

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



TEATRO
REGIO
TORINO

Cole Porter

Kiss me, Kate

I LIBRETTI

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001

TEATRO
REGIO
TORINO

16 Ottobre - 16 Novembre 2000

Sly

di Ermanno Wolf-Ferrari

1 - 31 Dicembre 2000

Il barbiere di Siviglia

di Gioachino Rossini

20 Dicembre 2000 - 7 Gennaio 2001

Excelsior

di Romualdo Marenco

CORPO DI BALLO DEL TEATRO ALLA SCALA

23 Gennaio - 4 Febbraio 2001

Hamlet

di Ambrose Thomas

20 Febbraio - 6 Marzo 2001

Falstaff

di Giuseppe Verdi

13 - 18 Marzo 2001

Johannes-Passion

di Johann Sebastian Bach

ACADEMIA MONTIS REGALIS

10 - 29 Aprile 2001

Lohengrin

di Richard Wagner

8 - 15 Maggio 2001

La traviata

di Giuseppe Verdi

29 Maggio - 10 Giugno 2001

Der Zwerg

di Alexander von Zemlinsky

Pagliacci

di Ruggero Leoncavallo

15 - 17 Giugno 2001

Das Rheingold

di Richard Wagner

Esecuzione in forma di concerto

3 - 15 Luglio 2001

Kiss Me, Kate

di Cole Porter

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO



FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Walter Vergnano
Sovrintendente

Claudio Desderi
Direttore artistico

Consiglio di amministrazione

Sergio Chiamparino
Sindaco della Città di Torino
Presidente

Alberto Conte
Vicepresidente

Francesco Devalle
Giuseppe Ferrero
Alberto Jona
Giuseppe Pichetto
Walter Vergnano *Sovrintendente*
Giovanni Zanetti
Consiglieri

Piero Robba
Segretario

Collegio dei revisori

Marco Bianchi
Presidente

Andrea Marengo
Luigi Puddu
Revisori

2001



TEATRO
REGIO
TORINO

ALBO DEI FONDATORI

STATO ITALIANO

REGIONE PIEMONTE

CITTÀ DI TORINO

PROVINCIA DI TORINO

COMPAGNIA DI SAN PAOLO

FONDAZIONE CRT

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

ITALGAS

SAGAT - TURIN AIRPORT

SAI - SOCIETÀ ASSICURATRICE INDUSTRIALE SpA

AZIENDE METROPOLITANE
DEL COMUNE DI TORINO

Azienda Acque Metropolitane Torino SpA
Azienda Energetica Metropolitana Torino SpA
Azienda Multiservizi Igiene Ambientale Torino
SpA Torinese Trasporti Intercomunali

UNIONE INDUSTRIALE TORINO

con il sostegno di: AGM Italiana Srl, Autostrada Torino Milano SpA,
Bitron Industrie Srl, CSP SpA, Carrozzeria Bertone SpA, Cartiere
Burgo SpA, Cerved SpA, Collegio Costruttori Edili, Ergom Materie
Plastiche SpA, Fiat SpA, G. B. Carpano SpA, Italdesign Giugiaro
SpA, Luigi Lavazza SpA, Manifattura Tessile di Nole SpA, Martini &
Rossi SpA, Mattioli Gioielli, Newfren SpA, Picco & Martini Srl,
Pininfarina SpA, Saig SpA, Seat Pagine Gialle SpA, SKF Industrie SpA

2001

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa, Comunicazione e Marketing

Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale

Filippo Fonsatti

Ricerca iconografica

Maria Ida Biggi

Progetto grafico

De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale

N.d.R. - Servizi redazionali

Pubblicità

AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di giugno 2001
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)

© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



TEATRO
REGIO
TORINO

KISS ME, KATE

commedia musicale in due atti

(da *La bisbetica domata* di William Shakespeare)

libretto di

Samuel e Bella Spewack

musica e versi di

Cole Porter

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO

CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Martedì 3	Luglio 2001	ore 20,30	Turno A e Opera Shakespeare
Mercoledì 4		ore 20,30	Fuori abbonamento
Giovedì 5		ore 20,30	Turno B
Sabato 7		ore 20,30	Turno Regione 1
Domenica 8		ore 15	Turno C
Martedì 10		ore 20,30	Turno D
Giovedì 12		ore 20,30	Turno E
Sabato 14		ore 20,30	Turno Regione 2
Domenica 15		ore 15	Turno F

SOMMARIO

LA CARRIERA DI UN «SONGSTER» LIBERTINO di Gianfranco Vinay	<i>pagina</i>	9
IL TEATRO DEI CERCHI CONCENTRICI di Aloma Bardi	<i>pagina</i>	21
SHAKESPEARE È IL MUSICAL: STORIE & RITMI DI UN ACCOPPIAMENTO GIUDIZIOSO di Luca Scarlini	<i>pagina</i>	45
UN RITRATTO a cura di Elisabetta Fava	<i>pagina</i>	57
RITORNO DAL PASSATO COLE PORTER ALL'ITALIANA a cura di Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone	<i>pagina</i>	61
LIBRI, DISCHI E WEB a cura di Marco Emanuele	<i>pagina</i>	69
L'ARGOMENTO (L'Argument, Synopsis, Die Handlung)	<i>pagina</i>	75
LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE a cura di Enrico M. Ferrando	<i>pagina</i>	93
IL LIBRETTO traduzione di Aloma Bardi	<i>pagina</i>	101
APPENDICI a cura di Aloma Bardi	<i>pagina</i>	171



Ritratto di Cole Porter (1891-1964). Fotografia degli anni Trenta.

LA CARRIERA DI UN «SONGSTER» LIBERTINO

di

Gianfranco Vinay*

Nel 1943, su suggerimento di Irving Berlin, Jack Warner decise di mettere in cantiere un film su Cole Porter, ma il primo problema che incontrò fu la difficoltà di elaborare un copione dotato di una qualche tensione drammatica. Certo, la vita di Porter era stata tragicamente segnata da quella brutta caduta da cavallo che, sei anni prima, l'aveva reso invalido per il resto della sua vita (e proprio questa vicenda avrebbe potuto trovare una particolare risonanza nell'animo dei feriti e dei reduci dalla guerra ancora in corso). Ma che fare dei quarantasei anni precedenti? Orson Welles, quando venne a conoscenza del progetto, pensando ai colleghi che stavano arrovellandosi per trovare una qualche soluzione accettabile, si pose la domanda in questi termini: «Ma che potrebbero introdurre come climax? Quando il solo suspense possibile è: vuole o non vuole incamerare dieci milioni di dollari?».

Il problema era complicato dal fatto che a un dato biografico fondamentale e sicuramente foriero (all'epoca) di 'suspense', l'omosessualità di Porter, non si poteva neppure alludere. Anche se era di dominio pubblico, le convenzioni sociali e la censura hollywoodiana del tempo lo vietavano. Non voglio dilungarmi qui sulle soluzioni effettivamente adottate. In una città che ospita un Museo del Cinema non penso sia troppo difficile visionare *Night and Day* (questo è il titolo del film) di Michael Curtiz, interpretato da Cary Grant nelle vesti di Cole Porter. Cadute le censure, la vita di Porter si presta benissimo a diventare il filo conduttore di una ricostruzione d'epoca in cui vengono rappresentati i personaggi, i luoghi e i riti sociali di quella élite che nel corso della prima metà del Novecento si dava appuntamento in residenze principesche spostandosi continuamente da una sponda all'altra dell'Atlantico in crociere di lusso: da New York a Parigi, da Parigi a Venezia, da Venezia a Londra, secondo le stagioni e le opportunità. Personaggi come la principessa di Polignac, la principessa Jane di San Faustino, Elsa Maxwell, il duca di Verdura, Bernard Berenson, oltre a tutto lo stuolo di artisti satelliti: da Diaghilev e i suoi ballerini-coreografi amanti, a Picasso, a Milhaud, Stravinskij... Residenze (limitandosi anche solo a quelle di Porter) come Ca' Rezzonico, che egli affittò diversi anni di seguito nel corso dei suoi soggiorni a Venezia: l'*'hôtel particulier'* di 13 rue Monsieur, a due passi dalla Tour Eiffel: l'ap-

partamento newyorkese della Waldorf Tower; la villa californiana (naturalmente con piscina) al 416 di North Rockingham.

Non è difficile, sullo sfondo di scenari del genere, con personaggi di questo tipo, raccontare, oggi che si può farlo, le avventure erotico-sentimentali di Cole Porter, intervallate dalle (alterne) fortune delle sue canzoni e dei suoi musical. Dando, s'intende, il giusto rilievo drammatico a Linda, la moglie votata a un amore di necessità platonico, alimentato dall'ammirazione per il talento poetico-musicale del marito e dalla sbornia di cocktails, feste, scorribande transoceaniche (forse anche qualche avventura lesbica, ma forse no); e poi ancora cocktails, feste, scorribande, *ad libitum*. Contrappasso a tanta fortuna, a tanto lusso, a tanta ebbrezza, non solo la catastrofica caduta da cavallo di Cole, ma anche le crisi asmatiche di Linda, le sue continue fughe alla ricerca di luoghi salubri, i ricoveri in sanatorio, le cure termali...

Penso che l'anti-climax più forte della biografia di Porter (intendo dire, del tipo di biografia che si poteva raccontare e rappresentare all'epoca) derivasse proprio dal rapporto fra la sua ricchezza e la sua carriera artistica. Una vita come quella di Gershwin, in continua ascesa, dalla povertà alla ricchezza, dagli anni di galera di Tin Pan Alley ai successi nell'ambito dello spettacolo commerciale, alle aspirazioni colte, ai concerti per pianoforte, ai poemi sinfonici e all'opera: questa sì che è una biografia costellata di climax dall'inizio alla fine, che incarna perfettamente il mito della genialità intraprendente, del *self-made man*! Coniugati infine, questi miti, con quello tragico della morte prematura.

La carriera musicale di Cole Porter è esattamente il contrario. Lui che aveva studiato all'Università di Yale e alla Schola Cantorum di Parigi, che avrebbe potuto offrirsi i migliori maestri, destinare tutto il tempo che voleva a comporre delle opere che avrebbero avuto la certezza di essere eseguite perché lui stesso avrebbe potuto ingaggiare gli interpreti, le orchestre, affittare i teatri d'opera; Porter che avrebbe potuto permettersi tutto ciò, limitò la sua attività all'ambito della canzone e della commedia musicale. L'unico frutto rimasto fuori da questo cesto, il balletto *Within the Quota*, orchestrato da Charles Koechlin, lo si ricorda perché fu rappresentato nel 1923 dai Ballets Suédois assieme a *La Création du monde* di Darius Milhaud.

Vero è che la vocazione artistica di Porter non era quella del compositore, ma quella del *songster* autosufficiente, che riunisce cioè in sé tanto la capacità di elaborare i testi delle canzoni quanto quella di metterli in musica. Già negli anni del liceo, trascorsi a Worcester, nel Massachusetts, quindi all'Università di Yale, Porter, più che distinguersi per assiduità e profitto negli studi, si era

impegnato a fondo a fornire musica per tutte le occasioni offerte dalla vita studentesca: inni per le squadre sportive, canzoni per gli spettacoli allestiti dalle compagnie universitarie o scritte unicamente per il piacere personale di cantarle e divertire i compagni con testi umoristici e maliziosi.

Umorismo e malizia, doppi sensi e *nonsense*, giochi verbali e catalogazioni diventeranno sigle inconfondibili delle sue canzoni. Canzoni come «Let's do it», esplicito e divertente 'hymne à l'amour' in forma di lungo catalogo di soggetti amorosi tratti sia dal mondo animale («Birds do it, Beas do it») che dal consorzio umano («Lithuanians and Letts do it»), oppure «Love for sale», intonato da una prostituta in *The New Yorkers*, il musical in cui venne inserito, diedero non poco filo da torcere alla censura dell'epoca.

In altri casi è il corpo femminile a diventare pretesto di allusioni maliziose, come in «All of you» in cui Porter si limita a indicazioni topografiche generiche («I'd love to make a tour of you / The eyes, the arms, the mouth of you / The East, West, North and The South of you») o, in «The Physician» (in *Nymph errant*), in cui i più minuti particolari anatomici del corpo di Evangelina (come le ghiandole linfatiche o la 'medulla oblongata') sono scrupolosamente vagliati da un medico talmente fanatico della professione, da dimenticarsi che l'oggetto delle sue osservazioni è una donna innamorata.

Ma anche in canzoni meno maliziose, quando il trasporto amoroso coinvolge l'intera persona, anima e corpo, *body and soul*, Porter non si lascia sfuggire l'opportunità di dar sfogo alla sua inarrestabile *vis comica*. È il caso di «You're the top», in cui le esemplificazioni addotte per comprovare la verità dell'assunto iperbolico sono tratte dalle più disparate meraviglie del mondo («You're the Colosseum, / You're the Louvre Museum, / You're a melody from a symphony by Strauss, / You're a Bendel bonnet, / A Shakespeare sonnet, / You're Mickey Mouse»). Tanto popolare divenne la canzone, che generò un'infinità di versioni parodistiche, naturalmente anche nell'*entourage* dell'autore. Una variante licenziosa attribuita allo stesso Porter recitava: «You're the breasts of Venus, / You're King Kong's penis, / You're self-abuse, / You're an arch / In the Rome collection, / You're the starch / In a groom's erection...».

Il testo ha una funzione primaria nella creatività di Porter: l'invenzione musicale scatta dopo: una cellula ritmica, un'inflessione melodica, un'atmosfera armonica vengono catturate nella rete dei giochi verbali e subiscono sviluppi ricchi di passi cromatici, ambivalenze modali e modulazioni improvvise. Porter evadeva volentieri dai rigidi schematismi degli standard di Broadway elaborando strutture musicali più complesse («Night and Day») o più ampie

(«Begin the beguine»). Tratti stilistici che conferiscono alle sue *ballads* sentimentali un carattere particolarmente sofisticato, raffinato e danzante. Un'altra componente "anti-climatica" della biografia di Cole Porter è la relativa lentezza con cui raggiunse il successo nell'ambito del musical. Anche qui il confronto con Gershwin è sicuramente svantaggioso. Laddove Gershwin a venticinque anni era già sulla cresta dell'onda di un successo che lo sospingerà con pressoché inalterato vigore fino alla fine della sua breve vita, Porter divenne veramente famoso all'inizio degli anni Trenta, all'epoca di *Gay divorce* (1932), *Nymph errant* (1933), *Anything goes* (1934), quando aveva già quarant'anni. Il suo primo musical, *See America first*, realizzato a venticinque anni nel 1916, fu un clamoroso insuccesso, e vi fu anche un momento, verso la metà degli anni Venti, in cui aveva pensato di metter da parte le sue ambizioni musicali e di sfogare la sua creatività nella pittura. All'origine di questo ritardo e di questa irrisolutezza vi erano certamente ragioni economiche ed esistenziali. Il successo o l'insuccesso non avevano pressoché alcuna incidenza sulla sua fortuna personale. In un caso come nell'altro, Porter poteva continuare a condurre la dolce vita del dandy multimiliardario. Scrivere canzoni era un piacere personale e la fama un lusso in più. Un piacere che era però anche una necessità, come del resto gli altri suoi piaceri. L'autentico libertino è infaticabile, nonostante la sua indolenza. Ed è questo che bisogna fare per comprendere la creatività di Porter: scrollarsi di dosso ogni residuo moralistico e indossare gli abiti del libertino. Ponendosi da questa prospettiva si può capire come le canzoni di Porter non siano soltanto una variante aggiornata e più maliziosa dei giochi verbali e musicali alla Gilbert & Sullivan, ma derivino dall'intenso piacere della trasgressione dai codici del puritanesimo americano. Il libertinaggio è uno stile di vita che si esprime attraverso una messa al bando di tutto ciò che è troppo impegnativo, un amore per tutto ciò che è frivolo e leggero, futile e epigrammatico, una conoscenza approfondita e enciclopedica di tutti i luoghi di svago, divertimento e distrazione, il turismo eretto a sistema di conoscenza e di fruizione "distaccata" del mondo, la passione per il possesso e la collezione di *bibclot*, l'adozione di un'etica del "buon gusto"...

Atteggiamenti che riscontriamo puntualmente nelle canzoni di Porter: diari libertini in forma canora, con allusioni continue a luoghi, persone, oggetti raccolti nel corso delle sue scorribande internazionali, rimemorati attraverso il filtro dell'ironia e del sarcasmo (altre doti tipicamente libertine). Non è certo un caso che Parigi, culla e Mecca del libertinaggio moderno, non solo fosse uno dei luoghi di residenza prediletti da Porter, ma ricorra costantemente nelle sue



Cole Porter suona *Kiss me, Kate* in compagnia del direttore musicale dell'omonimo film, André Previn, e del produttore Jack Cummings, in giacca scura, fotografia del 1953.



Caricatura di Cole Porter, disegno.

canzoni e, più volte, come *décor* nei suoi musical. Nonostante ciò che ho appena detto, la causa del ritardo del successo di Porter nel campo del musical non è soltanto da imputarsi al suo stile di vita, ma anche allo spirito del tempo. Gli anni Venti furono gli anni del jazz, idioma che Porter sapeva maneggiare bene, ma che certo non rappresentò per lui (come per Gershwin) una fonte essenziale di definizione stilistica. L'esotismo parodistico di Porter entrò invece in sintonia con lo spirito più disincantato degli anni Trenta, offrendo a coloro che erano sopravvissuti alla Grande Depressione occasioni memorabili di distrazione e divertimento.

Fu però più tardi, verso la fine degli anni Quaranta, che Porter, dopo un periodo di crisi che aveva già fatto pensare a un esaurimento della sua vena creativa, concepì il musical di maggior successo della sua intera carriera: *Kiss me, Kate*, rappresentato per la prima volta (dopo il 'giro di prova') il 30 dicembre 1948, al New Century Theater di New York e replicato ben 1077 volte. L'inserzione di una canzone come «Where is the life that late I led», catalogo dongiovannesco in versione Broadway, può far capire come Porter, con la complicità di Bella Spewack, l'autrice del libretto, non si lasci scappare ogni occasione buona per volgere in senso libertino una vicenda che si conclude con una doppia riconciliazione matrimoniale (a causa dello sdoppiamento del ruolo dei protagonisti Lilli Vanessi / Katharine e Fred Graham / Petruchio). Ma se questa dialettica degli opposti fra matrimonio e libertinaggio è un meccanismo che fa parte integrante della struttura drammaturgica del musical, il libertinaggio come categoria dello spirito si scatena tutte le volte che la *Bisbetica domata* gliene offre il destro: ad esempio, nelle diverse elencazioni di città italiane, sicuramente legate alle memorie delle scorribande del suo 'turismo libertino' di un tempo.

L'inserzione di versi («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») o di un'intera canzone («We shall never be younger», poi cassata, come si vedrà) sul tema della *Vanitas*, del *Tempus fugit*, può anche far pensare che qualche stilla di malinconia sia caduta nella coppa spumeggiante del libertino ormai handicappato e non più giovane. Senza voler insistere sui riflessi autobiografici di un tipo di spettacolarità basata su regole oggettive e funzionali, è però importante rilevare che sono proprio dinamiche di questo genere che, assieme agli intrecci, al gioco di specchi fra le due commedie e all'intenso gioco parodistico che ne consegue, fanno di *Kiss me, Kate* un musical più sofisticato e complesso rispetto agli standard dell'epoca e a quelli dello stesso Porter.

E ciò, nonostante che sul piano della drammaturgia musicale *Kiss me, Kate* non si discosti dalla più tipica delle ricette di Broadway: l'inserzione di numeri musicali e di danza nel corso di una commedia spiritosa e intrigante. In musical di questo genere, per aver buone probabilità di ottenere un successo, ciò che conta di più sotto l'aspetto musicale è il numero di *hit songs* introdotti e la varietà dei numeri musicali. Da un punto di vista drammaturgico ci troviamo quindi in presenza di qualcosa di simile alla formula barocca del 'bello scompiglio' in versione Broadway. In musical di questo tipo una delle difficoltà dei musicisti e degli autori dei testi delle canzoni è soddisfare a un tempo le esigenze musicali e quelle drammatiche, di modo che non si avverta un salto fra le parti recitate e quelle cantate, ma le seconde sembrino scaturire dalle prime con naturalezza e spontaneità.

Ma ancora più difficile è progettare la successione dei numeri musicali in modo che l'attenzione del pubblico sia costantemente sollecitata, senza cadute e infiacchimenti. Questa è anche la ragione per cui diversi numeri musicali possono esser sacrificati nel corso delle prove o del giro di prova in teatri periferici, prima della rappresentazione nei teatri di Broadway (o del West End): numeri e canzoni (provvisoriamente) cestinate come cascami di un vestito tagliato su misura, che magari possono esser utilizzate in altre occasioni, e anche incontrare successi inattesi. Caso clamoroso, nella storia del musical, è quello di uno degli *hits* più famosi di Gershwin, «The man I love», che, concepito per *Lady, be good*, fu espunto e reinserito dalla seconda versione di *Strike up the band*, da cui fu nuovamente espunto prima di trovare il meritato successo come canzone autonoma. Una delle probabili ragioni per cui «The man I love» venne cassata da *Lady, be good* è la stessa per cui «We shall never be younger» lo fu da *Kiss me, Kate*. Amatissima dall'intera troupe, fu però ritenuta troppo malinconica, e quindi sostituita con la più sentimentale e meno deprimente «So in love».

Patricia Morison, la prima interprete della protagonista femminile di *Kiss me, Kate*, Lilli Vanessi (alias Katharine), interrogata una decina d'anni fa circa le ragioni che avevano determinato la soppressione di un'altra canzone, «It was great fun the first time», sostituita da «Wonderbar», afferma di non ricordarsene più esattamente. E che, comunque, a differenza di quanto credeva il suo intervistatore (Miles Kreuger), non aveva trovato difficoltà a esprimere, nel breve corso di questa canzone, il progressivo scivolare dalla tenera nostalgia dei ricordi ai rimproveri sempre più violenti fra ex-marito e ex-moglie. Anche perché, soggiunge la cantante, Bella Spewack aveva concepito la scena in modo che la lite vera e propria avesse luogo un po' dopo.

nel corso della parte dialogata; infatti «venivano costantemente apportati dei cambiamenti alle scene, mentre noi già le recitavamo».

Affermazione che può rendere bene l'idea di quanto 'aperte' ed elastiche fossero (e ancora oggi sono) le produzioni delle commedie musicali, soggette a tutti i mutamenti che potevano (e possono) migliorare il risultato finale, con la complicità del musicista, che nel caso specifico accettò l'eliminazione di ben sei numeri musicali e relative modifiche e sostituzioni. Si può comunque supporre che l'introduzione di «Wunderbar» al posto di «It was great fun the first time» sia stata molto ben accolta da Porter. Dopo l'Overture, dopo «Another op'nin', another show», inno corale alla gloria dello 'show business', e dopo «Why can't you behave?» venato di blues, «Wunderbar» introduce molto presto (siamo appena al quarto numero) un tono franco ed esplicito di operetta.

Un tono che affiora in diversi numeri musicali di *Kiss me, Kate* («I hate men», «Were thine that special face», «Where is the life that late I led?», «Brush up your Shakespeare») e che, assieme alle numerose filastrocche alla Gilbert & Sullivan, provocano una duplice regressione. Una regressione temporale, nella preistoria del musical (l'operetta appunto), e nell'infanzia della lingua anglo-americana. È sufficiente lo scarto stilistico fra i numeri in ritmo sincopato di tipo jazzistico o parajazzistico («Another op'nin', another show», «Why can't you behave?», «Too darn hot», «Always true to you in my fashion»), e quelli che rinviano a danze Vecchia Europa o ad atteggiamenti ritmici e vocali dell'operetta, per esprimere lo scarto fra le due realtà messe costantemente a confronto nel gioco di specchi fra la vicenda attuale e contemporanea dei protagonisti e la rappresentazione della *Bisbetica domata* di Shakespeare.

