0
Corriere Romagna
DECO Industrie
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Federcoop Romagna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Mediaset Publitalia '80
Gruppo Sapir
Hormoz Vastfi
Koichi Suzuki
LA BCC - Credito Cooperativo Ravennate,
Forlivese e Imolese
La Cassa di Ravenna Spa
Legacoop Romagna
Mezzo
Poderi dal Nespoli
PubbliSOLE
Publimedia Italia
Quotidiano Nazionale
Rai Uno
Ravennanotizie.it
Reclam
Romagna Acque Società delle Fonti
Setteserequi
Unipol Banca
UnipolSai Assicurazioni

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Costanza Bonelli e Claudio Ottolini, *Milano*
Paolo e Maria Livia Brusì, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Gluco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Maria Pia e Teresa d'Albertis, *Ravenna*
Ada Bracchi Elmi, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Luigi e Chiara Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Eleonora Gardini, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Francesco e Maria Teresa Mattiello, *Ravenna*
Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stefano e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Roberto e Filippo Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Della Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

Presidente
Eraldo Scarano

Presidente onorario
Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi
Maurizio Berti
Paolo Fignagnani
Chiara Francesconi
Giuliano Gamberini
Adriano Maestri
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali

Segretario
Giuseppe Rosa

Giovani e studenti

Carlotta Agostini, *Ravenna*
Federico Agostini, *Ravenna*
Domenico Bevilacqua, *Ravenna*
Alessandro Scarano, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, *Ravenna*
LA BCC – Credito Cooperativo Ravennate,
Forlivese e Imolese
DECO Industrie, *Bagnacavallo*
FBS, *Milano*
FINAGRO, *Milano*
Ghetti – Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth,
Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Dakar – Concessionaria Jaguar
e Land Rover, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI

Soci

Comune di Ravenna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Michele de Pascale
Vicepresidente
Mario Salvagiani
Consiglieri
Livia Zaccagnini
Ernesto Giuseppe Alfieri
Davide Ranalli

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Ufficio stampa e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Grazia Foschini*, Antonella La Rosa
Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli
Stampa estera Anna Bonazza*
in collaborazione con Lucy Maxwell-Stewart - Red House Productions
Rassegna stampa Ivan Merlo*

Biglietteria e promozione

Responsabile Daniela Calderoni
Coordinamento di sala Giusi Padovano
Biglietteria e promozione Laura Galeffi, Fiorella Morelli, Giulia Ottaviani*, Maria Giulia Saporetti, Elisa Vanoli
Ufficio gruppi Paola Notturni
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa, Simona Biondi*, Silvia Gentilini*, Marco Landi*, Edoardo Raffellini*
stagisti Serena Aurilia, Caterina Bucci, Federico Minghetti, Megi Nakuci

Amministrazione e servizi di supporto

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti, Chiara Schiumarini
Amministrazione e progetti europei Franco Belletti*
Segreteria artistica Valentina Battelli, Federica Bozzo, Beatrice Moncada*
Segreteria di direzione Anna Guidazzi*, Michela Vitali

Spazi teatrali

Coordinatore Romano Brandolini*
Responsabile per la sicurezza Teresa Bellonzi*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistenti Francesco Orefice, Uria Comandini
Tecnici di palcoscenico
Enrico Berini*, Christian Cantagalli, Enrico Finocchiaro*, Matteo Gambi, Massimo Lai, Marco Rabiti, Enrico Ricchi, Alessandro Ricci*, Luca Ruiba, Andrea Scarabelli*, Marco Stabellini
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Samantha Sassi, Alin Mihai Enache*



Colophon

programma di sala a cura di
Cristina Ghirardini,
Franco Masotti

Si ringraziano Opera North per aver concesso il materiale editoriale, il Teatro Regio di Torino e Aloma Bardi (ICAMUS - The International Center for American Music) per aver messo a disposizione e adattato a questa produzione la traduzione italiana del libretto di *Kiss Me, Kate* pubblicata nel programma di sala del Regio nella stagione 2000/2001

traduzioni di
Aloma Bardi (libretto e note),
Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa Edizioni Moderna, Ravenna



Vicini a te, sempre.

Via Faentina, 106 - Ravenna - tel. 0544 282111

UnipolSai
ASSICURAZIONI

SCOPRI LE NOSTRE SEDI
www.assicoop.it/romagnafutura



AssicoopRomagnaFutura