All'interno di questo dualismo parodistico di fondo sono poi aggiunte qui e là altre allusioni parodistiche e altri esotismi: i tre accordi introduttivi di «I hate men», che possono anche interpretarsi come una parodia di un preludio liturgico; le inflessioni napoletane di «I sing of love», che si conclude appunto con una tarantella versione Broadway. Come nel caso delle inflessioni operettistiche non dobbiamo porci problemi filologici circa il loro rapporto con l'epoca shakespeariana, così non dobbiamo porci dei problemi filologici circa il rapporto fra l'esotismo napoletano e l'ambientazione padovana della *Bisbetica domata*. La parodia musicale nel musical è anche e specialmente gioco. Come le filastrocche, i nonsense e i divertimenti verbali alla Gilbert & Sullivan servono a fare regredire il pubblico a uno stadio infantile in cui la lingua diventa un giocattolo, così la parodia musicale e i suoi continui scon-

finamenti esotici servono a spiazzare l'ascoltatore, a disorientarlo, a creare il senso di vertigine di chi viene fatto girare in tondo a occhi chiusi. E poi, naturalmente, c'è la danza. «So in love» a parte, si tratta o di danze storiche come il valzer in versione più raffinata («Wunderbar») o più rustica, tipo Oktoberfest, da cantarsi tenendosi a braccetto e dondolandosi a tempo («Brush up your Shakespeare»), oppure danze sincopate, fortemente connotate dalla loro funzione scenica, oppure danze venate di esotismo (come la tarantella). Questo per dire che, a differenza del musical anni Venti e Trenta, dove abbondavano danze poi diffuse nelle sale da ballo, anche la danza in *Kiss me, Kate* partecipa, assieme agli altri elementi, al carosello parodistico generale. A differenza dei fratelli Gershwin che nei musical più riusciti piazzavano quattro o cinque canzoni destinate a diventare degli *hits*, Porter pensava che in un musical l'introduzione di una canzone che aveva buone possibilità di assurgere a quel rango, potesse esser sufficiente. E ciò perché, secondo lui, un numero maggiore di *hits* eseguiti costantemente dalle orchestre da ballo o nel corso delle trasmissioni radiofoniche, avrebbe saturato la memoria del pubblico, riducendo l'interesse e la partecipazione al musical in quanto spettacolo teatrale. Era però al tempo stesso molto cosciente dell'impossibilità di stabilire a priori quali canzoni avrebbero riscosso un particolare successo. È comunque evidente che la canzone nella quale riponeva maggiori speranze non era *Kiss me, Kate*, che conclude entrambi gli atti del musical, ma «So in love», che per questa ragione viene ripresa anche nell'atto II. Il tema di *Kiss me, Kate* si presta a meraviglia a esser ripreso in coro e a imprimerli nella memoria come gran finale, mentre «So in love», immediatamente estraibile e trasportabile in una sala da ballo, era destinata appunto a godere di una diffusione autonoma molto più vasta. Come tutti i *songster* di successo, Porter era anche un accorto e astuto *business man*.



* Musicologo torinese e storico della musica contemporanea, ha insegnato a lungo al Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Torino. Fa parte del Gruppo per l'analisi e la teoria musicale con sede a Bologna, della Société française de musicologie e dell'Unité Mixte «Recherche musicale» Irca-m / Cnrs di Parigi. Specialista del Neoclassicismo, in particolare di Stravinskij, gli ha dedicato numerosi studi, tra i quali

citiamo: *Stravinsky Neoclassico* (Marsilio, Venezia 1987), *Stravinsky* (Marsilio, Venezia 1992), *Permanence et transformation du style stravinskien dit néo-classique durant les années françaises (1920-1940)*, tesi per il dottorato in musicologia all'École des Hautes Études della Sorbona nel 1994. Ricordiamo inoltre i suoi contributi al *Dizionario enciclopedico universale della musica* (Utet, Torino

1983), alla collana di storia della musica curata dalla Società Italiana di Musicologia (*Il Novecento. II. Parte prima*, Edt. Torino 1978, riveduto e aggiornato in *Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti*, Edt. Torino 1991), alla *Storia della musica* (Einaudi, Torino 1988),

all'*Enciclopedia della musica* (Einaudi, Torino 2001, con un capitolo dedicato al *musical* nel volume I, *Il Novecento*) e inoltre, tra le monografie, *L'America musicale di Charles Ives* (Einaudi, Torino 1974) e *Gershwin* (Edt. Torino 1992).



Scena dell'Atto I di *Kiss me, Kate*, rappresentata nel dicembre 1943 al New Century Theatre di New York, regia di John Wilson.

IL TEATRO DEI CERCHI CONCENTRICI

di

Aloma Bardi*

New York, una data imprecisata tra il 1917 e il 1918. 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 1918, 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 1918 (il tradizionale tryout di una commedia musicale, prima del debutto ufficiale a Broadway, ha luogo in un'altra città — spesso importante, ma pur sempre provincia dal punto di vista di New York — 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 1918. Il cast, che ha come protagonisti Alfred Drake, Patricia Morison, 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 della commedia anche la vivacità geometrica e i colori delle scene e dei costumi originali, opera dello stesso Ayers. La produzione continua con grandissimo successo, fino a coprire 1077 rappresentazioni e restando in cartellone a Broadway fino 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 giugno 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 a essere rappresentata, solitamente tradotta nella lingua locale, nell'era precedente ai sopratitoli. Diviene nota ed è amata dall'Islanda alla Turchia, dalla

Polonia a Israele, in Argentina, Ungheria, Giappone, a Ceylon... La MCM ne realizza nel 1953 una celebre versione filmica con Howard Keel e Kathryn Grayson, diretta da George Sidney. I librettisti ne ricavano, rispettivamente 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 del musical, comprensiva anche dei numeri tagliati dall'edizione definitiva. Nel 1997 Tams-Witmark a New York ne stampa una nuova riduzione per voce e pianoforte. Il successo è permanente, sia da parte del pubblico che da parte 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, la scrittura verbale 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 per comprendere il senso di una simile concezione teatrale e di un simile soggetto a Broadway nel secondo dopoguerra, 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'ubriaccone Christopher Sly, che viene per caso rinvenuto al colmo dell'abbruttimento in una taverna, crollato nel sonno dopo aver troppo bevuto. Così la commedia è concepita da Shakespeare come teatro nel teatro e in tal senso presentata nell'*Induction*. Ai danni di Sly sarà con uno strano cinismo inscenata una commedia doppia: in primo luogo gli verrà fatto credere di essere a sua volta un gran signore colpito da lunga amnesia, che si risveglia finalmente alla realtà dopo molti anni di sogno e illusione, così ritrovando la giovane moglie lungamente negletta, la quale altri non è che un paggio travestito; inoltre una compagnia di teatranti di passaggio è assoldata affinché reciti una 'pleasant comedy' per onorare l'altra forma di illusione, la ritrovata coscienza di sé di un signore che però non esiste. La storia padovana intesa come beffa e tinta di esotismo (notevole è la distanza tra la landa remota ove l'osteria è ambientata e la Padova rinascimentale) è in realtà la commedia, da cui *Taming of the shrew* non esce 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 secoli dopo, nel 1948, quando nella finzione scenica di *Kiss me, Kate* recitano a Baltimore nell'anteprima di una *Bisbetica domata* in versione 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 la gelosia e i litigi, che da dietro le quinte si estendono fin sul palcoscenico trasferendosi nei personaggi di Petruchio e Kate. È litigando che a poco a poco Fred e Lilli sanno di amarsi ancora, di non poter non accettarsi vicendevolmente, e questa volta forse per sempre, mentre Petruchio e Katharina in parallelo imparano la sopravvivenza pacifica di una coppia sposata. La shakespeariana commedia domestica 'educativa' che si svolge nella città di Padova è per l'immaginaria compagnia di artisti americani del 1948 certamente non meno esotica di quanto lo fosse per Christopher Sly che trascorreva le giornate nelle osterie; in tal senso 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 *Taming of the shrew* conduce fino a *Kiss me, Kate*?

La fonte diretta del libretto è da individuare nella situazione teatrale americana tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, nella vivezza con cui una coppia celeberrima di attori aveva avvicinato il testo della commedia inglese di Katharina e Petruchio al pubblico americano senza distinzioni, da quello esperto e mondano e finanche intellettuale di Broadway, a quello della più remota cittadina statunitense, ove non esistevano teatri e le recite avvenivano in scuole o palestre o stadi, luoghi spesso raggiunti sfidando maltempo, perfino tempeste di neve e alluvioni, per confrontarsi con una miscela speciale di apatia, isolamento, lentezza e ignoranza, di quella densità tipica della provincia americana. Rifiutavano la versione adottata dalle star, ove l'intera azione scenica si incentra soltanto sulle due figure principali. La loro era una *Bisbetica* di teatro nel teatro, affidata alla coppia moderna. Questi artisti, grandi e originali impersonatori di Petruchio e Kate 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, americano, era nato nel 1892 a Milwaukee, Wisconsin (morirà nel 1977). I due attori, che per quasi quarant'anni restarono i protagonisti indiscussi del teatro di prosa americano, mettevano sovente in scena lavori che avevano per soggetto coppie sposate, appartenenti al repertorio di 'intimate modern comedy', o 'adult comedy', così popolare dagli anni Trenta. La critica

dell'epoca ha lasciato recensioni particolarmente positive della loro arte nella resa delle commedie leggere sofisticate, come quelle di Molnar, uno dei loro prediletti autori, la cui *Gita al castello* (1925), tra l'altro, presenta il tema, metà sogno e metà realtà, di uno spettacolo teatrale nello spettacolo teatrale.

La coppia Lunt-Fontanne aveva già rifiutato all'inizio degli anni Trenta l'offerta di recitare *Antony and Cleopatra*, dichiarandosi disposta a presentare nuovamente al pubblico opere di Shakespeare soltanto qualora le fosse stato lasciato ampio margine all'immaginazione. I due artisti erano tornati nel 1935 all'organizzazione teatrale The Theatre Guild dopo due anni di separazione da essa, a patto di ottenere nei loro spettacoli successivi il controllo dei meccanismi della produzione, dalla scelta degli interpreti a quella della regia e degli allestimenti. Alfred Lunt divenne membro del Theatre Guild's Board of Directors, così da avere un controllo ancora maggiore delle scelte e delle decisioni. E fu nel marzo di quello stesso anno che iniziarono a lavorare su *The taming of the shrew*, di cui si annunciò sui giornali e manifesti: «Il progetto della produzione è stato concepito da Mr Lunt e Miss Fontanne». Un'attività teatrale impegnata, nonostante le ristrettezze e le limitazioni del periodo (sono 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 *Taming of the shrew*: sulla base delle accurate descrizioni della critica dell'epoca, possiamo comprendere quanto risalto vi venisse dato all'intreccio fra dimensione autobiografica e teatrale, e con quale intensità gli interpreti si ponessero in rapporto con il doppio livello della commedia nella commedia di Shakespeare, vista da loro come un doppio spettacolo di eventi simultanei, che infine si espande a essere triplo, riservando uno specifico ruolo al pubblico con cui gli artisti – di entrambi i livelli – dialogano. L'idea base di Lunt-Fontanne fu quella di offrire dello spettacolo shakespeariano una valorizzazione della natura parodistica e farsesca. Fisicamente 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 girovaghi che preparano una rappresentazione; l'ubriaccone Christopher Sly rimaneva seduto in un palco per l'intera durata della recita: da lì si rivolgeva sia agli attori che al pubblico, che diveniva così a sua volta parte integrante dello spettacolo nel suo strato più esterno, a contenitore degli altri due. Ad esempio, se qualche spettatore entrava in ritardo, Sly lo apostrofava e gli attori arrivavano anche a interrom-



Lisa Kirk come Lois Lane / Bianca, Patricia Morison come Lilli Vanessi / Katharine, Alfred Drake come Fred Graham / Petruchio e Harold Lang come Bill Calhoun / Lucentio in *Kiss me, Kate*, nel dicembre 1943 al New Century Theatre di New York, regia di John Wilson.



Patricia Morison come Lilli Vanessi / Katharine e Alfred Drake come Fred / Petruchio nell'Atto I di *Kiss me, Kate*, nel dicembre 1948 al New Century Theatre di New York, regia di John Wilson.

persi per sostare a guardarlo un po' disorientati. Se qualcuno tra il pubblico tossiva rumorosamente, gli attori potevano anche iniziare tutti a tossire... 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; o viceversa. In tutto erano in scena 36 interpreti, compresi alcuni musicisti, acrobati e nani (questi ultimi spesso presenti negli spettacoli 'strani' dell'epoca e che, come in un film di Tod Browning, venivano chiamati «the little people»). I sipari si aprivano su sipari suggerendo i molteplici livelli del comico, nel cui spazio Alfred Lunt e Lynn Fontanne dispiegavano invenzioni di dettagli 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 poi mangiarsele di nascosto (particolare che spicca in *Kiss me, Kate*, II, 3, ma assente in *Taming of the shrew*, IV, 1). Lunt/Petruchio, da parte sua, con una fila di salsicce ci saltava perfino la corda... Chi legga il libretto del musical prima di avervi assistito in un teatro, cerchi di non dimenticare la sottile portata parodistica di queste scelte triviali illustrative del registro 'basso' shakespeariano. A tutto ciò è da aggiungere il più personale degli 'scenari', l'autoparodia nella quotidianità, che ancora una volta individuerà facilmente chi conosca *Kiss me, Kate*: Lunt e Fontanne si portavano dietro in tournée assistenti personali, valletti, aiutanti di camerino, ecc., che spesso facevano da spettatori ai loro bisticci dietro le quinte, in una situazione in tutto simile a quella vissuta da Lilli e Fred in *Kiss me, Kate*.

L'anteprima della commedia 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 popolare nella Broadway negli anni Venti e Trenta, assetata di 'modernità', questo storico allestimento mutò l'attitudine del pubblico verso tali opere e le rese veramente popolari. Fu un trionfo: anche da parte dei recensori più esigenti – a cominciare dal fondamentale Brooks Atkinson (1894-1984), per decenni 'drama critic', istituzione del «New York Times» – venne lodata con calde parole l'originalità della concezione, felicemente sposata alla 'verità' di quella che in fondo era una deformazione comica; venne inoltre sottolineata con delizia la fisicità della contesa tra i due protagonisti («Most exceeding low» definì lo spettacolo lo stesso Atkinson). È interessante, ancora una volta dal punto di vista delle fonti del libretto di *Kiss me, Kate*, il fatto che i due protagonisti si siano veramente feriti più di una volta in quelli che erano gli scontri fisici 'realistici' tra Petruchio e l'indomita moglie. La prepotenza mancata dell'impatto aveva sul pubblico e sulla critica un effetto calamita dell'attenzione: in quella lotta ciascuno avvertiva una forte attrazione tra due persone ve-

re, oltre la finzione scenica, che era poi il rapporto intenso che per tutta la vita legò i due grandi attori. Feritisi entrambi in più di un caso, Lynn Fontanne dopo una recita particolarmente 'realistica' finì zoppicante sul serio. 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 minimi dettagli la lettura della *Bisbetica* della coppia Lunt-Fontanne sia inseparabile dalla storia di questo musical.

Tra il debutto della *Bisbetica domata* nel 1935 e il suo revival nel 1939-1940, periodo che vide la creazione di *Amphitryon 38* (fonte di un altro musical di Cole Porter, *Out of this world*, del 1950), all'inizio del 1938 la coppia Lunt-Fontanne era all'opera sul *Gabbiano* di Čechov: durante le prove del dramma accaddero fatti assai simili a quelli che vengono descritti nel libretto di *Kiss me, Kate* e attribuiti a Fred e Lilli: Lunt simpatizza per una giovane attrice della compagnia e Fontanne si ingelosisce; Fontanne irritata per vari motivi minaccia di lasciare lo spettacolo; i due attori protagonisti bisticciano durante le prove... L'attrice si chiama Uta Hagen e in alcune interviste degli anni Ottanta riferì questi fatti a cronisti e ricercatori.

La nuova tournée della *Bisbetica domata* presentava una rinnovata versione della commedia, con l'aggiunta di dettagli interessanti confluiti nel libretto di *Kiss me, Kate*: un'entrata di Kate in veste di cacciatrice, che prende la mira e spara, facendo cadere un uccello morto (il pubblico colto di sorpresa ride); durante gli applausi l'intera compagnia compariva alle chiamate 'improvvisando' una tarantella per divertire il pubblico. Il 5 febbraio 1940 il revival di *Taming of the shrew* raggiunse lo Alvin Theatre di New York. Sembra collocabile in questo periodo la primissima prova certa della germinazione di *Kiss me, Kate*: il futuro produttore Arnold Saint Subber, evidentemente convinto ammiratore della coppia di artisti e all'epoca impiegato come loro assistente di palcoscenico, fu anch'egli spettatore ai 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. Procedendo per ordine cronologico, la struttura di questo teatro fisico e metaforico che s'inizia con Shakespeare per giungere a Cole Porter si evolve quindi così:

– Prima serie di cerchi concentrici (*The taming of the shrew*): a) il prologocornice di Sly e del gentiluomo in vena di beffe contiene la compagnia di artisti girovaghi che rappresenta b) una commedia, sulla quale si appunta l'attenzione nella non-chiusura della cornice, tema che presto si esaurisce.

– Seconda serie di cerchi concentrici (Lunt-Fontanne): a) il pubblico partecipa allo spettacolo di una moderna coppia di attori che porta in tournée b) una commedia in cui per raggiungere un ubriaco si allestisce c) la recita intitolata *The taming of the shrew* (lasciando intatta e anzi valorizzando la cornice come spazio teatrale in cui risiede la dimensione parodica della commedia shakespeariana, che viene così ad acquistare una sua identità di dialogo fra teatro classico e interpretazione contemporanea di esso).

– Terza serie di cerchi concentrici (*Kiss me, Kate*): la moderna coppia di attori in tournée diventa l'anello più esterno dell'involucro teatrale: tale strato comprende riferimenti artistici e biografici alla coppia Lunt-Fontanne; ma per capire gli anelli più interni occorre spiegare prima le caratteristiche di questo musical.

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. In uno dei suoi manoscritti inediti, intitolato *Why I wrote comedy* – che risale, in qualità di autobiografia giovanile, all'inizio degli anni Venti – Bella Cohen narra le avventure della propria fanciullezza newyorkese, la povertà, la mancanza di un padre (Cohen era il cognome materno). Sam Spewack coltivò fin da bambino un grande amore per la musica; come studente si guadagnava da vivere suonando il violino con la Arnold Volpe Orchestra e per tutta la sua iperattiva esistenza non trascurò mai il piacere dell'esecuzione di musica cameristica. Curiosi e dotati di spirito d'avventura, entrambi si indirizzarono all'attività giornalistica e vi raggiunsero la notorietà. Il loro matrimonio durò cinquant'anni (dal 1922): ne resta un epistolario ricchissimo a documentare il legame che li tenne uniti, ma anche le loro difficoltà di coppia, così come la capacità di lavorare insieme, ma anche di perseguire progetti separati. La Columbia University di New York custodisce l'archivio di manoscritti letterari, teatrali, 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 dall'8 marzo al 9 luglio 1993 in una mostra documentaria sulla loro vita e opera, allestita nella stessa biblioteca che custodisce l'archivio. In occasione dell'evento venne realizzato un catalogo stampato in pochi esemplari, prima e unica pubblicazione sulla coppia di scrittori, testimonianza co-

munque di un inizio di rinnovato interesse per figure assai popolari nella loro epoca e per un ambiente teatrale di cui molti aspetti fondamentali restano ancora da scoprire. Il titolo della mostra (e del catalogo), *From Russia to «Kiss me, Kate». The careers of Sam and Bella Spewack*, considerava la commedia musicale realizzata in collaborazione con Cole Porter come il culmine della loro produzione e celebrità.

La coppia Cohen-Spewack mantenne sempre uno stretto rapporto con la contemporaneità e con la deformazione parodistico-farsesca di essa. Come giornalisti avevano vissuto incontri ravvicinati con eventi clamorosi e drammatici del loro tempo. Fu Bella Cohen, nel 1926, colei che fece a Berlino la sensazionale scoperta della donna che sosteneva di essere Anastasia Romanov: Sam Spewack si occupò del caso Sacco e Vanzetti come corrispondente dal Massachusetts per il «New York World» e preparò un reportage in diverse puntate sul Ku Klux Klan; dal 1922 al 1924 egli fu corrispondente a Mosca, quindi, dal 1924 al 1926 a Berlino. Dalla Russia inviò una serie di articoli che intitolò *Behind red curtains*, in cui sembra sia stato per la prima volta fatto uso del termine 'curtain' (cortina) con riferimento all'Unione Sovietica. Altro versante della multiforme vita creativa di Sam Spewack era la narrativa: pubblicò romanzi polizieschi, storici, e perfino, nello stesso anno di *Kiss me, Kate*, il 1948, un romanzo comico sulla Russia, *Busy, busy people*. Non è facile riassumere in poche parole le mille attività svolte dalla coppia Cohen-Spewack, impegnati anche nel campo dell'assistenza sociale e del pacifismo, della pubblicità, della radio, della televisione...

Per Broadway i due scrittori firmarono celebri commedie, tra le quali ricordiamo: *Clear all wires!* (1932, adattata anche a sceneggiatura cinematografica per l'omonimo film prodotto dalla MGM l'anno successivo), *Boy meets girl* (1935, una delle più famose), *Woman bites dog* (1946), *My three angels* (1953). Tra i soggetti e le sceneggiature cinematografiche: *The cat and the fiddle* (1934, MGM, dalla commedia musicale di Jerome Kern e Otto 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: *Enchanted nutcracker* (1963, ABC), l'adattamento di *Kiss me, Kate* (1959, NBC) e *My three angels* (1960, NBC).

Il loro contributo alla commedia musicale, oltre a un lavoro del solo Sam Spewack, *Pleasures and palaces* (libretto tratto nel 1965 dal suo *Once there was a Russian* e da lui scritto in collaborazione con Frank Loesser, autore dei versi e della musica), consiste nei due 'books' (soggetti e libretti) per musical scritti in collaborazione con Cole Porter: *Leave it to me!*, adattamento di *Clear all wires!*,

a cui Sam Spewack lavorò anche come regista, insieme a George Smith (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 di questo genere teatrale, ma soprattutto l'evoluzione del genere stesso verso criteri di maggiore verosimiglianza, situazioni medie e personaggi credibili, improntato a una superiore integrazione tra lo svolgersi della vicenda recitata e i numeri musicali.

Tale crescita della commedia musicale secondo esigenze ormai molto diverse da quelle degli anni Trenta è riferita con stile informale dagli stessi Cohen-Spewack nell'Introduzione all'edizione stampata nel 1953 del libretto di *Kiss me, Kate* (*How to write a musical comedy: An esoteric analysis of a New Art Form*, pp. VII-XIX del volume pubblicato da Knopf, New York [in appendice in questo volume, pp. 173-179, N.d.R.]). Questo scritto – che è comunque da attribuire soprattutto alla penna di Bella Cohen – sebbene un po' caotico e disorganizzato nella sua piacevole disinvoltura, è un significativo documento d'epoca ed esprime la coscienza delle trasformazioni che si erano verificate nella commedia musicale americana tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta. L'ironica descrizione della «Nuova Forma Artistica», pur non spiegando di per sé quasi niente, lascia in realtà affiorare quanta pressione Broadway esercitasse ormai sui librettisti per ottenere soggetti e dialogo verosimili. Alla p. XV dell'Introduzione è tracciata una curiosa elencazione dei generi di teatro musicale, dal punto di vista del livello di rapporto organico del *song* (o aria) rispetto all'insieme (coerenza della trama, compattezza della concezione drammaturgica). In questo schema risulta che nell'operetta e nell'opera l'aria abbia la funzione di contribuire allo svolgimento della storia... Piuttosto che indulgiare sull'apparente ingenuità di tale affermazione, dobbiamo capirla alla luce delle considerazioni interne a questo ragionamento: l'operetta e l'opera fanno parte di un elenco in cui sono incluse anche la 'revue' e la 'stravaganza', gli spettacoli eterogenei fatti di ballerine, comici, dialoghetti e numeri musicali, all'interno dei quali la combinazione e la successione delle parti erano assolutamente libere e sottoposte al cambiamento per i più svariati motivi; non esisteva un filo conduttore di alcun genere e il numero musicale era soltanto una delle diverse forme di intrattenimento, senza rapporto con il resto dello spettacolo. È in risposta e antitesi a quel mondo della vecchia e già tramontata rivista musicale che la nuova drammaturgia si esprime, e *Kiss me, Kate* ne è un luminoso esempio.

Leave it to me!, la prima commedia musicale scritta da Bella Cohen e Sam Spewack in collaborazione con Cole Porter, nacque dunque in un periodo in cui quest'ultimo, in seguito a un grave incidente accadutogli nel 1937, rischiava l'amputazione delle gambe e affrontava quotidianamente situazioni dolorose e forzata immobilità. Inoltre le recenti esperienze creative non

avevano riscosso successo. *Leave it to me!* segnò una ripresa della carriera di Porter: i *songs* ebbero fortuna, in particolare l'allusivo «My heart belongs to Daddy» introdotto da Mary Martin. Ma per l'ormai abusato soggetto politico (un ambasciatore americano in Unione Sovietica vuole tornare in patria e a tal fine ricorre agli espedienti di un reporter, con dispiego di satira sia verso la burocrazia sovietica che verso la figura del 'foreign correspondent') e per il rapporto di ancora relativa coesione drammaturgica tra le parti, questa commedia musicale è situata a davvero grande distanza rispetto a *Kiss me, Kate*, nonostante la qualità dei *songs*, alcuni dei quali hanno goduto di celebrità indipendentemente dal contesto originario.

Se l'attività giornalistica aveva preparato la coppia Cohen-Spewack alle sorprese della quotidianità e all'impegno dell'informazione da esprimersi in stile leggero, lavorare per il cinema contribuì a smitizzare per loro la sacralità della scrittura e a trasformarla in attività sportiva, in cui si è forzati dalle ragioni più contingenti a disfare un lavoro fatto, a tagliarlo, o a improvvisarne uno nuovo. Nel libretto di *Kiss me, Kate* tutte queste tendenze trovano la realizzazione ottimale: le sue 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, di 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 antiletterario, 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 loro boss per farsi pagare una cambiale da Fred Graham, e che per una serie di fatti comici finiscono per essere assorbiti nello spettacolo shakespeariano stesso, essendo per giunta fans del teatro – mischiano nel loro composto verbale lo slang della malavita e le aspirazioni alla cultura. Essi si prestano a meraviglia, laddove entrano in gioco la musica e i *lyrics* di Cole Porter, a sconfinamenti in altri registri, come il valzer da saloon di «Brush up your Shakespeare», che rifà perfino un'ultimissima comparsa dopo il gran finale del musical, in una vera e propria riesumazione parodistica del 'vaudeville final' del teatro antico (e dei vecchi spettacoli), con tanto di riesposizione della 'morale' della storia, che si chiude infatti brillantemente nel nome di Shakespeare. Alla qualità della scrittura corrispondono i contenuti del libretto, pieni di riferimenti topici e datati. Alcuni esempi. La continua ironia su Baltimore (I, 1; I, 3; ecc.), dove la recita della *Bisbetica domata* avviene in 'tryout': naturalmente è una strizzatina d'occhio al pubblico newyorkese, che vede tutte le



Patricia Morison come Lilli Vanessi / Katharine in *Kiss me, Kate*, nel dicembre 1948 al New Century Theatre di New York, regia di John Wilson.



Patricia Morison come Lilli Vanessi / Katharine in *Kiss me, Kate*, nel dicembre 1948 al New Century Theatre di New York, regia di John Wilson.

altre città americane come provincia. O, altro esempio, la menzione di un personaggio notissimo all'epoca come Louella Parsons (II, 6), giornalista 'amica' dei divi di Hollywood, per i quali aveva un 'confessionale' sempre aperto. O, altro esempio ancora, 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 versificatore e *song-writer* di Cole Porter non poteva che trovarsi a suo agio. Nella Prefazione menzionata, gli scrittori ripetutamente sottolineano l'importanza del 'tagliare' e cambiare, come essenziale alla creatività di chi lavora al *book* per un musical, in uno spirito di rapporto non possessivo con il proprio operato (come se si riferissero ancora al mestiere del giornalismo). Proprio in quest'ottica viene vissuto anche il contatto con la commedia shakespeariana. Lo stratagemma risolutivo in tal senso consiste nell'uso di una fonte intermedia, evitando il ricorso diretto a Shakespeare, sì da attenuare l'impatto con un altrove teatrale troppo impegnativo. Quella fonte fu lo spettacolo di Lunt-Fontanne: l'accorgimento riconduce il teatro di Shakespeare all'esperienza americana moderna, tanto che l'interlocutore rimane perfino 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, con notevole vivezza del risultato finale. Questa tecnica della citazione da Shakespeare consente che frasi o battute originariamente appartenenti a un personaggio siano consegnate a un altro, producendo così un'alterazione del significato (un esempio clamoroso di tale procedimento è offerto dai versi di *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 portarsela a letto, e finalmente toglier[me]lla di casa!», originariamente pronunciati da Gremio, il più attento 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 decisamente 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 (*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 *songs*, il finale degli Atti I e II, 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 volante 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 *Taming of the shrew*, I, 2, 75 e alla canzone di Fred/Petruchio resta assegnato in *Kiss me, Kate*, I, 5, n. 8); «Were thine that special face» («that special face» sono parole di Bianca in *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 *Taming of the shrew*, IV, 1, 143; resta di Fred/Petruchio in *Kiss me, Kate*, II, 3, n. 16); «I am asham’d that women are so simple» (celebre battuta di Katharina ‘domata’ in *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 *Taming of the shrew*, Induction, 2, 146, allorché Christopher Sly la pronunzia prima di assistere alla commedia recitata ‘in suo onore’).

Forse è anche proprio grazie alla naturalezza di questa appropriazione del testo shakespeariano, senza inibizioni causate da reverenza alla prospettiva storica o da rispetto della distanza qualitativa, che il risultato di tanto lavoro è vivo e guizzante, teatralmente vero.

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, in alcune interviste recenti e altre d’epoca, i ricordi dei protagonisti, dallo stesso Porter al produttore Arnold Saint Subber, dai librettisti Bella Cohen e Sam Spewack a Alfred Drake, primo interprete della parte di Fred Graham / Petruchio, da Robert Russell Bennett, orchestratore

del lavoro musicale di Porter, al critico del «New York Times» Brooks Atkinson, che già il giorno del debutto fu tra i recensori di *Kiss me, Kate*; essa comprende inoltre registrazioni d'archivio di numeri del musical, nell'interpretazione degli artisti che ne eseguirono la prima esecuzione assoluta.

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 (ma relativamente alla vita mondana intensissima che sempre cercò di condurre, anche quando non era fisicamente in grado di affrontarla). Il grave incidente del 1937 aveva avuto conseguenze a catena, costringendolo a subire continui interventi chirurgici alle gambe, forzatamente seguiti da periodi di scarsa mobilità. Esistono alcuni volumi-biografie di Porter, la più recente delle quali è quella di William McBrien, pubblicata nel 1998 (*Cole Porter: A biography*, Knopf, New York). Il libro consta di 459 pagine ed è realizzato con imponente impiego e dispendio di mezzi: chi lo legga apprenderà come Cole Porter trascorrevano le sue serate, dove si recava nei suoi numerosi viaggi, quali salotti e hotel di lusso frequentava, e tutto ciò fino nei minimi dettagli. Tale lettura costituisce un esercizio di pazienza e come ogni altra biografia pubblicata su questo soggetto, soltanto in modo più minuzioso, trasmette una sensazione vuota e triste, che si materializza nel reiterato desolante descrivere riti di società, arredi di case eleganti, abitudini mondane di persone ricche, retroscena sessuali. Ma veramente non c'era altro nella vita di Porter? E come affrontarne una biografia in modo diverso, come scoprirne qualcosa di nuovo, che comunichi un senso oltre il dettaglio?

La crisi porteriana durante gli anni Quaranta si era manifestata attraverso gli insuccessi artistici, la malattia, il declino fisico e psicologico. 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 bravura tecnica del *lyricist* e la ricchezza dell'invenzione verbale, mentre si iniziava a scorgere la sempre più ingombrante presenza degli strumenti ai quali abitualmente ricorreva, dai dizionari ai repertori di rime e sinonimi. Le reminiscenze verbali e musicali dell'operetta inglese di Gilbert & Sullivan stavano incominciando ad apparire fredde e non coinvolgenti 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 rice-

vette 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 e consolazione... Su questi presupposti nacque la pseudo-biografia cinematografica di Porter, *Night and Day*, realizzata nel 1946 da Michael Curtiz e interpretata da un particolarmente improbabile Cary Grant, film e interprete che tuttavia molto contribuirono alla notorietà di Porter come personaggio, in un'epoca in cui artisticamente egli non era più molto popolare. Lo stesso anno 1946, per l'ultimo musical precedente a *Kiss me, Kate*, *Around the world in eighty days*, uno spettacolo-stravaganza di Orson Welles, Porter compose lyrics tra i più improntati allo stile operettistico vittoriano di Gilbert & Sullivan, nei quali l'arguzia della versificazione era inversamente proporzionale alla capacità di catturare l'attenzione del pubblico.

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 assai 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 dell'ambientazione e dei personaggi (la contemporaneità e l'antichità) trova nella natura dei versi porteriani il punto d'incontro delle due realtà teatrali, delle due serie di personaggi, delle due caratterizzazioni d'epoca.

Entro una situazione drammaturgica di ammirevole fluidità dell'insieme e della successione delle parti, una 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' di elementi topici e datati, al virtuosismo verbale, ai giochi di parole, 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 le cervellotiche rime improprie del tipo:

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 pronunzia assurda e 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 «Euripedes», «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 nuova e perfettamente riuscita tra le sue popolarizzazioni nel Novecento. «Brush up your Shakespeare» è un successo assoluto, anche sul piano del cliché del personaggio: i due poco credibili gangster appaiono nella loro veste di 'vaudevillians' e in quanto tali si esibiscono sul proskenion, 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 *songs* di *Kiss me, Kate* con la censura. «Too darn hot», 'specialty number' interpretato da artisti afroamericani, ha una forte connotazione etnica e non per caso esprime un contenuto esclusivamente e assai esplicitamente sessuale. Soltanto all'interprete afroamericano era lecito entrare nel registro erotico-fisico, sconfinamento all'epoca non ammissibile per cantanti e ballerini tratti da una sezione più 'civilizzata' della società americana. Entrano in gioco ovviamente anche ragioni puramente teatrali: Lorenzo Fuller, il primo interprete della parte del valletto Paul, che guida questo numero cantato e danzato, fu un celebre Sportin' Life in *Porgy and Bess*, e ciò ricorda la presenza afroamericana nel teatro statunitense di quegli anni a esprimere una più piena apertura al coinvolgimento ritmico, alla danza, agli elementi jazz.

È significativo che nell'adattamento cinematografico di *Kiss me, Kate*, diretto nel 1953 da George Sidney, di questo numero musicale venga offerta una versione edulcorata (la MCM - che pure tanto contribuì allo sviluppo del genere del musical cinematografico - era una casa di produzione troppo conservatrice per mostrare in un film alcunché di radicale). Nel film si gioca già in apertura sul fatto che «Too darn hot», sia stato ta-

gliato dallo show, onde poi offrirlo, quintessenza di canzone maschile, in una versione femminile, piccante sí, ma solo in apparenza, poiché in realtà la canzone-danza presenta un testo fortemente censurato rispetto a quello cantato dei tre boys afroamericani per i quali era stata concepita. 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 in generale non sia l'aspetto piú 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 ironici 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*, a cura di Robert Kimball, Vintage Books, New York 1984). Lo scrittore americano (nato nel 1932) che nel 1968, con il romanzo *Couples* ottenne un esuberante successo come autore capace di descrivere il superamento dell'inibizione sessuale, in questa presentazione esalta la naturalezza costruita del verso portieriano, lo spaziare della sua immaginazione, la leggerezza provocatoria, l'immoralità dei contenuti e dei riferimenti, e la superiore disinvoltura nell'affrontare il registro che troppo facilmente potrebbe scadere nel volgare: e colloca Cole Porter al livello di un 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 in città e provincia americana 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, invece che come sommi protagonisti della scena americana; c) il terzo anello è quello della commedia *The taming of the shrew*, che a questo punto non ha piú bisogno della cornice-prologo di Sly, perché una cornice ce l'ha già, ed è in costante rigenerazione, è viva, comica e romantica e palpitante e moderna. E torniamo così al gioco di scatole originale, quello shakespeariano, che - negli Stati Uniti del XX

secolo, a Broadway – si identifica con la ‘adult intimate comedy’ e si evolve come parte integrante di essa.

Ma entro questa progressione verso l'epoca moderna che senso acquista in fondo l'*Induction* di Sly? La storia della moglie bisbetica infine domata è tramandata in due diverse stesure, l'una intitolata *The taming of 'the' shrew* e l'altra *The taming of 'a' shrew*. In quest'ultima, la cornice procede di pari passo con la storia delle nozze delle sorelle, interagisce con essa e ha una conclusione sua. È stata valutata alternatamente come la fonte della prima commedia o come una sua versione corrotta. È possibile che Alfred Lunt e Lynn Fontanne abbiano tratto ispirazione anche da *A shrew*, oltre che da *The shrew*? Sebbene non siano emersi documenti a dimostrare se da parte loro si trattasse di istinto teatrale o anche di studio testuale, la domanda può comunque aiutare a condurre in porto una riflessione sul tema. Il prologo di Sly appare fondamentale nel contesto di queste moderne interpretazioni della storia di Petruchio e Katharina, in quanto esso evoca un teatro come dimensione ambigua tra sogno e realtà, come di sogno a occhi aperti, illusione, inganno, ove l'immedesimazione nella vicenda rappresentata si affianca alla coscienza di essere parte di un pubblico. E dona tale prospettiva all'intera commedia recitata che, in tutta la sua dimensione dimostrativa, viene così al tempo stesso a ridursi per contrasto a crudele *esperimento* di un signore ai danni di un uomo povero e degradato. Ma al tempo stesso la beffa è già teatro (cioè illusione): «crederà di essere quello che noi vogliamo che egli creda» (*Induction*, I, 71). È l'illusione a scandire lo schema degli assopimenti e dei risvegli di Sly alle apparizioni della ‘nuova vita’ al palazzo, mentre la messinscena prosegue fino al suo compimento.

Delle invenzioni di Lunt e Fontanne per rendere con vivezza il testo remoto e la dimensione letteraria della commedia di Shakespeare, invenzioni che mai mancarono di incantare ogni tipo di pubblico e di critici, i librettisti di *Kiss me, Kate* fanno dunque appropriare i loro Fred e Lilli, scompigliando e ricomponendo in libertà la scrittura shakespeariana, che avvicinano così a un pubblico medio moderno. I versi e la musica creati con tanto brio e naturalezza da Cole Porter in un'epoca difficile e perfino dolorosa della sua vita sono esaltazione e perfezionamento del medesimo processo di rottura delle inibizioni teatrali; inoltre dal fantasioso lavoro di Porter in collaborazione con i librettisti nasce una così felice integrazione tra libretto e numeri musicali, da rendere lo spettacolo di Broadway più coerente e verosimile, drammaturgicamente più compatto anziché dispersi-

vo, meritevole di inarrestabile successo. 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, purché sia concepita in tale prospettiva, non fa comunque altro che riconfermare le infinite possibilità implicite nel testo shakespeariano.



* Aloma Bardi vive tra gli Stati Uniti e la Toscana. Svolge ricerche sulla musica americana ed è inoltre attiva come traduttrice in campo musicologico e letterario. Pubblica in inglese e in italiano. Ha curato l'edizione italiana degli scritti di Charles Ives (*Prima della sonata*, Marsilio, Venezia 1997) e ha scritto numerosi saggi e articoli sulla commedia musicale americana (alcuni com-

presi nel volume *Gershwin*, a cura di Gianfranco Vinay, Edt. Torino 1992). Tra le sue pubblicazioni non dedicate alla musica americana, ha curato, insieme a Mauro Conti, il *Catalogo delle manifestazioni 1923-1997* del Teatro Comunale di Firenze (Le Lettere, Firenze 1998, 2 voll. più edizioni), il primo repertorio di un teatro importante corredato di indici completi.



Patricia Morison come Lilli Vanessi e Alfred Drake come Fred Graham con Harry Clark e Jack Diamond come Primo uomo e Secondo uomo in *Kiss me, Kate*, nel dicembre 1943 al New Century Theatre di New York, regia di John Wilson.



Incisione di W. J. Edwards da Augustus L. Egg. Katharina, protagonista di *The taming of the shrew* di William Shakespeare.

SHAKESPEARE È IL MUSICAL: STORIE & RITMI DI UN ACCOPPIAMENTO GIUDIZIOSO

di

Luca Scarlini*

Shakespeare è presente in modo massiccio in tutta la cultura novecentesca che ne è attraversata da un capo all'altro fin nei recessi meno facilmente prevedibili e certo il musical non poteva esimersi dalla regola. Per la sua stessa formazione storica questo genere, che non ha mai avuto uno status troppo 'definito', è erede senz'altro della tradizione del teatro leggero ottocentesco, anch'esso altrettanto genericamente denominato 'operetta', da cui si differenzia però per pratiche e scelte estetiche. Questa infatti, fin dal suo stesso nome, vive con l'opera in un rapporto strettamente simbiotico, visto che il primo meccanismo del suo sviluppo è quello di parodiare miti e tecniche del melodramma tradizionale, di cui spia le mosse e con cui è sempre a stretto contatto. Le prove sono molte, persino troppe, e si va dalle squisite crudeltà Secondo Impero di Jacques Offenbach che avevano soprattutto come bersaglio i fasti magniloquenti del Grand Opéra, ai raffinati giochi linguistici dell'ineffabile duo Gilbert & Sullivan che poteva alludere ironicamente alle fiammeggianti trame de *Il trovatore* in *The pirates of Penzance* o fare la parodia dell'*aesthetic movement* in *Patience*, che celebra satiricamente la figura dell'esteta nella cultura inglese da Dante Gabriel Rossetti a Oscar Wilde, mentre il ricchissimo repertorio austro-tedesco ha di norma preferito la trama degli equivoci nei salotti cittadini (secondo l'aureo racconto di *Der Fledermaus*), la satira delle mitologie (*La bella Galatea* di Suppè) o l'incontro-scontro con mondi diversi (che trionfa, com'è ovvio in una chiave decisamente stilizzata, come *Leitmotiv* nei titoli maggiori del repertorio da *Lo zingaro barone* di Johann Strauss a *La vedova allegra* di Franz Lehár, passando per *La principessa della Czarda* di Emmerich Kálmán e oltre), tema sotteso a tutta la cultura mitteleuropea. Il musical ha come data di inizio, per comune accettazione, il 1866, anno in cui venne rappresentata la celebre 'extravaganza' *The black crook* che l'impresario William Wheatly aveva incentrato su una trama di magia, puntando però soprattutto sulla clamorosa presenza di ballerine seminude che cantavano una *Marcia delle amazzoni*, e trova subito altre occasioni importanti, come le 'satire politiche' di Ned Harrigan e Tony Hart destinate a clamorosi successi nel decennio 1880-1890, ma esplode come genere prediletto dal pubblico statunitense solo negli anni a ridosso della Prima guerra mondiale, diventando una delle forme distintive di

espressione nel paese, al centro del movimento culturale che propugnava l'affermazione del 'secolo americano'. È indubbia in questa prima fase una minore attenzione verso la cultura classica, presente solo di scorcio, mentre la linea principale è quella che pone al centro delle narrazioni la vita metropolitana o i miti del passato Usa, che inizia a consolidarsi e a essere storicizzato, con una ripresa dei meccanismi della *ballad-opera* inglese (*The beggar's opera* era stata rappresentata tempestivamente in America verso il 1750 e nel 1796 era già disponibile una prima versione americana del modello: *The archers* di William Dunlap e Benjamin Carr). In tal senso e con tutte le sfumature del caso si muove l'opera di Irving Berlin, George Gershwin, Jerome Kern e di Rodgers & Hart, intenti a raccontare storie romantiche dal Sud (è il caso del magnifico *Show boat*) o quadri di vita urbana (basti pensare a molti titoli di Gershwin e in seguito di Cole Porter), oppure dediti alla registrazione degli shock culturali, subiti vari '*innocents abroad*' (basti pensare a *The girl from Utah*, rivisitato appunto da Kern, che narra le vicissitudini di una ragazza fuggita a Londra da Salt Lake City, perché rifiuta il sistema coniugale mormone) in sintonia con quanto accadeva negli stessi anni in letteratura, anche se con l'ovvia stilizzazione che il *medium* necessitava e prevedeva, mentre sullo sfondo il vaudeville o le *Follies* di Ziegfeld permettevano il debutto di centinaia di starlettes e comici quanto il rodaggio pronto ed efficace di *songs* e *sketches*. Il musical come anche altre espressioni artistiche statunitensi coeve tendeva quindi più a registrare nuove mitologie (tra cui, va da sé, quelle della frontiera) che non a confrontarsi con quelle classiche e quindi non furono moltissimi nei primi decenni del secolo gli adattamenti dal repertorio letterario, che divennero invece comuni con gli anni Trenta, anche per l'arrivo dei musicisti europei in diaspora che portarono con sé uno straordinario termine di paragone.

Shakespeare, però, che resta comunque per chiunque appartenga al mondo anglosassone il primo riferimento culturale disponibile, aveva già fatto la sua prima comparsa in questo ambito già nel 1867 in un delirante *pastiche* intitolato *Much ado about the Merchant of Venice* (ovvero *Molto rumore per il mercante di Venezia*) e anche nel periodo seguente le tracce reperibili sono molteplici. Il percorso riparte però in modo organico da *The boys from Syracuse* di Rodgers & Hart, che nel 1938 creò un precedente importante, con un'idea di adattamento shakespeariano che fece sensazione. La scelta cadde su *La commedia degli errori*, un'opera senz'altro tra le meno frequentate, sia per la possibilità di creare un'adeguata commedia degli equivoci sfruttando gli ingredienti dello scatenato intreccio plautino, sia per un curioso motivo contingente legato alla necessità di offrire un'occasione a Teddy Hart, fratello di uno degli

autori, la cui carriera di attore era stata funestata da un'eccessiva somiglianza con Jimmy Savo (un comico che allora andava per la maggiore), che nell'intreccio della farsa dei gemelli poteva avere per una volta un'utilizzo non semplicemente parodistico. Il meccanismo elaborato con il commediografo George Abbott resta ancora oggi estremamente godibile e tra gli elementi positivi è senz'altro da annoverare una assoluta non ossequiosità al Bardo, che produce effetti di sicura comicità. Questo musical, da cui nel 1940 Edward Sutherland trasse un film (che in Italia beneficiò del titolo *Helzapopping in Grecia*) con Martha Raye e Allan Jones, pur avendo alcune *hits* come la splendida «Falling in love with love», ebbe un successo decisamente minore rispetto ad altri titoli della premiata ditta (il cui lavoro più celebre resta forse *Pal Joey* del 1940), ma senz'altro aprì la strada a un filone che in breve tempo è diventato di assoluta centralità nel percorso produttivo del musical ed è tutt'ora vitalissimo.

Il decennio seguente ebbe il suo 'appuntamento di mezzanotte' con *Kiss me, Kate* di Cole Porter su libretto di Sam e Bella Spewack, presentato tra l'acclamazione di pubblico e critica nel 1948, che elaborava in modo sofisticato gli spunti comici della trama della *Bisbetica domata*, puntando su una dimensione di teatro nel teatro, con risultati di alto livello che siglano un titolo che presto è stato inserito nei repertori operistici dei maggiori teatri. Al centro del *plot* era l'equivoco sulle identità, esperito in tre coppie di personaggi che continuano a incrociarsi più o meno traumaticamente fino al lieto fine, con una continua oscillazione tra il palcoscenico e il dietro le quinte in cui scoppia violenta la guerra tra i sessi, in una ridda di equivoci e sotto gli occhi divertiti di un esilarante duo di gangster da vaudeville. L'evento, però, che ha senz'altro segnato in modo più radicale la nascita di una nuova tradizione shakespeariana nel musical è *West Side Story* di Leonard Bernstein e Jerome Robbins su liriche di Stephen Sondheim e libretto di Arthur Laurents. Al coreografo va in primo luogo il merito dell'idea efficacissima di realizzare una versione moderna di *Romeo e Giulietta* ambientandola nella New York contemporanea, ma il processo di creazione fu estremamente lungo. Secondo gli stralci di diario che Bernstein riporta nel suo libro di memorie *Findings* il primo incontro sull'argomento si tenne infatti il 6 gennaio 1949, quando a un primo stadio di elaborazione le due comunità in lotta erano ebrei (Capuleti) e cattolici (Montecchi), che poi avevano lasciato il posto come ognuno sa a: «due gang di ragazzi... e improvvisamente tutto prende vita. Sento i ritmi e i battiti e riesco anche a intravedere le formes!». Il musical approdò solo nel 1957 al suo straordinario successo che tutt'oggi perdura con sempre maggiori riconoscimenti e, dopo una vertiginosa serie di allestimenti in giro per il mondo, lo stesso Bernstein ne diresse nel

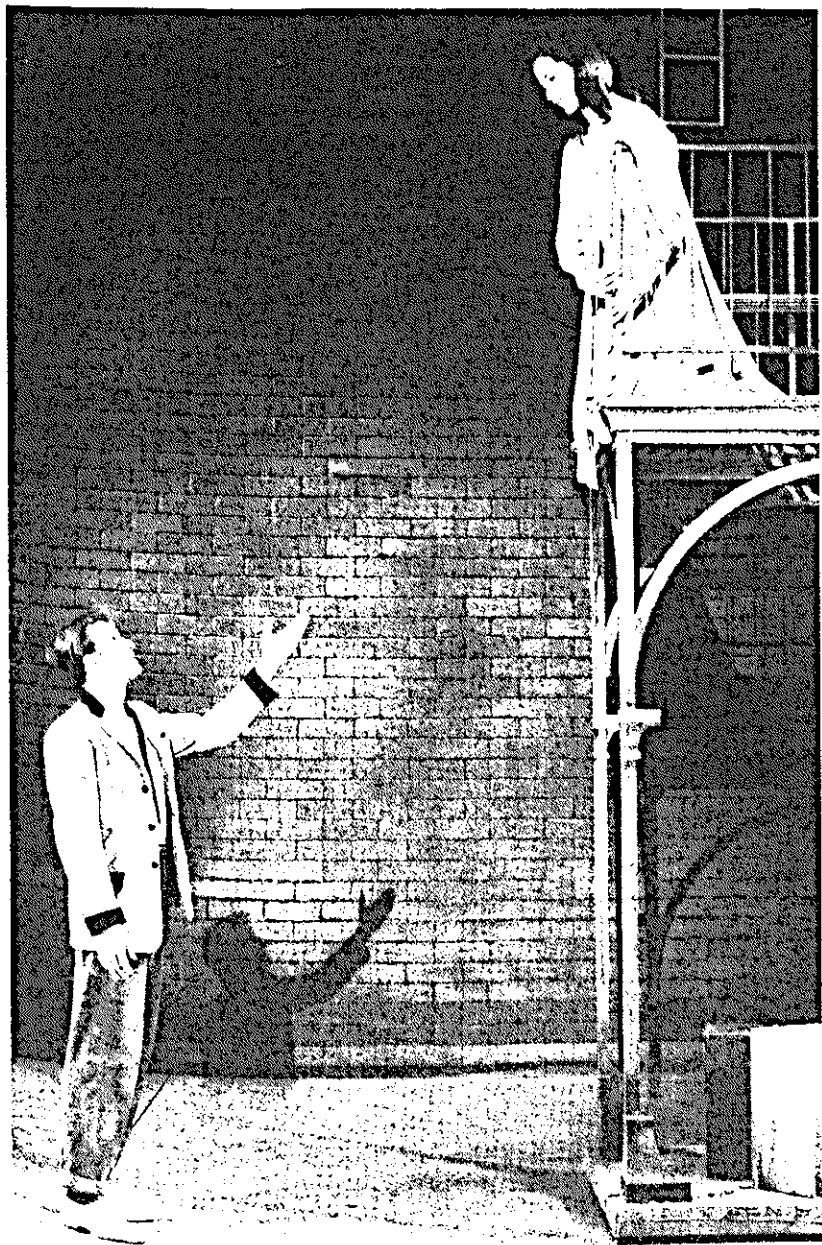
1984 una bella edizione discografica con star della lirica come Kiri Te Kanawa e José Carreras (senza contare un lussuoso *cameo* di Marilyn Horne), in un certo senso storicizzando la sua creazione e assumendola con gesto autorevole nel repertorio operistico novecentesco più accreditato. *West Side Story* è il modello che fa da contraltare a *Kiss me, Kate* e costituisce l'altro percorso più diffuso e riprodotto per un musical shakespeariano. Se il primo è incentrato su meccanismi sofisticati che usano sempre elementi squisitamente teatrali e mira a una struttura musicale quasi classica, recuperando *features* tradizionali (come accade nella splendida «Wunderbar», una filiazione ironica dall'operetta viennese), il secondo invece fa reagire gli input del testo con lo shock della contemporaneità, tra un mambo sfrenato (nella meravigliosa scena del ballo) e espliciti rimandi jazz. Bernstein e Robbins ponevano qui il teatro musicale di fronte alla realtà, come il film del 1961 dello stesso Robbins e di Jerome Wise evidenziò in modo ancora più clamoroso, uscendo definitivamente dagli studi (come prima nel musical era accaduto di rado, ad esempio nelle scene centrali di *Un giorno a New York* di Stanley Donen e Gene Kelly del 1949, su musiche dello stesso compositore) e facendo irrompere l'intricata e affascinante realtà di Manhattan. Il musicista, d'altra parte, compiva qui la sua trilogia sulla 'Big Apple', di cui erano stati capitoli precedenti di grande interesse *On the town* (1944) e *Wonderful town* (1953); un tritico di omaggi alla metropoli declinati secondo un linguaggio eclettico di grande ricchezza che includeva anche la riproduzione mimetica di suoni e rumori (come è evidente, ad esempio, nell'episodio *Times Square: 1944* che campeggia nel primo titolo), con al centro il tema dell'incontro-scontro con una realtà estremamente complessa che mette rispettivamente alla prova un gruppo di marinai in licenza, due sorelle scappate da una soffocante vita di provincia nell'Ohio e infine, ma con esiti molto più tragici, le due comunità etniche in lotta di *West Side Story*. Le due gang rivali che delimitano il loro spazio di dominio schioccando le dita hanno creato una nuova modalità di approccio al repertorio e non a caso il musical è stato spesso citato come un precedente diretto anche per *Romeo e Giulietta* di Franco Zeffirelli (più della versione teatrale, che secondo Alberto Arbasino con quello «giocava a palla prigioniera», che non di quella cinematografica, con due protagonisti meno brillanti di quelli della realizzazione dell'*Old Vic* del 1961, destinata a fare sensazione, che vide il debutto di Judi Dench e John Stride), ma numerosi riferimenti sono ben presenti in filigrana anche nel più recente *Romeo + Juliet* di Baz Luhrman. *Romeo e Giulietta*, peraltro, venivano qui finalmente offerti a interpreti che avevano l'età dei personaggi, cosa che spesso la tradizione scenica anglosassone dall'età vittoriana e quasi sempre la Hollywood classica avevano

negato, arrivando a esiti assurdi come il *Romeo e Giulietta* di George Cukor del 1936 in cui Norma Shearer, moglie del potente Irving Thalberg della MGM e ormai trentascienne, ebbe intorno a sé un cast di ultraquarantenni per riuscire a risultare fresca e giovanile, con risultati schietamente esilaranti. D'altro canto Bernstein e i suoi collaboratori avevano ben saputo strizzare l'occhio alla cronaca dei *teddy boys* e allo stesso tempo creare una nuova icona folgorante quanto di semplice utilizzo, con i jeans e le scarpe da ginnastica che sostituivano d'un colpo tutto un vetusto repertorio di giustacuori e calzamaglie.

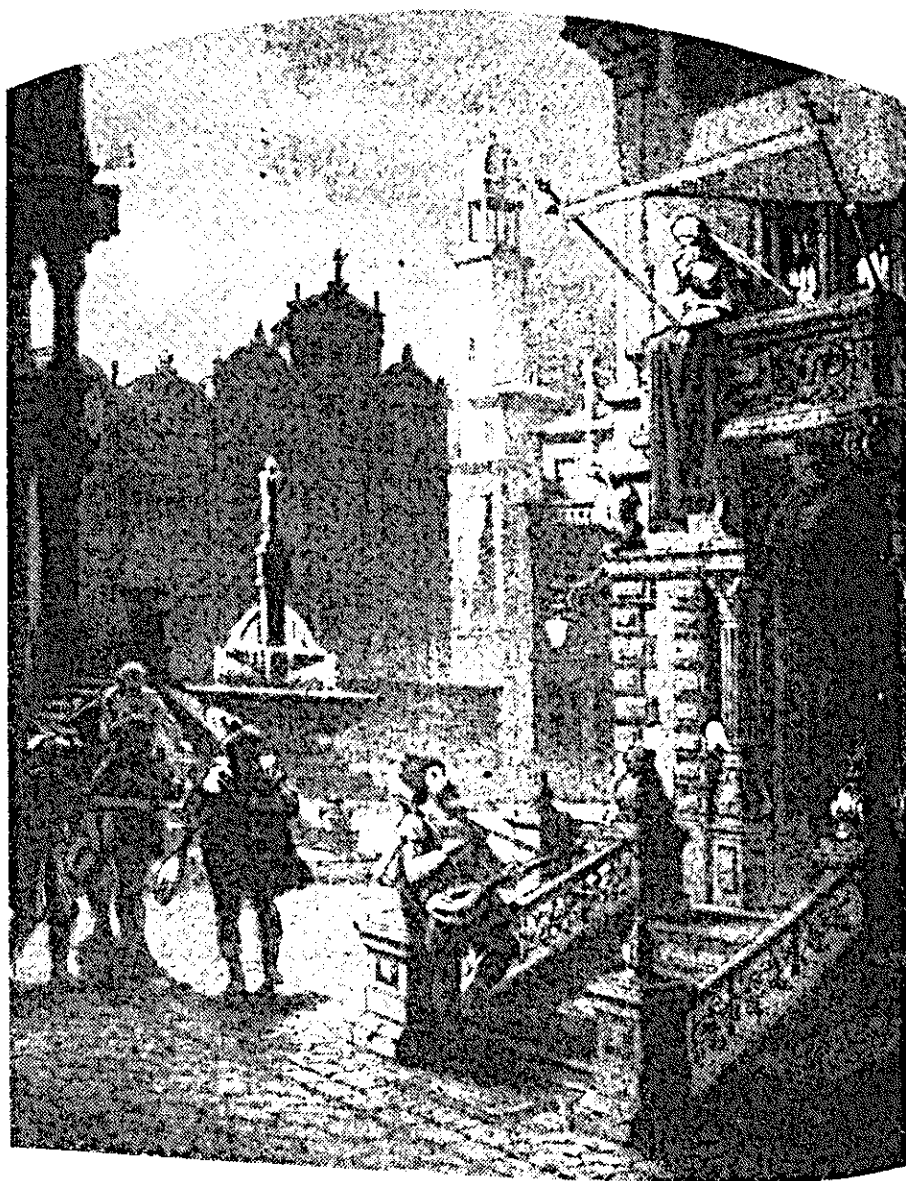
Shakespeare entra quindi nel lessico comune del musical, così come accade ad altri grandi della letteratura, da Plauto nel fortunatissimo *Dolci vizi al foro* di Stephen Sondheim (1962) a Cervantes, al centro di *The man of la Mancha* di Mitch Leigh su libretto di Dale Wasserman del 1965, senza dimenticare i rimandi al cinema che vanno da *Sweet charity* di Cy Coleman (che riprendeva *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini, 1966) alla sofisticatissima *Little night music* che Stephen Sondheim trasse nel 1972 da *Sorridi di una notte d'estate* di Ingmar Bergman. Ma nel repertorio sempre più vasto di titoli e proposte, l'autore di *Amleto* mantiene una posizione di assoluto prestigio, nelle forme e nei modi più diversi. È impossibile qui redigere un catalogo di tutte le versioni (che spesso a onor del vero sono di valore esiguo e limitate a circuiti minori, come accade con l'enorme numero di creazioni legate in ambito anglosassone a *colleges* o a scuole di musica), ma già gli esiti maggiori vanno a costituire un repertorio notevole. Negli anni Settanta, quando lo spettacolo musicale si dirige verso un confronto serrato con le forme del rock (i cui eventi storici restano *Tommy* degli Who e i clamorosi trionfi di *Hair* e di *Jesus Christ Superstar* di Andrew Lloyd-Webber), le soluzioni adottate sono molto diverse tra loro. Galt MacDermot, autore con Jerome Ragni e James Rado del secondo titolo, che resta il musical per antonomasia della generazione hippy, tornò alla classicità misurandosi con una scelta estremamente controcorrente: *I due gentiluomini di Verona*. Questa sua realizzazione si avvale di un libretto di sicuro effetto di John Guare e Mel Shapiro, mettendo in campo un cast multietnico dominato da un giovane Raul Julia in uno spettacolo che debuttò nel 1971 e ottenne un Tony Award l'anno seguente. In quel lavoro i ritmi erano senz'altro riferiti alla *black music* e alle tendenze pop del periodo o, ma ancora più in profondità sulla stessa linea, e con maggiore libertà rispetto alle dinamiche del testo shakespeariano, andava il precedente *Catch my soul* (che venne rappresentato per la prima volta nel 1968), una riscrittura hard rock di *Otello* (il titolo deriva da un verso celebre: «perdition catch my soul, but I love thee!») voluta da Jack Good, inventore di strepitosi programmi musicali della BBC come lo storico *Boy meets girl* e musicato da Ray

Pohlman e Emil D. Zoghby. In questo caso la rivisitazione della trama è semplificata al massimo e le scelte drammaturgiche sono semplici ma di sicuro effetto, dividendo l'azione in una serie di clamorosi momenti chiave nella musica legati ad altrettanti episodi tipici della *pièce* (tra gli altri, *Black and white*, *Wedding chant*, *Lust of the blood*, *Death chant*). In questa produzione, che ebbe notevole successo nel corso degli anni Settanta (e di cui nel 1974 venne realizzata da Patrick McGooohan una non fortunata versione cinematografica), ha un rilievo notevole, com'è prevedibile, la figura di Jago, che venne interpretata inizialmente con grande risalto da Lance LeGault e in seguito da un divo del calibro di Jerry Lee Lewis. Gli anni Settanta (in cui ha trionfato soprattutto Andrew Lloyd Webber che non ha però, almeno per ora, affrontato un soggetto shakespeariano) vedono la declinazione del modello della 'rock opera' fino ai suoi esiti più inverosimili, tra cui è da citare almeno il *concept-album* del 1976 *Hamlet* su musiche di Pierre Groscolas, in cui Johnny Halliday si cimentava con esiti catastrofici tra *spoken words* e *ballads* con il principe di Danimarca in coppia con la consorte Sylvie Vartan, altrettanto improbabile Ofelia.

Il decennio seguente vedrà un ritorno massiccio a Shakespeare in un'accezione di norma 'classica', in cui saranno coinvolti tutti i maggiori compositori di musical della nuova generazione. Alan Menken, cui ha arriso un successo planetario per *La piccola bottega degli orrori* e numerose colonne sonore Disney, ha realizzato nel 1982 il delizioso *Dream on Royal Street* su parole di June e David Rogers, che ambienta efficacemente i *détours* del *Sogno di una notte di mezza estate* nel carnevale di New Orleans, con un gioco attentamente calcolato di fuori e dentro il teatro, che rimanda evidentemente a *Kiss me, Kate*; ma in tal senso è da citare soprattutto l'opera di Bob Carlton, uno dei maggiori *moneymakers* del West End, che ha espresso una vera e propria vocazione. Nella sua produzione, infatti, sono almeno due i titoli inequivocabilmente shakespeariani: *Return to the forbidden planet*, presentato con esiti trionfali a Londra nel 1989, che si misura con *La tempesta*, riprendendo la traccia del celeberrimo gioiello fantascientifico *Il pianeta proibito* di Fred McLeod del 1958 e *From a Jack to a King*, meno fortunato del primo per quel che riguarda l'esito, ma senz'altro più interessante per le scelte drammaturgiche. Il titolo, rubato a una famosa *hit* di Ned Miller, introduce infatti una rivisitazione di *Macbeth* ambientata sullo sfondo delle vicissitudini di un gruppo *rockabilly*, dove il re Duncan, ribattezzato Duke Box, è un arrogante imitatore di Elvis Presley, che viene ucciso dal suo batterista Eric Glamis spronato dalla fidanzata, la perfida corista Queenie. La rivisitazione è estremamente efficace e utilizza come *Leitmotif* dei *songs* che sono



Larry Kert e Carol Lawrence cantano «Tonight» in *West Side Story*, altro musical tratto da un soggetto shakespeariano, *Romeo e Giulietta*, adattato nel 1957 da Leonard Bernstein e Stephen Sondheim.



Copertina dello spartito per pianoforte di *Die Widerspenstigen Zähmung* di Hermann Goetz (1876), versione operistica di *The taming of the shrew* di William Shakespeare.

altrettante pietre miliari della storia del rock'n'roll, da «Shakin'» a «Keep on running», in uno dei risultati di maggiore interesse in questo ambito.

Gli anni Novanta saranno dominati dalla presenza massiccia dell'elaborazione di un nuovo repertorio shakespeariano cinematografico, in cui i rimandi e le tracce si moltiplicano. Oltre al già citato *Romeo + Juliet* di Baz Luhrman, che ha avuto un impatto notevole anche nel mondo del musical (soprattutto per quando riguarda la scena del ballo con un bravissimo Harold Perrineau che interpreta un Mercuzio in versione *drag queen* che danza freneticamente «Young hearts run free» cantata da Kim Mazelle), è indubbio che la relazione tra suggestioni iconografiche e scritture musicali è centrale nel cinema inglese dalla fine degli anni Settanta. In tal senso spicca l'intervento di Derek Jarman su *La tempesta*, film magnifico e visionario del 1979 che vedeva l'apparizione nelle vesti di una dea, in una sequenza giustamente famosa, della cantante jazz Elizabeth Welch impegnata a cantare avvolta in uno scintillante abito giallo un'ironica «Stormy weather» sullo sfondo di un coro di marinai. In quella piccola *feature*, che il regista ripeté con altrettanta efficacia in *Edoardo II* (1991), dove Annie Lennox interpretava in modo mirabile «Every time we say goodbye» di Cole Porter come una serenata per il re e il suo favorito Gaveston, si creava una tradizione interessante poi ripresa con autorevolezza da Peter Greenaway in *Prospero's books* (1991), in cui Ute Lemper nelle vesti di Cerere dava voce insieme a altre due *chanteuses* (Marie Angel e Sarah Leonard) agli *Ariel songs* di Michael Nyman o in tutt'altra chiave da Richard Loncraine nel *Riccardo III* «nazista» (1995), in cui trionfava una colonna sonora anni Trenta, con brani d'epoca e altri composti «in stile» da Trevor Jones su parole di Christopher Marlowe. Il percorso che però ha avuto maggiore diffusione è quello ben esemplificato dal cinema di Kenneth Branagh, che ha trovato nella sua produzione registica rigorosamente «shakespeariana» i momenti migliori proprio nelle commedie, in cui il musical è un punto di approdo recente, verso cui però si intuiva una tensione da numerosi titoli precedenti. In tal senso si muovono infatti *Molto rumore per nulla* (1993) e *Nel bel mezzo di un gelido inverno* (1995, contrappuntato dal maligno e esilarante *song* di Noel Coward «Why must the show go on?»), fino ad approdare all'omaggio dichiarato di *Love labour's lost* del 1999, che è né più né meno una dichiarazione di amore per il musical classico in cui un efficacissimo gruppo di attori coreografati da Alison Golding interpreta *songs* di Irving Berlin, George Gershwin e Cole Porter o balla musiche in stile di Patrick Doyle, fino ad ascendere in cielo durante la celebre «Dancing cheek to cheek» da *Top hat*, mentre un altrettanto energico gruppo di signore si dedica a far rivivere il mito di Esther Williams in un delirio di tuffi sincronizzati. Data la tendenza at-

tuale, che un tempo era eccezione e non regola, di far derivare i musical della scena dai film, evidente nei titoli oggi più in voga nel panorama londinese o a Broadway (con in primo piano *The witches of Eastwick*) non c'è da stupirsi se un compositore come Bernard J. Taylor, che si dedica quasi esclusivamente a rifacimenti letterari (con titoli come i quasi filologici *Wuthering heights* e *Pride and prejudice*) si sia ispirato esplicitamente proprio a Branagh per il suo classico *Much ado* del 1994, che affronta il testo con rispetto, con pochi tagli essenziali e seguendo discontinuamente un modello di versificazione, tipicamente inglese, che prevede la fedeltà di fondo al dettato poetico originale. Un percorso, tutt'ora vivissimo, che è stato inaugurato da Benjamin Britten e Peter Pears nel *Midsummer's night dream* (1960) e poi ripreso da Humphrey Searle in *Hamlet* (1968) e da Michael Tippett in *The knot garden* (1970) per la parte centrale, ispirata a *La tempesta*. Anche in Italia, dove gli approcci in chiave di musical a Shakespeare sono stati abbastanza numerosi, a partire dal *Sogno* firmato agli inizi degli anni Ottanta dal Teatro dell'Elfo su musiche di Mauro Pagani e poi diventato nel 1983 film per la regia di Gabriele Salvatores, il rimando al cinema è ben presente e basti qui citare, restando alla cronaca recente, *La dodicesima notte* ordita nel 1998 dal regista, scenografo e illustratore Beni Montresor per la compagnia Totola a Verona, oppure il recentissimo *Dance!*, una rivisitazione di *Molto rumor per nulla* firmata da Saverio Marconi e dalla Compagnia della Rancia, con consueta strizzata d'occhio al film di Branagh.

La produzione musicale legata a Shakespeare forma un repertorio sterminato, multiforme, per certi versi spaventoso e la catalogazione più estensiva dovuta a Bryan Gooch e David Thatcher che si ferma al 1991 assomma a cinque volumi fittissimi di rivisitazioni, allusioni e parodie. Il mondo del musical raccoglie una quantità incredibile di possibilità (dalle *revues* con *sketches* giustapposti alle riscritture esplicite, alla citazione indiretta), ma comunque l'autore di *Amleto* è visto sempre come un talismano portafortuna, un fornitore di trame a prova di bomba, che soddisfano sempre tutti per la letteralmente incredibile capacità di mixare le quote di humour, lacrime e passione. Come una perfetta versione manuale di Internet che dà risposte (spesso insospettabili) a qualsiasi quesito, lo scrittore offre spunti estremamente maneggevoli, duttili, che resistono a qualsiasi urto e che di per sé assicurano comunque l'attenzione da parte del pubblico in quanto e per quanto fanno riferimento al canone più accreditato della cultura occidentale. Come sempre accade in una produzione in cui i numeri si moltiplicano a dismisura, gli esiti davvero importanti sono limitati in confronto a una proliferazione di rivisitazioni spesso banali dei modelli più fortunati, ma il processo è inarrestabile e certo non sarà avaro di sorprese.



* Luca Scarlini, saggista e traduttore, si occupa di drammaturgia e di letterature comparate. Ha pubblicato numerosi saggi sul teatro contemporaneo e ha dedicato una cospicua serie di contributi a percorsi di relazione tra musica e letteratura nel Novecento. Recentemente ha realizzato per la Biennale di Venezia e la casa editrice Marsilio *Shakespeare & Shakespeare*, un volu-

me dedicato alle rivisitazioni shakespeariane dal 1965 ad oggi; collabora con numerose case editrici e teatri italiani e inglesi, tra cui il National Theatre di Londra, e insegna presso la Scuola Holden.

- 1 Leonard Bernstein, *Findings*, Macdonald & Co, London-Sydney 1982, pp. 114-119.
- 2 Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 271.



Cady Grant interpreta Cole Porter e Alexis Smith e Linda Lee Porter, nel film *Night and Day*, diretto da Michael Curtiz, prodotto e distribuito dalla Warner Inc. nel 1934; fotografia di scena.

UN RITRATTO

a cura di
Elisabetta Fava

Di famiglia ricca, Cole Porter nacque in una piccola cittadina dell'Indiana, Peru, il 9 giugno 1891. Fu instradato alla musica dalla madre Kate, che sapeva suonare bene il pianoforte e lo invogliò a imparare il violino fin dall'età di sei anni e il pianoforte un paio d'anni più tardi. Il pianoforte fu subito il suo strumento preferito: ed era lì, quindi, che con la mamma si divertiva a parodiare canzoni famose: il talento di imitatore restò sempre una prerogativa simpaticissima di Cole. I suoi primi concerti, i primi tentativi musicali vennero sostenuti vivamente; grazie ai mezzi economici del padre, che a Peru era una vera autorità, Kate poteva permettersi di offrire finanziamenti ad alcune organizzazioni musicali e di persuaderne i componenti a dare al figlio l'opportunità di suonarvi; o poteva pubblicare le sue prime composizioni. Ciò avvenne per esempio con un brano pianistico del 1901 intitolato «Song of the birds», di cui pare fossero pubblicate cento copie. Tra il 1905 e il 1909 Cole Porter studiò nel Massachusetts, presso la Worcester Academy, ed ebbe come professore di musica un bravo didatta, Mr Ambrecromble, che gli insegnò a riflettere sull'importanza e la sottigliezza del legame fra musica e parola. Nel 1909 il ragazzo passò a Yale, presso la Dramatic Association: lì rimase fino al 1913, dirigendo il coro e componendo diverse canzoni per gli incontri calcistici della facoltà, canzoni che si conquistarono una popolarità viva ancora oggi. Dopo la laurea Cole ebbe un lieve disorientamento che lo portò addirittura a tentare giurisprudenza; ma la crisi passò presto, e nel 1915 Cole si ritrovò a Harvard per studiare armonia e contrappunto. Il 28 marzo 1916 andò in scena a Broadway il suo primo lavoro teatrale, l'opera comica *See America First*, un incrocio tra musical americano e operetta alla Gilbert & Sullivan: l'anno seguente, preso dalla smania di viaggiare, Porter andò a Parigi, dove finì per arruolarsi nella Legione straniera, rimanendovi fino al 1919: un impegno che non si concretò in missioni effettive e che non gli impedì di studiare (seppure per breve tempo) con d'Indy alla Schola Cantorum e di sposare Linda Lee Thomas, con la quale, sganciatosi dalla Legione, cominciò a viaggiare e a offrire sontuosi ricevimenti. L'aura di "americano a Parigi", sommata a quella di intrepido reduce, giovò non poco alle sue relazioni; per il momento i teatri erano ancora diffidenti verso il suo stile, ma numerosi suoi

songs circolavano già a stampa. Il successo arrivò nel 1929, quando una sua canzone venne inserita in un film, *The battle of Paris*, mentre a Londra andava in scena il 27 marzo 1929 *Wake up and dream* e a New York nell'autunno *Fifty million Frenchmen*. Le canzoni di Porter erano ormai sulla cresta dell'onda, soprattutto «Night and Day», incisa da Fred Astaire in un disco che restò per mesi in cima alle classifiche; con il musical *Anything goes* (21 novembre 1934) arrivò la palma anche dall'ambiente teatrale. Seguirono, con ritmo impressionante e infaticabile, *Jubilee* (12 ottobre 1935), *Red, hot and blue* (20 ottobre 1936), *You never know* (21 settembre 1938), *Leave it to me* (9 novembre 1938), *Du Barry was a Lady* (6 dicembre 1939). L'impassibilità della produzione non lascia trasparire un dramma sopravvenuto nel 1937 e destinato a sconvolgere la vita di Porter: una brutta caduta da cavallo gli aveva procurato la frattura di entrambe le gambe e gli costò mesi di degenza ospedaliera. L'attività compositiva fu il balsamo in cui tuffarsi a capofitto per tentare di superare il trauma: perché di fatto la deambulazione di Porter rimase compromessa, e per anni il musicista si sforzò con esercizi giornalieri di recuperare la naturalezza dei movimenti.

Se negli anni della depressione i musical di Porter erano stati fra i diversi i più amati dalla popolazione statunitense, nel periodo bellico il desiderio di provvisorie evasioni crebbe ancor più: e la produzione di Cole zampillava inesauribile, offrendo ancora *Something for the boys* (7 gennaio 1943), *Mexican hayride* (28 gennaio 1944), *Seven lively arts* (avanspettacolo, 7 dicembre 1944).

Nel 1945 gli fu chiesto il benessere per un film sulla sua vita, il cui titolo sarebbe stato *Night and Day*, con Cary Grant nella parte del compositore; Porter accettò, ma di fatto non seguì la lavorazione: il risultato fu una biografia molto romanzata, con epiche imprese (mai avvenute) nella legione straniera e completa omissione di tutti gli argomenti che avrebbero potuto ferire la *pruderie* del pubblico e le aspettative preconfezionate dell'immagine ufficiale.

Dal romanzo di Jules Verne, col prezioso aiuto della sceneggiatura di Orson Welles, ricavò *Around the world in eighty days* (31 maggio 1946): però va detto che questi ultimi spettacoli di Porter non erano stati particolarmente apprezzati, sembravano ormai roba del passato: Cole Porter infatti (stabilitosi fra l'altro in California) continuava a scrivere per Broadway, ma viveva in sostanza adattando per nuove produzioni cinematografiche i suoi precedenti musical. Tanto più fulgido fu quindi il successo di *Kiss me, Kate*, che andò in scena a Philadelphia il 2 dicembre e a Broadway il 30 dicembre.

1948: il soggetto era ricavato dalla *Bisbetica domata* di Shakespeare e anche da qui fu ricavato cinque anni più tardi l'omonimo film.

Dopo il felice exploit di *Kiss me, Kate*, Cole Porter rallentò la produzione: nel 1954 morì la moglie Linda, sua consulente preziosissima; nel 1958 sopravvenne l'amputazione della gamba destra, l'arto rimasto menomato nell'incidente di vent'anni prima: ne seguì una spossatezza anche spirituale, una prostrazione che inibì ogni gioia creativa e lo portò a isolarsi dalla società brillante che era abituato a frequentare: morì il 15 ottobre 1964 e fu sepolto fra le tombe di suo padre e di Linda.



Patricia Morison come Lilli Vanessi / Katharine, Alfred Drake come Fred Graham / Petruchio, Lisa Kirk come Lois Lane / Bianca e Harold Lang come Bill Calhoun / Lucentio in *Kiss me, Kate*, nel dicembre 1948 al New Century Theatre di New York, regia di John Wilson.

RITORNO DAL PASSATO
a cura di
Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

COLE PORTER ALL'ITALIANA

Tuttora attivo e ormai ricco di storia dopo oltre mezzo secolo di vita, il Festival dell'Operetta di Trieste può vantare senz'altro tra i suoi meriti maggiori quello di aver proposto *Kiss me, Kate* al pubblico italiano. Accostato a *Seugnizza* di Mario Costa e *Ciao ciao* (ossia *Grüezi*) di Robert Stolz, il lavoro di Porter apparve al Castello di San Giusto l'8 agosto 1959, nell'ambito della decima edizione della manifestazione. Un'idea intelligente e originale e allo stesso tempo un tentativo in qualche modo coraggioso di penetrare in un contesto non molto permeabile. L'Italia, infatti, era ampiamente autosufficiente in quel campo, con una produzione che, pur avendo mutuato sicuramente qualcosa dalla *musical comedy*, affondava le sue radici soprattutto nella rivista, senza mai riuscire ad affrancarsene del tutto. Erano gli anni in cui, tra un ripensamento e l'altro, il genere della commedia musicale italiana stava consolidandosi con crescente successo, particolarmente ad opera degli infaticabili e geniali Pietro Garinei e Sandro Giovannini, con il supporto del poliedrico talento musicale di Gorni Kramer. Per potersi confrontare, ad esempio, con *Giove in doppiopetto* (1954), *Buonanotte, Bettina* (1956) o il più recente *Un trapezio per Lisistrata* (1958) – tutte produzioni della 'ditta' G & G –, *Kiss me, Kate* dovette necessariamente pagare qualche tributo alle consuetudini ed esigenze delle nostre platee. Su ogni cosa inderogabile parve naturalmente la necessità di rendere comprensibile il soggetto attraverso una versione in lingua italiana, realizzata dal musicista viennese Marcel Prawy e dallo scrittore e giornalista triestino Mario Nordio, già traduttore dei libretti di svariate operette, nonché di quello dell'*Angelo di fuoco* di Prokof'ev. Un'operazione compiuta con molta disinvoltura e libertà, gusto datato e tutto un fiorire delle più viete rime bacciate, almeno secondo quanto si ricava dai versi dei *songs* pubblicati nel programma di sala, dove «I hate men» e «So in love» suggeriscono chiacchiere come «Odio l'uom / E mai mi piegherò ad un padron!» e «Sale dal cuore il canto d'amore», con tutto quel che segue... Ai discutibili interventi sul testo andavano poi ad aggiungersi l'eterogenea compresenza di un'autorevole voce del teatro lirico quale Italo Tajo (ma con qualche credenziale di rilievo per il musical, come vedremo...), di noti attori di prosa come Checco Rissone e Ernesto Calindri

(peraltro non nuovo alla commedia musicale), e infine quel pizzico di mitteleuropa derivante dalla supervisione di Prawy, che aveva curato qualche anno prima la produzione della Volksoper di Vienna, tenuta a modello per questa. Dalla felice esperienza viennese Trieste aveva tra l'altro ereditato anche l'ottima interprete di Lilli Vanessi, il soprano croato Sonja Mottl-Preger, stella della Volksoper, una specialista dell'operetta occasionalmente attiva anche nell'opera. A dare un tocco di America autentica c'erano, è vero, Olive Moorefield e Hubert Dilworth, due interpreti di colore per i personaggi di Lois Lane – diventata, chissà perché, Mickey Lane – e Paul. Però, visto con gli occhi di oggi, che in quel primo *Kiss me, Kate* italiano (sottotitolato come *Baciami, Caterina!*) si respirasse molta aria di Broadway sarebbe veramente azzardato sostenere. Poco meno di due anni dopo non così sarebbe accaduto, è il caso di ricordarlo, per un altro grande musical, *West Side Story*, ospitato nel programma del 24° Maggio Musicale Fiorentino, rigorosamente in lingua originale (Teatro Comunale, 6 giugno 1961). Ma, in un'epoca di rigida suddivisione dei generi e degli spazi, l'assidua frequentazione della musica cosiddetta 'colta' forniva a Lenny Bernstein un'impeccabile *pedigree*, aprendogli porte che Cole Porter non avrebbe potuto varcare. E proprio prefigurandosi il probabile impatto rivelatore che sarebbe stato esercitato dalla già preannunciata prima italiana del lavoro di Bernstein, il critico del «Messaggero veneto»¹ ci tenne a rivendicare per la città di Trieste la funzione pionieristica svolta con la proposta di *Kiss me, Kate*:

Buon spartito, buona sceneggiatura e buona coreografia. [...] Armonia e fusione dunque in questo musical, con personaggi che ci diventano subito familiari e credibili. La figura del simpatico istrione, la prima donna capricciosa e innamorata, i due godibilissimi gangster, la negretta seducente: quanta verità con mezzi semplici e schietti, là dove *Seugnizza*, per esempio, si gonfia in un goffo lirismo che non convince nessuno. È qui la forza del musical, di questo nuovo spettacolo che ha saputo portare sulla scena perfino il dramma, perfino la morte senza sfiere minimamente il grottesco. Quando *West Side Story* di Bernstein sarà presentata al Maggio Musicale Fiorentino tutto il mondo teatrale italiano si accorgerà di questo. Noi qui a Trieste, proprio attraverso un prodotto come *Kiss me, Kate* che può dirsi di elevatissima media [...], abbiamo compiuto il primo passo. Oggi che il teatro italiano è immobile, è senza dubbio una gran cosa.

Sull'onda delle calorose accoglienze riservate a *Kiss me, Kate* al Castello di San Giusto da un pubblico imponente, anche Giorgio Bergamini sul «Gazzettino»² fu indotto a pronosticare un avvenire fortunato per il musical americano in Italia. A suo dire, mescolando genialmente tratti dell'operetta viennese, del melodramma e del jazz, Porter in *Kiss me, Kate* offriva un probante esempio

delle possibilità espressive che quel genere possedeva: «è appunto questa capricciosa altalena librata entro un ampio raggio di esperienze stilistiche ed emotive a conferire il carattere particolare al *musical* americano».

Sulla pluralità dei piani, delle prospettive e dei richiami presenti nel lavoro di Porter insiste Vittorio Tranquilli sulle colonne del «Piccolo»²:

[...] la dovizia, lo spirito inventivo e la fecondità delle idee musicali di Cole Porter signoreggiano in tutta la commedia, entro la quale possiamo riconoscere diversi piani: la rivista danzante, l'operetta, la commedia musicale vera e propria e in certi momenti anche il *Singspiel*, particolarmente quando la linea del canto riproduce il sentimento della parola e crea l'unità tra il senso del dialogo e lo sviluppo della melodia. Opera complessa per la confluenza di elementi tanto diversi e opposti di caratteri e di spirito; opera di estrema difficoltà nella realizzazione spesso contemporanea di danza, coro e canto.

Conclusione inconfutabile. Va detto peraltro che, spirito di Broadway a parte, il Festival dell'Operetta fece del suo meglio, allestendo uno spettacolo che fu definito dalla stampa come il migliore fra tutti quelli dati nella sua decennale attività. Per riconoscimento unanime della critica, vi giocò la parte del leone Italo Tajo, scelto per la parte di Fred Graham / Petruccio, e non casualmente. Qualche tempo prima, il 4 dicembre 1956, il basso piemontese aveva interpretato la parte di César in *Fanny*, un musical di Harold Rome tratto da Marcel Pagnol, in un'avventura iniziata a Broadway e protrattasi per buona parte del 1957 in varie città degli States e del Canada. Come è lo stesso Tajo a raccontare³, l'occasione fu originata dall'invito a risollevar le sorti di *Fanny*, declinanti dopo l'abbandono per malattia di Ezio Pinza. Un modello, quello di Pinza, difficilmente eguagliabile ma anche di intensa suggestione per Tajo, che aveva avuto modo di ammirarlo nella sua celebratissima interpretazione di *South Pacific* di Rodgers e Hammerstein. Quel musical che fu per Pinza un motivo di rinnovata gloria al termine della carriera operistica, sarà però nel caso di Tajo soltanto una parentesi, che si concluderà con il felicissimo esito di *Kiss me, Kate*. Le sue innate doti di cantante-attore e l'esperienza americana gli consentirono infatti di realizzare un Petruccio «di uno spirito, di una disinvoltura e di una umanità impareggiabili», come scrisse il «Messaggero veneto», in tutto e per tutto degno d'un Pinza e di Alfred Drake, il 'creatore' della parte, come lui in possesso di una calda e vigorosa voce di basso-baritono⁴. Con il successo triestino *Kiss me, Kate* aggiungeva un altro Paese ai già molti conquistati fuori patria. Ricordiamo che, dopo le recite preparatorie di Phila-

delphia iniziate il 2 dicembre 1948, il musical di Porter fu ininterrottamente rappresentato a Broadway dal 30 dicembre 1948 al 28 luglio 1951, per un totale di 1077 serate! Nel frattempo, l'8 marzo 1951, era già approdato al Coliseum di Londra, con Patricia Morison chiamata a ripetere la parte di Lilli Vanessi / Katharine, di cui era stata la prima interprete. Al 19 novembre 1955 risale la prima in Germania (Francoforte sul Meno), seguita da quella, già citata, di Vienna (14 febbraio 1956), che diede il via a un *tour* europeo di *Kiss me, Kate* che toccò, come s'è visto, anche l'Italia. Dove peraltro non si aprirono per il musical americano quegli orizzonti luminosi che qualcuno aveva pronosticato. Di *Kiss me, Kate*, in particolare, si tornerà a parlare nel luglio 1974, quando Franco Enriquez proporrà al Teatro Romano di Verona a sere alterne la commedia di Shakespeare e una personale versione del lavoro di Porter^{*}, a metà strada tra il cabaret, la rivista e l'avanspettacolo, ambientando il tutto in una compagnia di guitti italiani degli anni Trenta (che erano Glauco Mauri, Domenica Ceccarello nelle vesti di Lilli e Valeria Moriconi quale Lois, trasformata per l'occasione in Gloria, una spogliarellista con trucco alla Marilyn...). Infine, solo per dovere di cronaca va ricordata la produzione allestita al Teatro Nazionale di Milano, con il volonteroso ma un po' improbabile apporto di Rita Pavone, Teddy Reno e Gloria Paul e la parte musicale tristemente in *playback*. Era il 10 marzo 1987, ma sembra veramente un'altra epoca. Perché il crescente interesse per il musical è una delle novità più evidenti della vita teatrale italiana di questi ultimi anni. Senza azzardare previsioni sulla durata e consistenza del fenomeno, limitiamoci a gustarne i primi effetti, come la rivincita che Porter si prende su Bernstein, piazzando finalmente un *Kiss me, Kate* con tutti i crismi nel bel mezzo di una stagione lirica. Per fortuna, senza scandalo di nessuno, ma anche con il rammarico che accompagna la consapevolezza di una possibilità di arricchimento culturale e di intelligente divertimento troppo a lungo trascurata*.

(G. R.)

* Si ringraziano i signori Gianni Gori, Andrea Merli e il Museo Teatrale «C. Schmidt» di Trieste per la cortese collaborazione prestata.



- 1 «Messaggero veneto», 9 agosto 1959.
- 2 «Il Gazzettino», 9 agosto 1959.
- 3 «Il Piccolo», 9 agosto 1959.
- 4 Cfr. Cesare Clerico, *Italo Tajo. La parte del basso*, Edizioni Musicali Scomegna, La Loggia 1985, pp. 27-28.
- 5 Alfred Drake era un nome d'arte, che celava quello vero di Alfredo Capurro, decisamente meno adatto alle locandine di Broadway. Nato nel Bronx da genitori italiani, Drake non fu solamente uno dei più apprezzati cantanti di *musical comedy* americani (*Oklahoma!* di Rodgers e Hammerstein fu, con *Kiss me, Kate*, uno dei suoi maggiori successi), ma anche un impegnato attore di prosa e regista, in grado di misurarsi con Shakespeare, Shaw, Pirandello.
- 6 Nello spettacolo ideato da Enriquez la parte musicale, necessariamente adattata alle esigenze di interpreti che con il canto avevano poca o nessuna dimestichezza, era stata rielaborata e ridotta per un'orchestrina di sei elementi da Gino Negri, che con Mirka Martini aveva anche rivisitato il testo.

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI «KISS ME, KATE»

NEL MONDO: *Philadelphia, Shubert Theatre, 2 dicembre 1948 (anteprima)*
New York, New Century Theatre, 30 dicembre 1948
*(presentata da Arnold Saint Subber e Lemuel Ayers)**

Fred Graham (Petruchio)	Alfred Drake
Lilli Vanessi (Katharine)	Patricia Morison
Lois Lane (Bianca)	Lisa Kirk
Bill Calhoun (Lucentio)	Harold Lang
Harry Trevor (Baptista)	Thomas Hoier
Ralph	Don Mayo
Hattie	Annabelle Hill
Paul	Lorenzo Fuller
Primo gangster	Harry Clark
Secondo gangster	Jack Diamond
Portiere di palcoscenico	Dan Brennan
Harrison Howell	Denis Green
Gremio (Primo pretendente)	Noel Gordon
Hortensio (Secondo pretendente)	Charles Wood
Merciaio	John Castello
Ballerini solisti («Too darn hot»)	Fred Davis, Eddie Sledge
Direttore d'orchestra	Pembroke Davenport
Scene e costumi	Lemuel Ayers
Coreografie	Hanya Holm
Regia	John C. Wilson

CORO*: Peggy Ferris, Christine Matsios, Joan Kibrig, Gay Laurence, Ethel Madsen, Helen Rice, Matilda Strazza, Tom Bole, George Cassidy, Herb Fields, Edwin Clay, Allan Lowell, Stan Rose, Charles Wood

CORPO DI BALLO*: Janet Gaylord, Jean Houloose, Doreen Oswald, Cynthia Rieley, Ingrid Secretan, Gissela Svetlik, Jean Haas, Harry Asmus, Marc Breaux, John Castello, Victor Duntiere, Tom Hansen, Glen Tetley, Rudy Tone

* Dati forniti da Aloma Bardi.

RITORNO DAL PASSATO

IN ITALIA: *Trieste, Castello di San Giusto, 8 agosto 1959*

Versione in lingua italiana di Mario Nordio e Marcel Prawy

Fred Graham (Petruccio)

Lilli Vanessi (Caterina)

Mickey Lane (Bianca)

Bill Calhoun (Lucentio)

Harry Trevor (Battista)

Ralph

Hattie

Paul

Jim, gangster

Jack, gangster

Portiere di palcoscenico

Harrison Howell

Gremio

Hortensio

Nataniele

Gregorio

Filippo

Primi ballerini

Direttore d'orchestra

Scene

Costumi

Coreografia

Regia

Italo Tajo

Sonja Mottl-Preger

Olive Moorefield

Victor Ferrari

Loris Gizzi

Franz Steinberg

Dora Reisser

Hubert Dilworth

Roberto Paoletti

Checco Rissone

Olimpo Gargano

Ernesto Calindri

Mario Ferrara

Claudio Giombi

Roberto Sardo

Michele Parisano

Alberto Ricca

Dora Reisser, Victor Ferrari

Heinz Lambrecht

Nino Perizi

Giulio Galliani

Norman Thomson

Ernst Pichler

A TORINO: *Teatro Regio, 3 luglio 2001*



Fratelli Dalziel, *Petruchio e Lucentio*, prima scena dell'Atto I della *Bisbetica domata* di William Shakespeare, illustrazione di metà Ottocento tratta da *Capolavori di Shakespeare*, Edizione Italiana Illustrata, volume II, Editrice Italiana di Cultura, Roma 1960.

LIBRI, DISCHI E WEB

a cura di

Marco Emanuele

PROPOSTE DI LETTURA

Esaurienti e dettagliate le schede su alcuni lavori teatrali di Porter che si leggono in tedesco sulla monumentale enciclopedia *Piper*¹, fra le quali quella relativa a *Kiss me, Kate* (genesì, trama, commento, breve storia della ricezione, bibliografia in cui si citano i riferimenti precisi alle recensioni apparse sul «New York Times» all'epoca della prima rappresentazione) è curata da Volker Ripper.

Sulla storia del musical americano si possono consultare alcune opere in inglese. *The american musical theater* di Lehman Engel, ricca di foto, con un capitolo specifico sul musical contemporaneo, che analizza riferendosi a un gruppo di opere (fra cui *Kiss me, Kate*), di cui si esaminano in blocco le caratteristiche del libretto e delle forme musicali². Anche Miles Kreuger ha scritto una storia del musical americano, dal titolo *Show boat*: un capitolo riguarda il musical del dopoguerra, una discografia ragionata (il testo è del 1977) si legge in appendice; ricchissimo l'apparato di foto, bozzetti per le scenografie, spartiti, locandine, *cartoons*³. Un panorama sintetico si legge in italiano nella parte quinta del quarto volume di *Musica in scena*, la recente storia delle varie manifestazioni del teatro musicale diretta da Alberto Basso: la sezione è scritta da Mauro Mancioti, che dedica un capitolo ai «grandi» del musical (fra i quali Porter e Gershwin)⁴. Nel primo volume (*Il Novecento*) dell'*Enciclopedia della musica* diretta da Jean-Jacques Nattiez, il capitolo sul musical è scritto da Gianfranco Vinay, in modo sintetico e accattivante⁵. Caratteri del musical sono, per Vinay, l'adattabilità alle trasformazioni e la permanenza di alcune convenzioni drammaturgiche che, rispettate, incontrano l'orizzonte d'attesa del pubblico, donde la necessità di studiare il fenomeno del suo successo da un punto di vista antropologico: «le canzoni di successo, staccate dal musical, si trasformano in un vissuto individuale e collettivo [...]. Il musical diviene uno schermo sul quale il pubblico proietta il proprio vissuto e, viceversa, il vissuto si colora di emozioni suggerite dal musical»⁶. Segnaliamo infine un libro divulgativo e di piacevole lettura, il manuale di Sara Venturino *Musical: istruzioni per l'uso*, che ripercorre la storia del genere, dedica un capitolo al panorama italiano, descrive la struttura base di un musical, fornisce un sintetico repertorio di schede relative a titoli campione (da *West Side Story* a *Rent*, passando naturalmente per *The Rocky horror show* e *Hair*).

Su Cole Porter si possono leggere le pagine di un romanzo di Gore Vidal appena tradotto in italiano, *L'età dell'oro*, sterminata epopea americana dal 1939 al 1954, in cui fra i numerosi personaggi compare anche il compositore⁸. Le monografie in inglese sono numerose, a partire da quella di David Ewen, scritta nel 1965⁹. Citiamo i lavori più corposi di George Eells (*The life that late he led*)¹⁰, di Charles Schwartz (*Cole Porter*)¹¹, di David Grafton (*Red, Hot & Rich!*)¹², un documentario disponibile su video (*You're the Top*)¹³ e tre lavori più recenti, i primi due su Cole Porter e Noel Coward: *Noel and Cole. The Sophisticates*, di Stephen Citron¹⁴; *Genius and Lust*, di Joseph Morella e George Mazzei¹⁵; *Cole Porter*, di William McBrien¹⁶. Le canzoni di Porter sono pubblicate in una edizione curata da Robert Kimball¹⁷.

INCISIONI DISCOGRAFICHE

La prima registrazione è quella con il cast originale e risale al 1948: è stata riproposta più volte e ora è disponibile in compact disc (1998, Sony Classical / Columbia / Legacy SK 60536): gli interpreti sono Patricia Morison, Alfred Drake, Lisa Kirk, Harold Lang, il direttore è Pembroke Davenport. Gli stessi interpreti hanno nuovamente registrato il lavoro di Porter dieci anni dopo (1959, edizione riversata in compact disc nel 1993, Broadway Angel ZDM 7 64760 2). È disponibile anche la colonna sonora del film tratto dal musical nel 1953, diretta da André Previn e cantata da Kathryn Grayson, Howard Keel, Ann Miller, Tommy Rall (1997, Rhino / Turner 72152).

Ci sono quattro edizioni recenti: nel 1990 John McGlinn dirige Josephine Barstow, Thomas Hampson, Kim Criswell e George Dvorsky (EMI Angel 4D2S 54033); Thomas Allen e Diana Montague sono gli interpreti principali, insieme a Diane Langton e Graham Bickley, dell'edizione registrata quattro anni dopo con la National Symphony Orchestra diretta da John Owen Edwards (Jay CDJAY2 1296); Matthew Freeman dirige la West End Concert Orchestra nell'edizione del 1996 cantata da Edmund Hockridge, Janine Roebuck e Jackie Jefferson; la ripresa di Broadway del 1999 è testimoniata dalla registrazione pubblicata nel 2000 (DGR CD 12988), con Brian Stokes Mitchell e Marin Mazzie.

La registrazione EMI del 1990 divulga tutte le musiche scritte da Porter per *Kiss me, Kate*, comprese quelle per i balletti e le varianti d'autore, cioè i numeri vocali abbandonati prima o nel corso delle prove, come il duetto «It was great fun the first time» fra Lilli e Fred, poi sostituito da «Wunderbar». L'orchestra è diretta con scioltezza e fantasia da John McGlinn e la compagnia è di buon livel-

lo. Alle voci più spigliate, graffianti e duttili di Kim Criswell (un poco esagitata e sguaiata) e George Dvorsky, si affiancano quelle 'impostate' di Thomas Hampson e Josephine Barstow. Il primo canta bene, ma è spesso compassato, inamidato, e forse il musical non è il suo elemento. La seconda sembra il clone inglese di Raina Kabaivanska, è una cantante attrice che ha affrontato i ruoli più impervi del repertorio e ora si concede una divertente escursione delle melodie un po' alla Léhár che Porter riserva a Lilli/Katharine: ha una voce aristocratica, lievemente affetta dal vibrato stretto, ma anche una notevole capacità di accentrare e dare un senso a quanto canta. Brillanti e divertenti Karla Burns e Damon Evans nelle parti non episodiche di Hattie e Paul.

PAGINE WEB

Il sito specifico dedicato al compositore è molto ricco di informazioni dettagliate. Si chiama *The Virtual Cole Porter* ed è curato da Michael H. Hutchins: members.fortunecity.com/edgarpangborn/porter/contents.html. Ci sono dati sulle opere di Porter divise per generi, un catalogo delle canzoni, una discografia e una bibliografia ricchissime. Anche il sito *Cole Wide Web* (www.coleporter.org) è dedicato al compositore e presenta discografia e bibliografie ragionate, notizie sulle opere di Porter, la sua biografia, oltre alla possibilità di iscriversi alla *Cole Porter Discussion List*.

Riguardo al genere del musical, segnaliamo il sito italiano all'indirizzo www.musical.it, che offre notizie relative agli allestimenti teatrali di musicals in Italia. Tramite l'elenco dei links segnalati nel sito si accede alla guida *musicals.net*, relativa ai molti siti sui musicals di Broadway (www.musicals.net) e al sito pubblicitario *musicalstore*, che offre la possibilità di acquistare spartiti, cd e video. Altro sito italiano interessante è quello all'indirizzo www.italiamusical.com, realizzato da Franco Travaglio.



- 1 *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, 5, Piper, Monaco-Zurigo 1994.
- 2 L. Engel, *The american musical theater*, CBS Record, New York 1967, cfr. soprattutto il cap. v.
- 3 M. Kreuger, *Show boat. The story of a classic american musical*, Oxford University Press, New York 1977.

- 4 *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da A. Basso, vol. IV, *Altri generi di teatro musicale*, Utet, Torino 1995.
- 5 *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, vol. I, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 577-589.
- 6 *Ibidem*, p. 585.

- 7 S. Venturino, *Musical: istruzioni per l'uso*, Ricordi, Milano 2000.
- 8 G. Vidal, *Età dell'oro*, Fazi, Roma 2001.
- 9 D. Ewen, *The Cole Porter Story*, Holt Rinehart and Winston, New York 1965.
- 10 G. Eells, *The life that late he led. A biography of Cole Porter*, G. P. Putnam's Sons, New York 1967.
- 11 C. Schwartz, *Cole Porter. A biography*, Dial Press, New York 1977 (nuova ed. Da Capo Press, 1979, rist. 1992).
- 12 D. Grafton, *Red, Hot & Rich! An oral history of Cole Porter*, Stein and Day, New York 1937.
- 13 *You're the Top. The Cole Porter Story*, scritto e diretto da Allan Albert, VHS, 1990 (Winstar Home Entertainment, WHE 71070; Laserdisc: MPL/ Image ID7333MP; DVD, 1993).
- 14 S. Citron, *Noel and Cole. The Sophisticates*, Sinclair-Stevenson, London 1992 (nuova ed. Oxford University Press, New York 1993).
- 15 J. Morella e G. Mazzei, *Genius and lust. The creative and sexual lives of Cole Porter and Noel Coward*, Carroll & Graf Publishers, New York 1995.
- 16 W. McBrien, *Cole Porter. A biography*, Alfred A. Knopf, New York 1993. Segnaliamo anche un volume più sintetico, che contiene una sezione sulla biografia del compositore e notizie sulle canzoni e sui loro interpreti, insieme a una discografia e alla bibliografia: R. Kimball e R. M. Sudhalter, *You're sensational. Cole Porter in the '20s, '40s, & '50s*, Indiana Historical Society, Indianapolis 1999.
- 17 R. Kimball (a cura di), *The complete lyrics of Cole Porter*, Da Capo Press, New York 1992. Segnaliamo anche la discografia delle canzoni di Porter: W. Rimmer, *A Cole Porter discography*, N. Charles Sylvan, San Francisco 1995 (con elenco cronologico delle prime esecuzioni di ogni song).



Fratelli Dalziel, *Bianca, Caterina e Baptista, loro padre*, prima scena dell'Atto II della *Bisbetica domata* di William Shakespeare, illustrazione di metà Ottocento tratta da *Capolavori di Shakespeare*, Edizione Italiana Illustrata, volume II, Editrice Italiana di Cultura, Roma 1960.



Kathryn Grayson come Lilli Vanessi / Katharine e Howard Keel come Fred Graham / Petruchio in *Kiss me, Kate*, film musicale del 1953 della MGM, regia di George Sidney, direzione musicale di Andre Previn e produzione di Jack Cummings.

L'ARGOMENTO

[Tra parentesi sono indicati i numeri musicali dell'opera secondo la struttura esposta alle pagine 93-96]

KISS ME, KATE

ATTO I

SCENA I *Palcoscenico del Ford Theatre di Baltimora* — È appena terminata la prova generale di una versione musicale della *Bisbetica domata*, con Fred Graham e la sua ex-moglie Lilli Vanessi nei ruoli di Petruccio e Kate. Lilli è infastidita dalle attenzioni di Fred per Lois Lane, una svampita spogliarellista di night scritturata per la parte di Bianca. Hattie, la cameriera di Lilli, commenta la frenetica vita del teatro [N. 1].

SCENA II *Dietro le quinte* — Lois è nervosa perché Bill Calhoun, il suo fidanzato, che nella commedia interpreta Lucentio, non si è presentato alla prova. Quando il giovane sopraggiunge e le confessa di aver firmato un «pagherò» con il nome di Fred per sviare i suoi creditori per un debito di gioco, lo rimprovera per questi comportamenti [N. 2].

SCENA III *Camerini di Fred e Lilli* — Fred e Lilli — che ha appena ricevuto una telefonata dal fidanzato, il ricco Harrison Howell, dello staff del presidente Truman — si scambiano acide frecciate, ma ben presto si ritrovano a rievocare con nostalgia i tempi dei loro esordi, quando erano poveri e innamorati [N. 3]. Dopo che Lilli è tornata al proprio camerino, Fred riceve la visita di due tipacci che reclamano il pagamento di un debito di gioco: cerca di convincerli di non aver firmato alcuna cambiale, e solo a fatica riesce ad allontanarli. Lilli intanto riceve per sbaglio un mazzo di fiori (gli stessi del suo bouquet di sposa...) che Fred in realtà aveva destinato a Lois, e se ne commuove [N. 4]. Fred viene a sapere del malinteso ed è preoccupato di come reagirà Lilli leggendo il biglietto che accompagna i fiori.

SCENA IV *Davanti al sipario* — I quattro protagonisti della *Bisbetica domata* si presentano in scena [N. 5].

SCENA V *Piazza di Padova* — Si recita la commedia: Bianca è corteggiata da Gremio, Hortensio e Lucentio, ma il padre di lei, Baptista, non potrà darla in sposa a nessuno prima che si sia accasata la sua bisbetica sorella maggiore [N. 6]. Due dei giovani si allontanano: Bianca offre una rosa a Lucentio, che danza con lei [N. 7]. Sopraggiunge Petruchio, venuto a Padova in cerca di una moglie facoltosa [N. 8] e Lucentio gli parla della ricca bisbetica. Petruchio decide su due piedi che la sposerà. Ma la ragazza non sembra essere una facile preda [N. 9]. Petruchio conclude con Baptista un accordo sulla dote e chiede a Kate, nascosta in casa, di mostrare il proprio viso [N. 10]. A questo punto Lilli, che ha letto il biglietto di accompagnamento dei fiori, irrompe in scena scatenando una bagarre assai più accesa di quanto previsto dal copione, e Fred approfittando della situazione scenica, la seculaccia di santa ragione [N. 11].

SCENA VI *Dietro le quinte* — Lilli minaccia di lasciare lo spettacolo.

SCENA VII *Camerini di Fred e Lilli* — Lilli telefona a Harrison chiedendogli di sposarla quella sera stessa. Fred intanto riceve una nuova visita dei gangster: con un colpo di genio, li persuade che la partenza di Lilli, ponendo fine allo spettacolo, gli renderebbe impossibile pagare il debito. I due figurelli raggiungono Lilli e la «persuadono» a continuare la rappresentazione.

SCENA VIII *Davanti al sipario* — Bianca e Lucentio si scambiano tenerezze ricordando che tutte le canzoni parlano d'amore [N. 12].

SCENA IX *Esterno della chiesa di Padova* — Le nozze sono salutate da una danza festosa [N. 12a]. Petruchio esce dalla chiesa impugnando una frusta: Kate lo segue, scortata dai due gangster in costume di scena. Lilli tenta di fuggire, ma Fred l'afferra e le ordina di baciare [N. 13].

ATTO II

SCENA I *Vicolo dietro il teatro* — Paul e due ragazzi della compagnia commentano il clima torrido della serata [N. 15].

SCENA II *Davanti al sipario* — Petruchio annuncia al pubblico che la prima scena, nella quale avrebbe dovuto condurre Kate a Verona a cavallo di un mulo, dovrà essere tagliata: per motivi che non possono essere precisati miss Vanessi non è in condizioni di cavalcare [15a].



Kathryn Grayson come Lilli Vanessi / Katharine e Howard Keel come Fred Graham / Petruchio in *Kiss me, Kate*, film musicale del 1953 della MGM, regia di George Sidney, direzione musicale di André Previn e produzione di Jack Cummings.

SCENA III *Casa di Petruchio* Proseguono le schermaglie di Petruchio e Kate [N. 16].

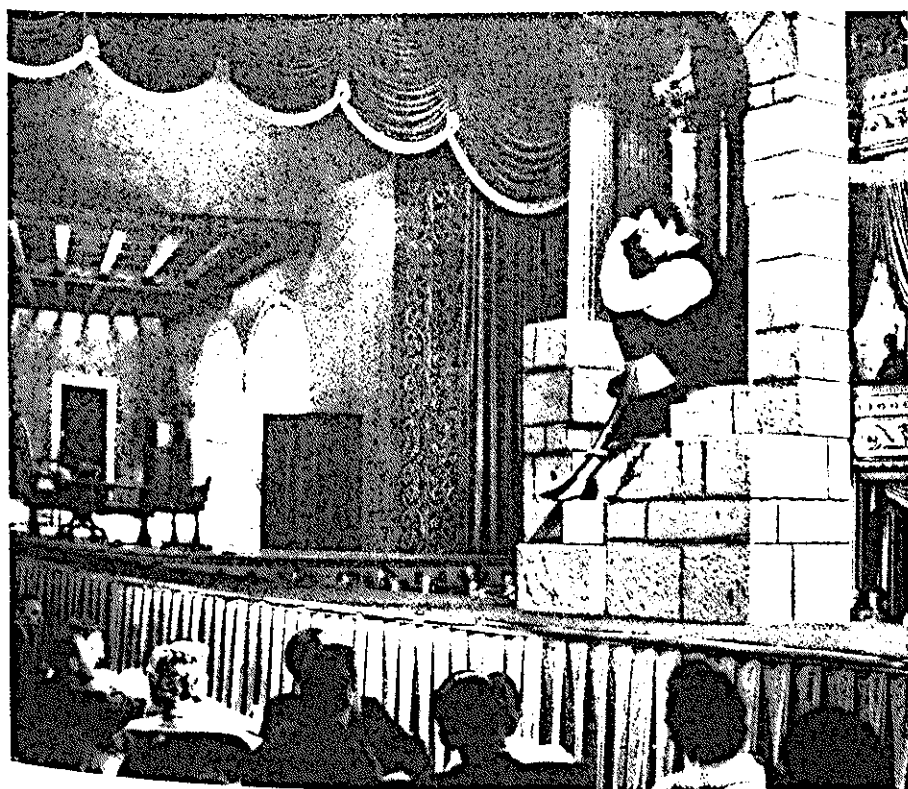
SCENA IV *Dietro le quinte* Harrison arriva in soccorso di Lilli. Lois lo mette in imbarazzo riconoscendolo come Harold Murgatroyd, l'uomo con cui ha avuto una relazione anni prima. Bill si ingelosisce, ma Lois lo rassicura sulla propria lealtà [N. 17].

SCENA V *Camerino di Lilli Vanessi* Fred accetta che Lilli lasci il teatro per partire con Harrison, ma dipinge un quadro così realistico della vita noiosa che li attende, che Harrison si addormenta.

SCENA VI *Dietro le quinte* Uno dopo l'altro vengono recapitati a Lois doni inviati dagli ammiratori. I commenti delle ragazze del coro stuzzicano la gelosia di Bill [N. 18]. Intanto i gangster vengono a sapere che il loro boss è stato assassinato: il debito di Fred è quindi annullato. Fred si rivolge a Lilli con tenerezza ma la lascia libera di decidere: la donna si allontana, lasciando Harrison addormentato sul divano. Fred rimugina sui propri sentimenti nei confronti della ex moglie [N. 19].

SCENA VII *Di fronte a un sipario anti-incendio* I due gangster, prima di allontanarsi dal teatro, rendono il proprio omaggio a Shakespeare [NN. 20-21].

SCENA VIII *Casa di Baptista* Nell'ultima scena della *Bisbetica domata*, Baptista ordina a Petruchio di presentare Kate ai convitati, e quando Fred pronuncia la sua battuta, «so che non verrà», con sua grande sorpresa Lilli/Kate – doppiamente «domata» – si presenta in scena [N. 22]. L'incredulo e raggianti Fred/Petruchio l'attira a sé esclamando «Baciami, Kate!» [NN. 23-24].



Howard Keel canta «Where is the life that late I led?» in *Kiss me, Kate*, film musicale del 1953 della M.G.M., regia di George Sidney, direzione musicale di Andre Previn e produzione di Jack Cummings.



Tonny Rall, Ann Miller, Kathryn Grayson e Howard Keel cantano «We open in Venice» in *Kiss me, Kate*, film musicale del 1953 della MGM, regia di George Sidney, direzione musicale di Andre Previn e produzione di Jack Cummings.

L'ARGUMENT

[Entre parenthèses sont indiqués les numéros musicaux de l'œuvre selon la structure exposée aux pages 93-96]

KISS ME, KATE

ACTE I

SCÈNE I *La scène du Ford Theatre à Baltimore* — La générale d'une version musicale de *La mégère apprivoisée* vient de se terminer, avec Fred Graham et son ex-femme Lilli Vanessi dans les rôles de Petruchio et Kate. Lilli est agacée par les attentions que Fred réserve à Lois Lane, une petite évaporée, stripteaseuse de boîte de nuit, engagée pour le rôle de Bianca. Hattie, l'habilleuse de Lilli, commente la vie frénétique du théâtre [N. 1].

SCÈNE II *Dans les coulisses* — Lois est nerveuse parce que Bill Calhoun, son fiancé, qui interprète Lucentio dans la pièce, ne s'est pas présenté à la répétition. Lorsque le jeune homme arrive enfin et lui confesse qu'il a signé un billet à ordre du nom de Fred pour berner ses créanciers (il a une dette de jeu), elle lui reproche son comportement [N. 2].

SCÈNE III *Loges de Fred et Lilli* — Fred et Lilli, qui vient de recevoir un coup de téléphone de son fiancé, le riche Harrison Howell, appartenant au staff du président Truman, échangent des pointes acerbes avant d'en arriver bientôt à évoquer avec nostalgie l'époque de leurs débuts, lorsqu'ils étaient pauvres et amoureux [N. 3]. Après que Lilli ait regagné sa loge, Fred reçoit la visite de deux individus qui lui réclament le règlement d'une dette de jeu; il essaye de les convaincre qu'il n'a signé aucune traite, et réussit non sans mal à les éloigner. Pendant ce temps, Lilli reçoit par erreur un bouquet de fleurs (les mêmes que celles qui composaient son bouquet de mariée...), que Fred destinait en réalité à Lois, et elle en est émue [N. 4]. Fred, apprenant le malentendu, se préoccupe de la réaction de Lilli au moment où elle lira le billet accompagnant les fleurs.

SCÈNE IV *Devant le rideau* — Les quatre protagonistes de *La mégère apprivoisée* se présentent sur la scène [N. 5].

SCÈNE V *Une place de Padoue* Les acteurs jouent la pièce: Gremio, Hortensio et Lucentio font la cour à Bianca, mais le père de celle-ci, Baptista, ne pourra accorder sa main à personne avant que sa sœur aînée, une vraie mégère, ne soit casée [N. 6]. Deux des jeunes gens s'éloignent; Bianca offre une rose à Lucentio, qui danse avec elle [N. 7]. Arrive Petruccio, venu à Padoue chercher une riche épouse [N. 8] et Lucentio lui parle de la mégère. Petruccio décide instantanément de l'épouser. Mais la jeune fille ne semble pas être une proie facile [N. 9]. Petruccio conclut avec Baptista un accord au sujet de la dot et demande à Kate, qui se cache dans la maison, de montrer son visage [N. 10]. C'est le moment choisi par Lilli, qui a lu le billet accompagnant les fleurs, pour faire irruption sur la scène, déclenchant une bagarre encore plus enflammée que ce que prévoit le texte, et Fred, profitant de la fiction scénique, lui administre une fessée magistrale [N. 11].

SCÈNE VI *Dans les coulisses* Lilli menace d'abandonner le spectacle.

SCÈNE VII *Loges de Fred et Lilli* Lilli téléphone à Harrison pour lui demander de l'épouser le soir même. Cependant, Fred reçoit de nouveau la visite des gangsters: par un coup de génie, il les persuade que le départ de Lilli, interrompant le spectacle, le mettrait dans l'impossibilité de payer sa dette. Les deux individus vont trouver Lilli et la «convainquent» de continuer la représentation.

SCÈNE VIII *Devant le rideau* Bianca et Lucezio échangent de tendres propos, rappelant que toutes les chansons parlent d'amour [N. 12].

SCÈNE IX *Devant l'église de Padoue* Une danse joyeuse fête les noces qui viennent d'être célébrées [N. 12a]. Petruccio sort de l'église un fouet à la main: Kate le suit, escortée par les deux gangsters en costume de scène. Lilli essaye de s'enfuir, mais Fred la saisit et lui enjoint de l'embrasser [N. 13].

ACTE II

SCÈNE I *Une impasse derrière le théâtre* Paul et deux jeunes gens de la compagnie commentent le climat torride de la soirée [N. 15].

SCÈNE II *Devant le rideau* Petruchio annonce au public que la première scène, dans laquelle il aurait dû conduire Kate à Vérone à dos de mulet, devra être coupée: pour des raisons qu'il est impossible de préciser, miss Vanessi n'est pas en état de monter à cheval [N. 15a].

SCÈNE III *La maison de Petruchio* Les joutes entre Petruchio et Kate continuent [N. 16].

SCÈNE IV *Dans les coulisses* Harrison arrive au secours de Lilli. Lois le met dans l'embarras en reconnaissant en lui Harold Murgatroyd, l'homme avec lequel elle avait eu une liaison quelques années auparavant. Bill est jaloux, mais Lois le rassure au sujet de sa loyauté [N. 17].

SCÈNE V *Loge de Lilli Vanessi* Fred accepte que Lilli quitte le théâtre pour partir avec Harrison, mais décrit d'une façon si réaliste la vie ennuyeuse qui les attend que Harrison s'endort.

SCÈNE VI *Dans les coulisses* L'un après l'autre on apporte à Lois des cadeaux envoyés par ses admirateurs. Les commentaires des choristes attisent la jalousie de Bill [N. 18]. Entretemps, les gangsters apprennent que leur boss a été assassiné: la dette de Fred est donc annulée. Fred s'adresse à Lilli avec tendresse mais la laisse libre de décider; elle s'éloigne, laissant Harrison endormi sur le divan. Fred remâche ses sentiments envers son ex-femme [N. 19].

SCÈNE VII *Devant un rideau coupe-feu* Les deux gangsters, avant de quitter le théâtre, rendent hommage à Shakespeare [NN. 20-21].

SCÈNE VIII *Chez Baptista* Dans la dernière scène de *La mégère apprivoisée*, Baptista ordonne à Petruchio de présenter Kate aux convives, et lorsque Fred prononce sa réplique «je sais qu'elle ne viendra pas», à sa grande surprise Lilli/Kate – doublement «apprivoisée» – se présente sur la scène [N. 22]. Fred/Petruchio, incrédule et rayonnant, l'attire à lui en s'exclamant «Embrasse-moi, Kate» [NN. 23-24].

(Traduction d'Irène Imbert Molina)



Ann Miller, Timmy Rall, Bobby Van e Bob Fosse in *Kiss me, Kate*, film musicale del 1953 della MGM, regia di George Sidney, direzione musicale di André Previn e produzione di Jack Cummings.

SYNOPSIS

[The brackets indicate where the musical numbers of the opera occur. The structure of the work is shown on the pages 93-96]

KISS ME, KATE

ACT I

SCENE 1 *The stage of the Ford Theater in Baltimore* The dress rehearsal for the musical version of *The taming of the shrew*, with Fred Graham and his ex-wife Lilli Vanessi in the roles of Petruchio and Kate, has just finished. Lilli is annoyed by Fred's interest in Lois Lane, an empty-headed stripper engaged for the part of Bianca. Hattie, Lilli's maid, comments on the frenetic life of the theater [No. 1].

SCENE 2 *Backstage* Lois is anxious because her boyfriend, Bill Calhoun, who interprets Lucentio in the play, didn't show up for the rehearsal. When he arrives and confesses to having signed an "I owe you" with the name of Fred in order to ward off his creditors of a gambling debt, she reproaches him [No. 2].

SCENE 3 *Fred and Lilli's dressing-rooms* Fred and Lilli (who has just received a phone call from her fiancé, the rich Harrison Howell, of President Truman's staff) exchange acid gibes, but soon find themselves reminiscing about their first appearances, when they were poor and in love [No. 3]. After Lilli returns to her own dressing-room, Fred is visited by two rogues who demand payment of a gambling debt; he tries to convince them that he didn't sign anything, and only with difficulty manages to get rid of them. In the meantime, Lilli receives a bunch of flowers by mistake (the same as her wedding bouquet...) which Fred had actually intended for Lois, and is touched [No. 4]. Fred learns of the misunderstanding and is worried about how Lilli will react to the accompanying note.

SCENE 4 *In front of the curtain* The four lead actors of *The taming of the shrew* appear on stage [No. 5].

SCENE 5 *A square in Padua* — The play begins: Bianca is courted by Gremio, Hortensio and Lucentio, but her father, Baptista, can't marry her off to any one until her shrewish older sister is married [No. 6]. Two of the youths leave, and Bianca offers a rose to Lucentio, who dances with her [No. 7]. Petruchio arrives, having come to Padua to find a wealthy wife [No. 8] and Lucentio tells him about the rich shrew. Petruchio decides on the spot to marry her, but the girl doesn't seem to be an easy prey [No. 9]. Petruchio makes an agreement with Baptista about the dowry and asks Kate, hiding in the house, to let him see her [No. 10]. At this point Lilli, who has read the note accompanying the flowers, storms onto the stage, setting off a much more heated row than what was suggested by the script, and Fred, taking advantage of the situation on stage, gives her a sound spanking [No. 11].

SCENE 6 *Backstage* — Lilli threatens to abandon the performance.

SCENE 7 *Fred and Lilli's dressing-rooms* — Lilli phones Harrison and asks him to marry her that same evening. Meanwhile, Fred receives another visit from the gangsters; with a stroke of genius, he convinces them that Lilli's departure, putting an end to the show, would make it impossible for him to pay the debt. The two characters find Lilli and "persuade" her to continue the performance.

SCENE 8 *In front of the curtain* — Bianca and Lucentio whisper sweet nothings to each other, remembering that all songs speak about love [No. 12].

SCENE 9 *Outside the church in Padua* — The wedding is hailed with a festive dance [No. 12a]. Petruchio leaves the church grasping a whip; Kate follows him, accompanied by the two gangsters in costume. Lilli tries to get away, but Fred grabs her and orders her to kiss him [No. 13].

ACT II

SCENE 1 *A lane behind the theater* — Paul and two youths from the company comment on the torrid climate of the evening [No. 15].

SCENE 2 *In front of the curtain* — Petruchio announces to the audience that the first scene, in which he takes Kate to Verona on the back of a mule must be cut; for reasons that cannot be specified, she is in no condition to ride [15a].

SCENE 3 *Petruchio's house* The exchange of words continues between Petruchio and Kate [No. 16].

SCENE 4 *Backstage* Harrison comes to Lilli's rescue. Lois embarrasses him by recognizing him as Harold Morgatroyd, the man she had an affair with years before. Bill becomes jealous, but Lois assures him of her faithfulness [No. 17].

SCENE 5 *Lilli Vanessi's dressing-room* Fred accepts the fact that Lilli is leaving the theater to run off with Harrison, but paints such a realistic picture of the boring life awaiting them that Harrison falls asleep.

SCENE 6 *Backstage* Gifts sent from Lois's admirers are delivered, one after another. The chorus girls' comments provoke Bill's jealousy [No. 18]. Meanwhile, the gangsters learn that their boss has been assassinated; Fred's debt is therefore cancelled. Fred addresses Lilli tenderly, but leaves her free to decide; she goes off, leaving Harrison asleep on the sofa. Fred ruminates over his feelings for his ex-wife [No. 19].

SCENE 7 *In front of the fire-curtain* The two gangsters, before leaving the theater, pay their respects to Shakespeare [Nos. 20-21].

SCENE 8 *Baptista's house* In the last scene of *The Taming of the Shrew*, Baptista orders Petruchio to present Kate to the guests, and when Fred delivers his line, "I know she won't come", to his great surprise, Lilli/Kate – doubly "tamed" – arrives on stage [No. 22]. The incredulous and beaming Fred/Petruchio draws her to him, exclaiming "kiss me, Kate!" [Nos. 23-24].

(Translation by Cheryl Mengle)

DIE HANDLUNG

[Die musikalischen Nummern, wie sie auf den Seiten 93-96 aufgeführt sind, sind in Klammern angegeben]

KISS ME, KATE

AKT I

SZENE 1 *Bühne des Ford Theatre in Baltimore* – Soeben geht die Generalprobe der *Widerspenstigen Zähmung* zu Ende. In dieser musikalischen Version sind Fred Graham und seine Exfrau Lilli Vanessi in den Rollen von Petruchio und Kate zu sehen. Lilli ärgert sich über Freds Aufmerksamkeiten für Lois Lane, eine unbedarfte Nightclubs-Stripteasetänzerin, die für die Rolle der Bianca engagiert wurde. Hattie, Lillis Garderobiere, kommentiert das hektische Leben am Theater [Nr. 1].

SZENE 2 *Hinter den Kulissen* – Lois ist nervös, weil Bill Calhoun, ihr Freund, der in der Komödie den Lucentio spielt, nicht zur Probe erschienen ist. Schließlich kommt er und gesteht ihr, einen Wechsel über Spielschulden mit Freds Namen unterschrieben zu haben, um seine Gläubiger irrezuleiten. Sie macht ihm Vorwürfe wegen dieses Verhaltens [Nr. 2].

SZENE 3 *In den Garderoben von Fred und Lilli* – Lilli hat gerade einen Anruf von ihrem Verlobten erhalten, dem reichen Harrison Howell, Mitarbeiter von Präsident Truman. Sie und Fred tauschen bissige Spitzen aus, aber schon bald erinnern sie sich nostalgisch an die Zeiten ihrer Bühnendebüts, als sie arm und verliebt waren [Nr. 3]. Nachdem Lilli in ihre eigene Garderobe zurückgekehrt ist, erhält Fred Besuch von zwei üblen Kerlen, die die Zahlung seiner Spielschulden fordern. Er versucht sie zu überzeugen, keinerlei Wechsel unterschrieben zu haben. Nur mit Mühe gelingt es ihm, sie loszuwerden. Lilli erhält währenddessen irrtümlicherweise einen Blumenstrauß (die gleichen wie in ihrem Brautbukett...), die Fred eigentlich für Lois bestimmt hatte, und ist gerührt [Nr. 4]. Fred erfährt von dem Missverständnis und ist beunruhigt, wie Lilli auf das Kärtchen reagieren wird, das den Blumen beiliegt.

SZENE 4 *Vor dem Vorhang* – Die vier Hauptdarsteller aus *Der Widerspenstigen Zähmung* zeigen sich auf der Bühne [Nr. 5].

SZENE 5 Platz in Padua Die Komödie wird aufgeführt: Bianca wird von Gremio, Hortensio und Lucentio umworben, aber ihr Vater Baptista kann sie niemandem zur Frau geben, bevor nicht ihre launische ältere Schwester unter der Haube ist [Nr. 6]. Zwei der jungen Männer entfernen sich. Bianca schenkt Lucentio eine Rose, und er tanzt mit ihr [Nr. 7]. Petruchio ist auf der Suche nach einer begüterten Ehefrau nach Padua gekommen [Nr. 8], und Lucentio erzählt ihm von der reichen Widerspenstigen. Petruchio beschließt sogleich, sie zu heiraten – aber das Mädchen scheint keine leichte Beute zu sein [Nr. 9]. Petruchio vereinbart mit Baptista die Aussteuer und bittet Kate, die sich im Haus verborgen hält, sich von Angesicht zu zeigen [Nr. 10]. An dieser Stelle stürzt Lilli, die das Begleitkärtchen zu den Blumen gelesen hat, auf die Bühne und bricht einen Streit vom Zaun, der deutlich heftiger ist, als es ihre Rolle verlangt – woraufhin Fred diese Bühnensituation ausnutzt und ihr gehörig den Hintern versohlt [Nr. 11].

SZENE 6 Hinter den Kulissen Lilli droht, das Ensemble zu verlassen.

SZENE 7 In den Garderoben von Fred und Lilli Lilli ruft Harrison an und bittet ihn, sie noch am selben Abend zu heiraten. Fred empfängt derweil einen weiteren Besuch von den Ganoven: mit einem Geistesblitz überzeugt er sie, dass durch Lillis Abreise das Stück nicht weitergespielt werden kann, so dass es ihm dadurch unmöglich ist, die Schulden zu bezahlen. Die beiden finsternen Gesellen suchen Lilli auf und "überzeugen" sie, die Vorstellungen fortzusetzen.

SZENE 8 Vor dem Vorhang Bianca und Lucentio tauschen in dem Gedanken an all die Liebeslieder im Stück Zärtlichkeiten aus [Nr. 12].

SZENE 9 Vor der Kirche in Padua. Die Hochzeit beginnt mit einem festlichen Tanz [Nr. 12a]. Petruchio kommt aus der Kirche und hat eine Peitsche in der Hand; Kate folgt ihm, begleitet von den beiden Gangstern im Bühnenkostüm. Lilli versucht zu fliehen, aber Fred hält sie fest und befiehlt ihr, ihn zu küssen [Nr. 13].

AKT II

SZENE 1 Gasse hinter dem Theater Paul und zwei Jungs aus dem Ensemble kommentieren die Hitze des Abends [Nr. 15].

SZENE 2 Vor dem Vorhang Petruchio kündigt dem Publikum an, dass die erste Szene, in der er Kate auf einem Maultier reitend nach Verona führen sollte, gestrichen werden muss: aus Gründen, die nicht weiter ausgeführt werden können, ist Miss Vanessi nicht in der Lage zu reiten [15a].

SZENE 3 Petruchios Haus Die Wortgefechte zwischen Petruchio und Kate gehen weiter [Nr. 16].

SZENE 4 Hinter den Kulissen Harrison trifft zu Lillis Unterstützung ein. Lois bringt ihn in Verlegenheit, als sie in ihm Harold Murgatroyd erkennt, mit dem sie Jahre zuvor ein Verhältnis hatte. Bill wird eifersüchtig, aber Lois versichert ihm ihre Treue [Nr. 17].

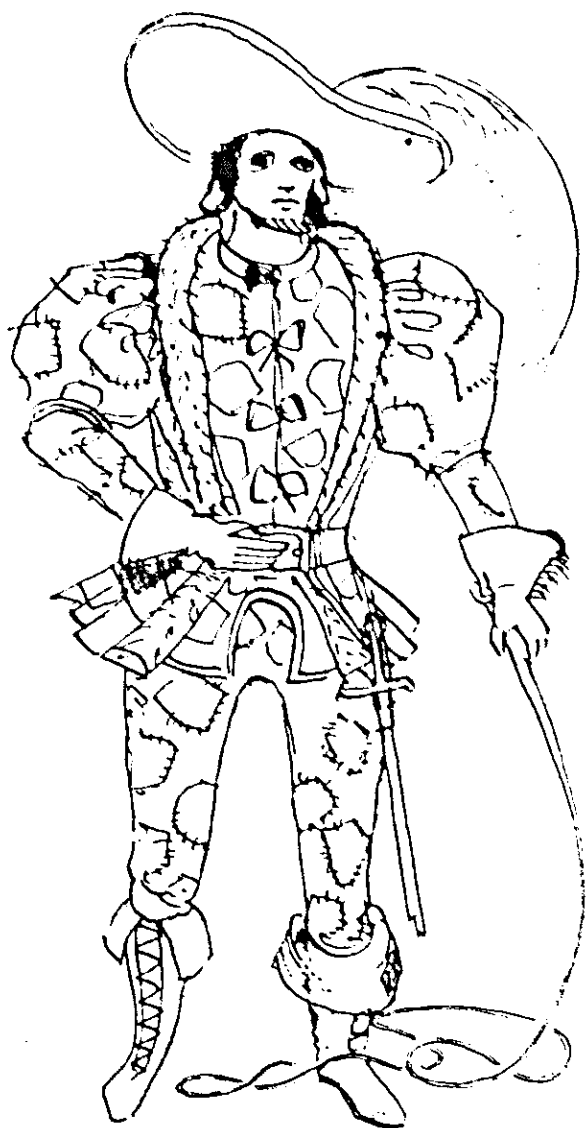
SZENE 5 Garderobe von Lilli Vanessi Fred akzeptiert, dass Lilli das Theater verlässt, um mit Harrison abzureisen, aber er entwirft ein so realistisches Bild von dem langweiligen Leben, das sie erwartet, dass Harrison einschläft.

SZENE 6 Hinter den Kulissen Nacheinander werden bei Lois Geschenke von ihren Liebhabern abgegeben. Die Kommentare der Chormädchen reizen Bills Eifersucht [Nr. 18]. Die Gangster erfahren währenddessen, dass ihr Boss umgebracht wurde: Freds Schulden sind damit annulliert. Fred wendet sich mit Zärtlichkeit an Lilli, aber er überlässt ihr die freie Entscheidung: sie geht hinaus und lässt Harrison schlafend auf dem Sofa zurück. Fred grübelt über seine Gefühle für seine Exfrau nach [Nr. 19].

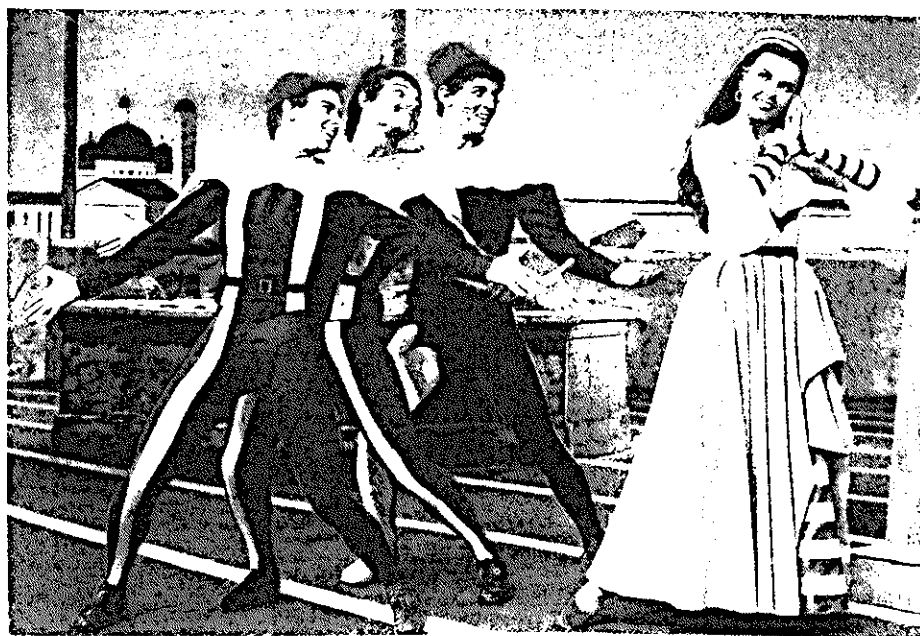
SZENE 7 Vor dem eisernen Vorhang Bevor die beiden Ganoven das Theater verlassen, erweisen sie Shakespeare die Ehre [Nr. 20-21].

SZENE 8 Baptistas Haus In der letzten Szene der *Widerspenstigen Zähmung* fordert Baptista Petruchio auf, Kate den Gästen vorzustellen. Als Fred seinen Text spricht "Ich weiß, dass sie nicht kommen wird", tritt zu seiner großen Überraschung Lilli/Kate – doppelt "gezähmt" – auf die Bühne [Nr. 22]. Fred/Petruchio, ungläubig und strahlend, zieht sie an sich und ruft "Küss mich, Kate!" [Nr. 23-24].

(Übersetzung von Annette Seimer)



Michael Knight, figurino per il costume di Petruchio in *Kiss me, Kate*, rappresentata nel dicembre 1948 al New Century Theatre di New York, regia di John Wilson.



Ann Miller, Timmy Rall, Bobby Van e Bob Fosse in *Kiss me, Kate*, film musicale del 1953 della MGM, regia di George Sidney, direzione musicale di André Previn e produzione di Jack Cummings.

LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di
Enrico M. Ferrando

OVERTURE

Allegro-2/2, fa maggiore / Più lento, 4/4 fa maggiore / Tempo di valzer viennese - 4/4, fa maggiore / Moderato - 4/4, fa minore / Vivo - 2/4, si bemolle maggiore

ATTO I

N. 1 - «Another op'nin', another show» (Hattie, Coro)

Assai vivace - 2/2, mi bemolle maggiore/fa maggiore

N. 1a - DANZA - «Another op'nin', another show»

Quasi boogie - 2/2, la bemolle maggiore

Waltz - 3/4, la bemolle maggiore

Quasi boogie - 2/2, do maggiore

N. 1b - RITRASA - «Another op'nin', another show» (Hattie, Coro)

[Assai vivace] - 2/2, mi bemolle maggiore / fa maggiore

N. 1c - CAMBIO DI SCENA (Scene 1-2)

Assai vivace - 2/2, fa maggiore

N. 2 - «Why can't you behave?» (Lois, Bill)

Tempo di blues lento - 4/4, do maggiore

N. 2a - CAMBIO DI SCENA (Scene 2-3)

Andante - 4/4, fa maggiore

N. 3 - «Wonderbar» (Lilli, Fred)

Tempo di Valzer viennese - 3/4, la bemolle maggiore

N. 4 - «So in love» (Lilli)

Andante - 2/2, fa diesis minore/fa maggiore

N. 5 - SCENA DI STRADA A PADOVA

Allegro - 4/4, si bemolle maggiore

«We open in Venice» (Lilli/Kate, Fred/Petruchio, Lois/Bianca, Bill/Lucentio)

Vivace - 2/2, si bemolle minore/si bemolle maggiore

N. 5a - DANZA (Finale della Scena di strada a Padova)

[Vivace] - 4/4, mi maggiore

Moderato - 3/8, mi bemolle maggiore

[Vivace] - 4/4, mi maggiore/do maggiore

- N. 6 - «Tom, Dick or Harry» (Gremio, Bill/Lucentio, Hortensio, Lois/Bianca)
Allegretto - 2/2, la bemolle maggiore
- N. 6a-bis: «Tom, Dick or Harry» (ritornello in swing time)
[Allegretto] - 2/2, la bemolle maggiore
- N. 7 - DANZA DELLA ROSA (*Rose Dance*)
Moderato - 3/4, la bemolle maggiore
- N. 8 - «I've come to wive it wealthily in Padua» (Fred/Petruchio, Coro)
Allegretto giocoso - 2/2, si bemolle maggiore
- N. 9 - «I hate men» (Lilli/Kate)
Moderato - 4/4, re maggiore
- N. 9a-bis: «I hate men»
Moderato - 4/4, re maggiore
- N. 10 - «Were thine that special face» (Fred/Petruchio)
Andantino - 2/2, si bemolle minore
Danza: Tempo di Beguine - 4/4, re minore
- N. 11 - CAMBIO DI SCENA (Scene 5-6)
Allegro - 4/4, fa maggiore
- N. 11a - CAMBIO DI SCENA (Scene 6-7)
Allegro - 4/4, fa maggiore
- N. 12 - «I sing of love» (Coro, Lois/Bianca, Bill/Lucentio)
Allegro con gioia (Tarantella) - 6/8, do maggiore
- N. 12a - DANZA-TARANTELLA
Vivo - 6/8, do maggiore
- N. 13 - FINALE ATTO I «Kiss me, Kate» (Tutti i solisti tranne Hattie, Coro)
Moderato - 4/4/Allegro - 2/2 /Presto - 2/2, si bemolle maggiore
- N. 14 - INTERMEZZO
Grandioso - 4/4, do maggiore
Tempo di valzer viennese - 3/4, la maggiore
Moderato - 4/4, mi bemolle maggiore
Beguine - 2/2, do maggiore

ATTO II

N. 15 - «Too darn hot» (Paul, 2 ragazzi)

Allegro - 2/2, do maggiore

DANZA: Fox-trot brillante - 2/2, fa maggiore

«Too darn hot» - RINGRAZIAMENTI

Lo stesso tempo - 2/2, fa maggiore

N. 15a - CAMBIO DI SCENA (Scene 2-3)

Moderato - 4/4, fa minore

N. 16 - «Where is the life that late I led?» (Fred/Petruchio)

Allegro con fuoco - 6/8, do minore

N. 16a - CAMBIO DI SCENA (Scene 3-4)

Allegro - 6/8, fa minore

N. 17 - «Always true to you in my Fashion» (Lois)

Moderato - 2/2, la maggiore

N. 17a - 1° bis - «Always true to you in my fashion»

N. 17b - 2° bis - «Always true to you in my fashion» (*Hornpipe Dance*)

N. 17c - CAMBIO DI SCENA - «Why can't you behave?» (Scene 4-5)

Andante - 4/4, fa maggiore

N. 18 - «Bianca» (2 Fattorini, Autista, Banchiere, Camionista, Coro, Bill)

Allegro agitato - 2/2, do maggiore

Allegretto, 2/2 fa maggiore

DANZA: Allegretto - 2/2, sol maggiore

N. 18a - MUSICA DI SCENA

Lentamente - 3/4, fa maggiore

N. 19 - «So in Love» - RIPRESA (Fred)

Lentamente - 2/2, fa minore

N. 19a - CAMBIO DI SCENA (Scene 6-7)

Moderato, 4/4, fa maggiore

N. 20 - «Brush up your Shakespeare» (2 Gangster)

Tempo di valzer-vaudeville - 3/4, fa maggiore

N. 20a - 1° bis: «Brush up your Shakespeare»

N. 20b - 2° bis: «Brush up your Shakespeare»

N. 21 - PAVANA («Why can't you behave?»)

Andante - 4/4, do maggiore

N. 22 - «I am ashamed that women are so simple» (Lilli/Kate)
Andantino - 4/4, mi bemolle maggiore

N. 23 - FINALE DELLA «BISSETICA DOMATA» - «So kiss me, Kate» (Lilli/Kate, Fred/Petruchio, Coro)
Moderato - 3/4, si bemolle maggiore

N. 24 - FINALE - DANZA
Presto - 6/8, si bemolle maggiore

N. 24a - GRAN FINALE «Brush up your Shakespeare» (Tutti)
Tempo di valzer-vaudeville - 3/4, mi bemolle maggiore

Il musical risolve il problema del rapporto tra le ragioni, talvolta inconciliabili, della coerenza drammatica e dell'espressione musicale svincolandole l'una dall'altra. Se la 'razionale' opera italiana del Settecento differenzia le due categorie in luoghi musicali specifici (recitativi e arie), se l'Ottocento romantico ne sfrutta la dialettica per strutturare forme complesse, se il dramma musicale cerca la coerenza nella subordinazione della musica al corso dell'azione (come nel 'recitar cantando' post-rinascimentale, o nell'opera wagneriana), il musical, come già era accaduto con l'operetta e il *Singspiel*, ricorre alla soluzione più semplice realizzando uno spettacolo con pezzi musicali (canzoni, ma anche numeri di danza, oltre all'ouverture, all'intermezzo strumentale e a un brano di 'musica di scena') concepiti come brani autonomi. I singoli numeri musicali hanno in genere una forma assai semplice, che, al limite, tende a coincidere con l'invenzione melodica, e sono pervasi da ritmi di danza perlopiù di derivazione jazzistica - ma trovano anche dei valzer, oltre a una tarantella e una pavana in funzione di caratterizzazione ambientale. La canzone (*song*) tende tuttavia a definire momenti più articolati attraverso tre elementari procedimenti di espansione: la prosecuzione in un numero danzato, concepito sia come elemento autonomo - anche se da eseguirsi senza soluzione di continuità dopo il *song* (1a, 5a, 12a) - sia come appendice del brano cantato (10, 15, 18); il 'bis' - ripresa in forma abbreviata del *song* dopo gli applausi, (6a, 9a, 17a, 17b, 20a, 20b); la ripresa del motivo del *song* in un brano strumentale da eseguirsi durante il cambio di scena (1c, 2a, 11a, 11b, 15a, 16a, 17c, 19a). Nel primo numero («Another op'nin', another show») i tre procedimenti, combinati, espandono la canzone in un organismo musicale di ampio respiro (*song* - danza - ripresa del *song* - cambio di scena).

Abbiamo indicato la successione dei numeri musicali così come è definita nello spartito pubblicato da Chappel. I titoli dei singoli numeri sono stati



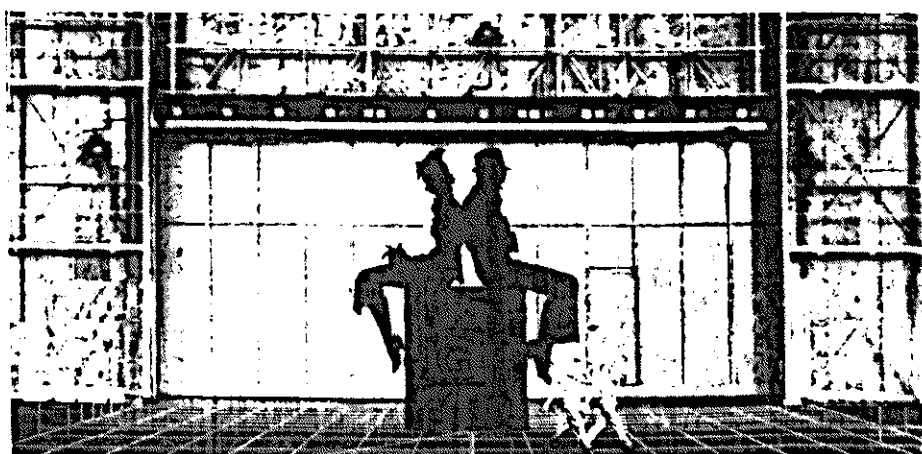
Cole Porter a Beverly Hills nel 1936. Foto di Jean Howard.



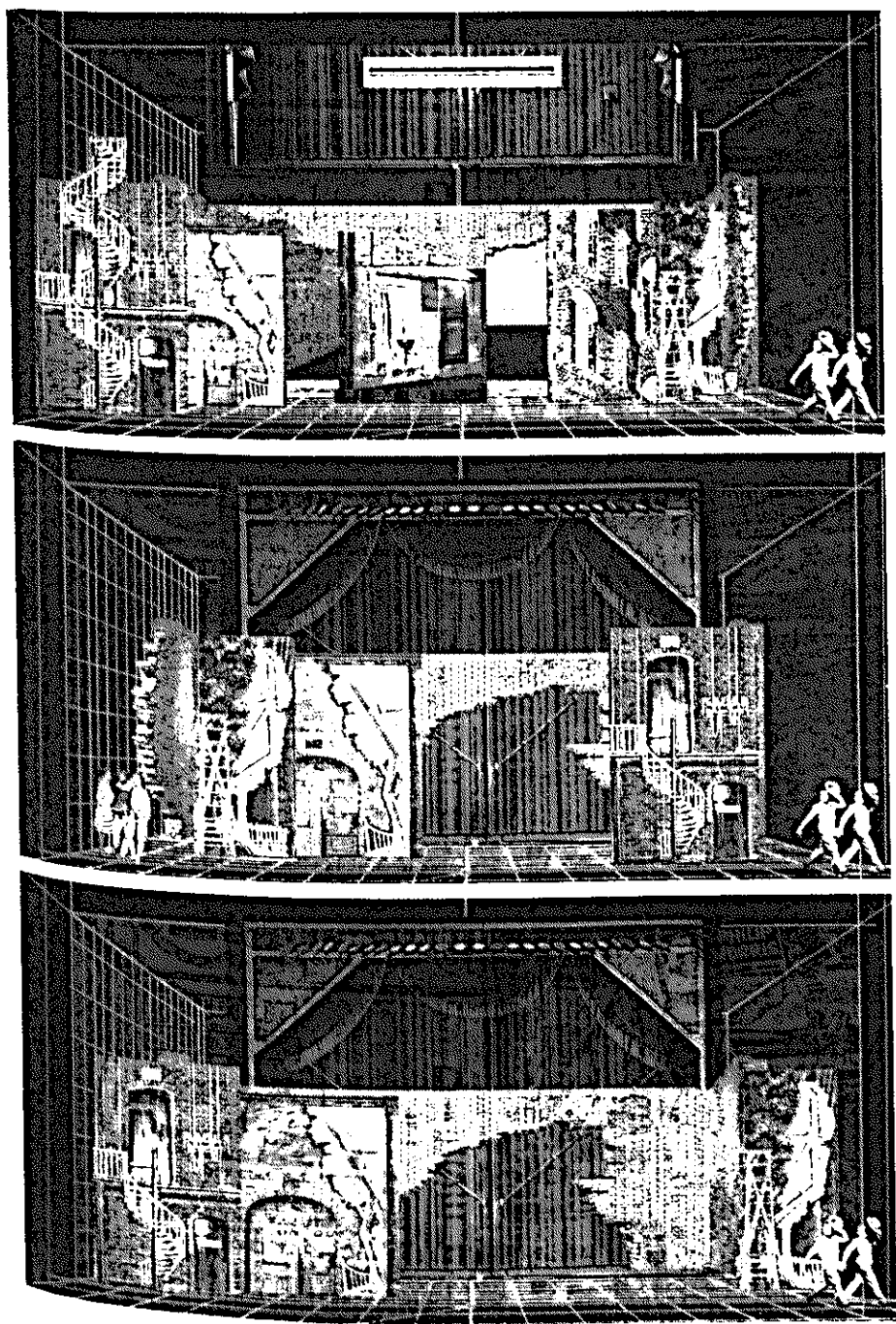
Cole Porter sotto la torre di Belem, in Portogallo, nel 1955. Foto di Jean Howard.



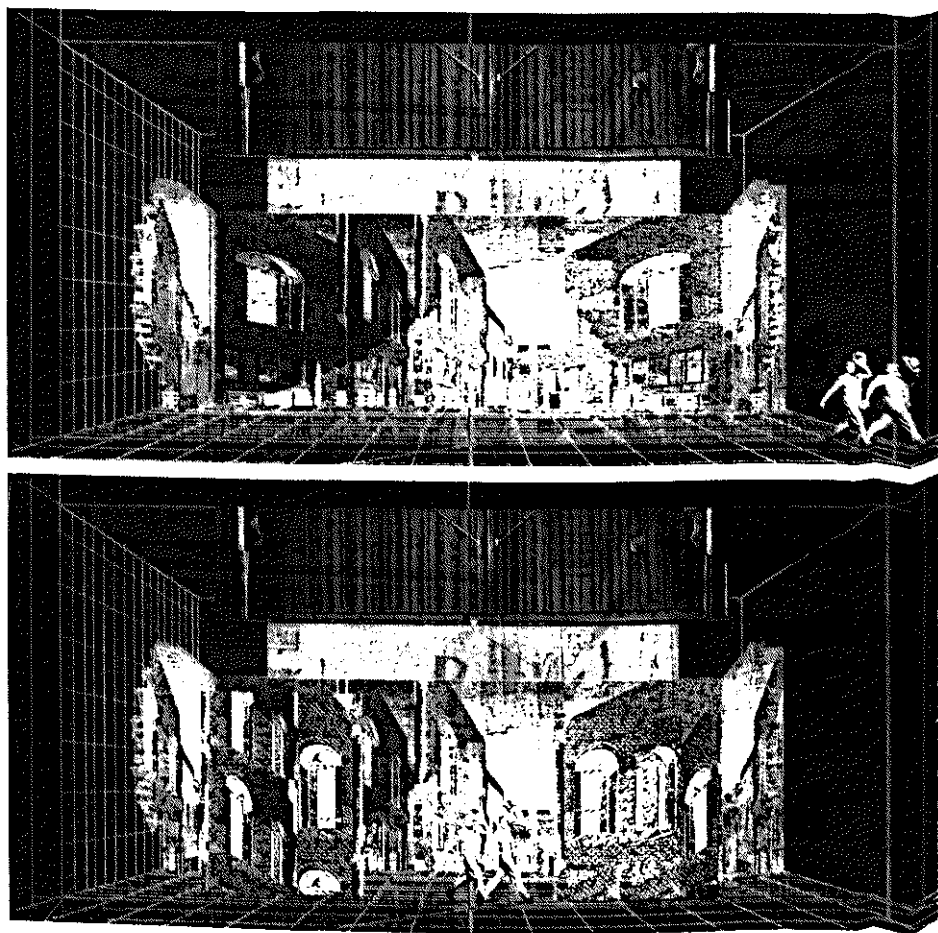
Cole Porter in Terra Santa nel 1956. Foto di Jean Howard.



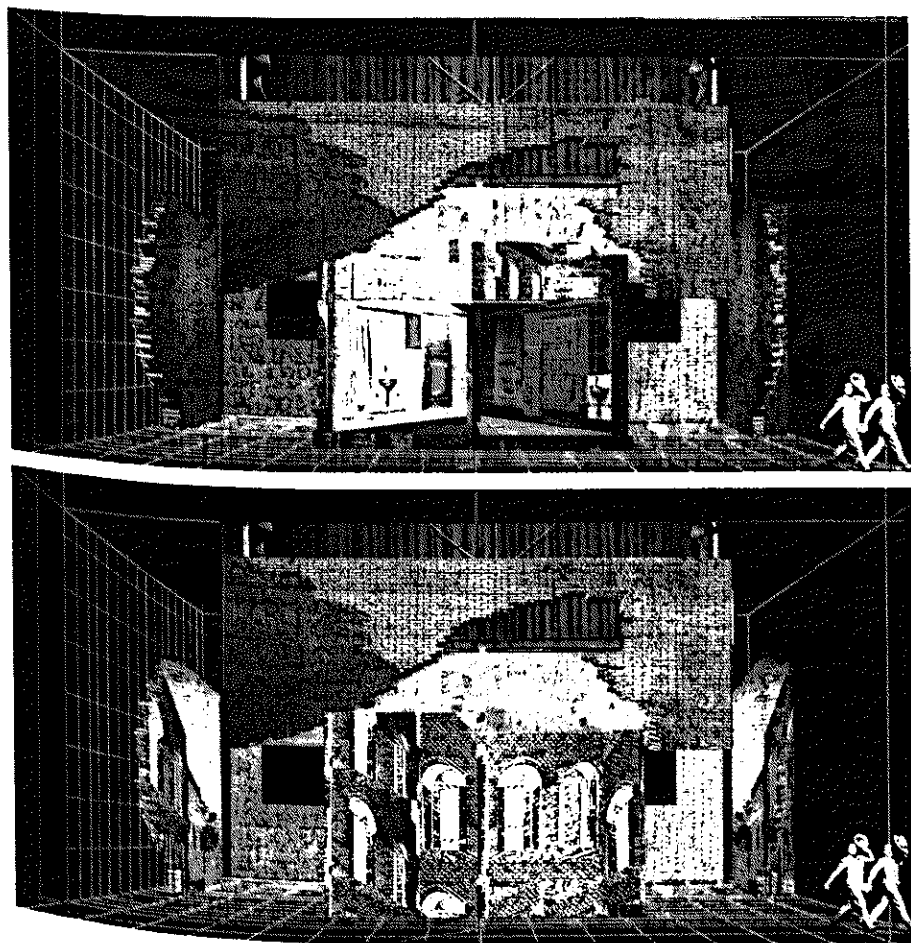
Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000/2001, regia di Lamberto Puggelli • Atto I, sipario di ferro e proiezione.



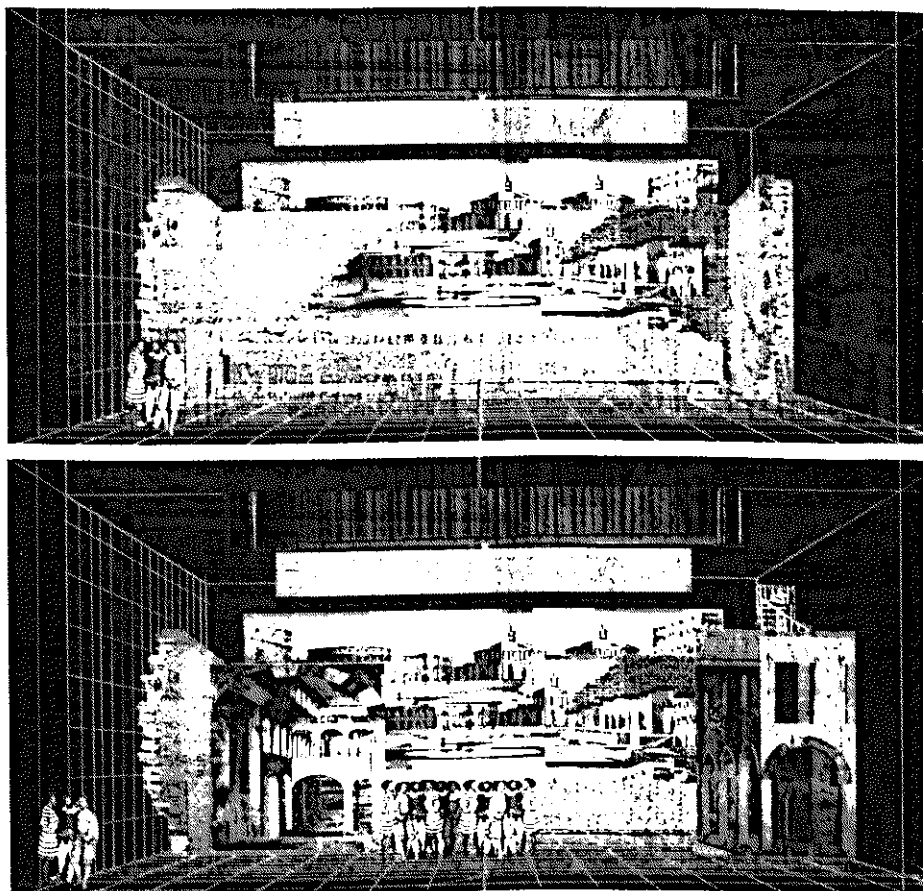
Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000-2001, regia di Lamberto Puggelli; «Atto I, retropalcos».



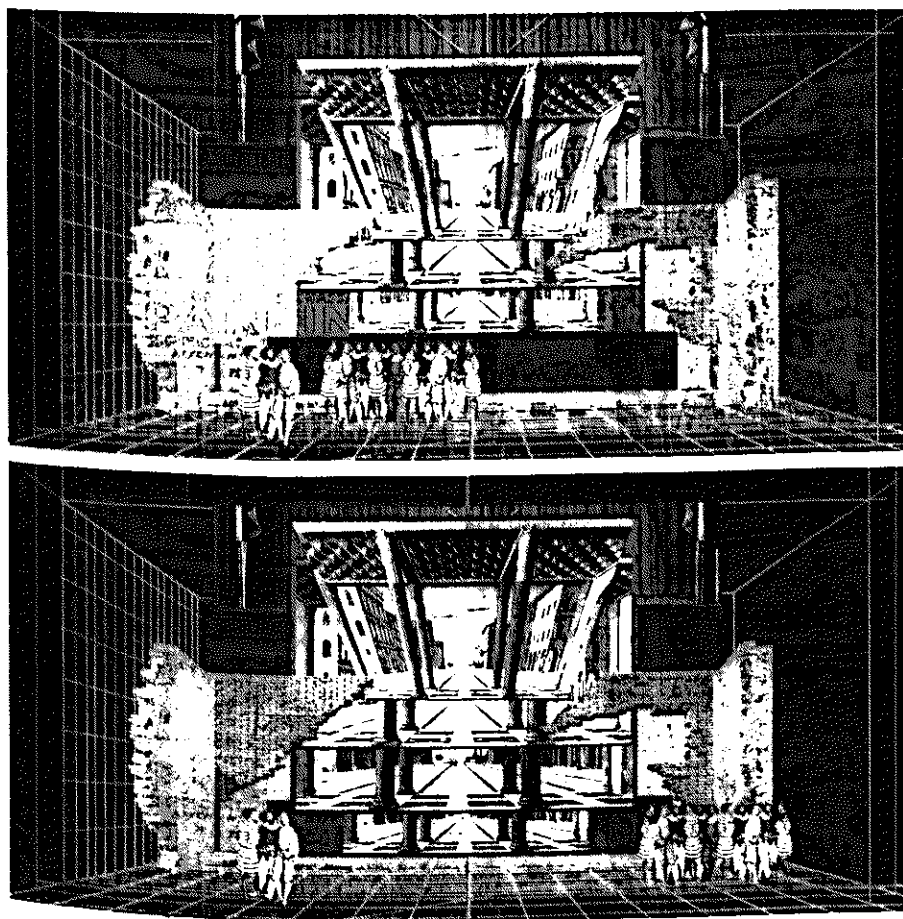
Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000-2001, regia di Lamberto Puggelli: «Atto I, esterno americano, proiezione...».



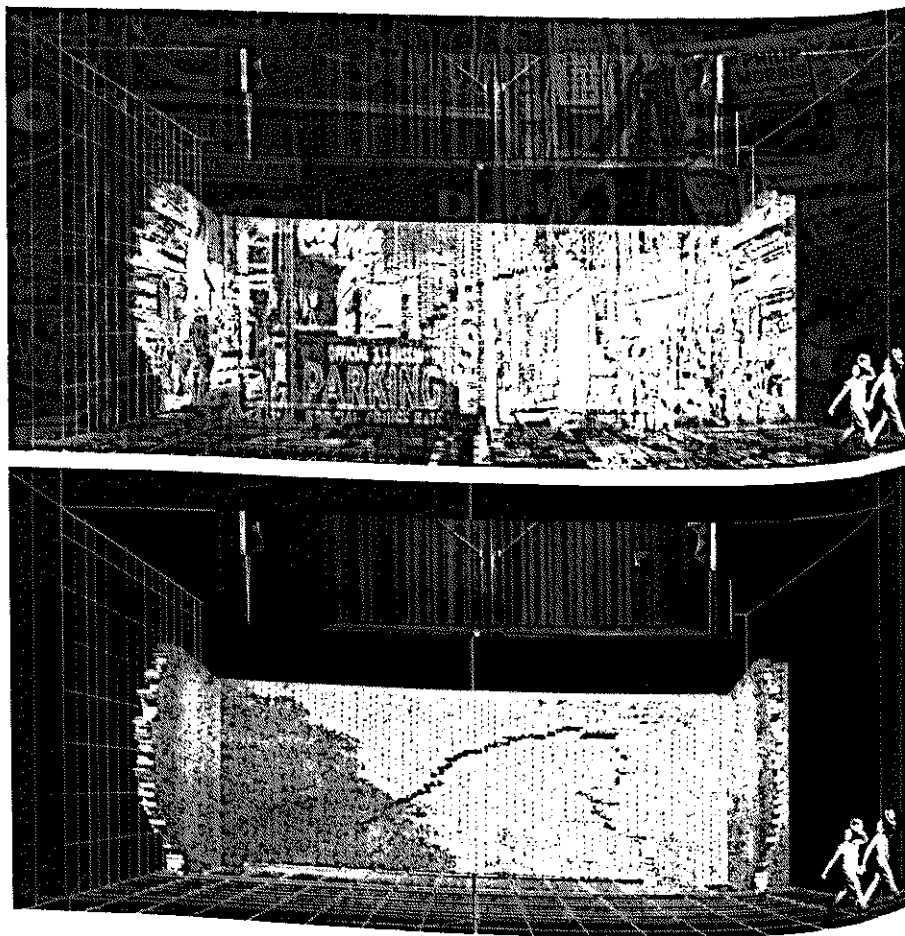
Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000/2001, regia di Lamberto Puggelli: «Atto I, camerini...».



Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000-2001, regia di Lamberto Puggelli: «Atto I, strada di Padova...».

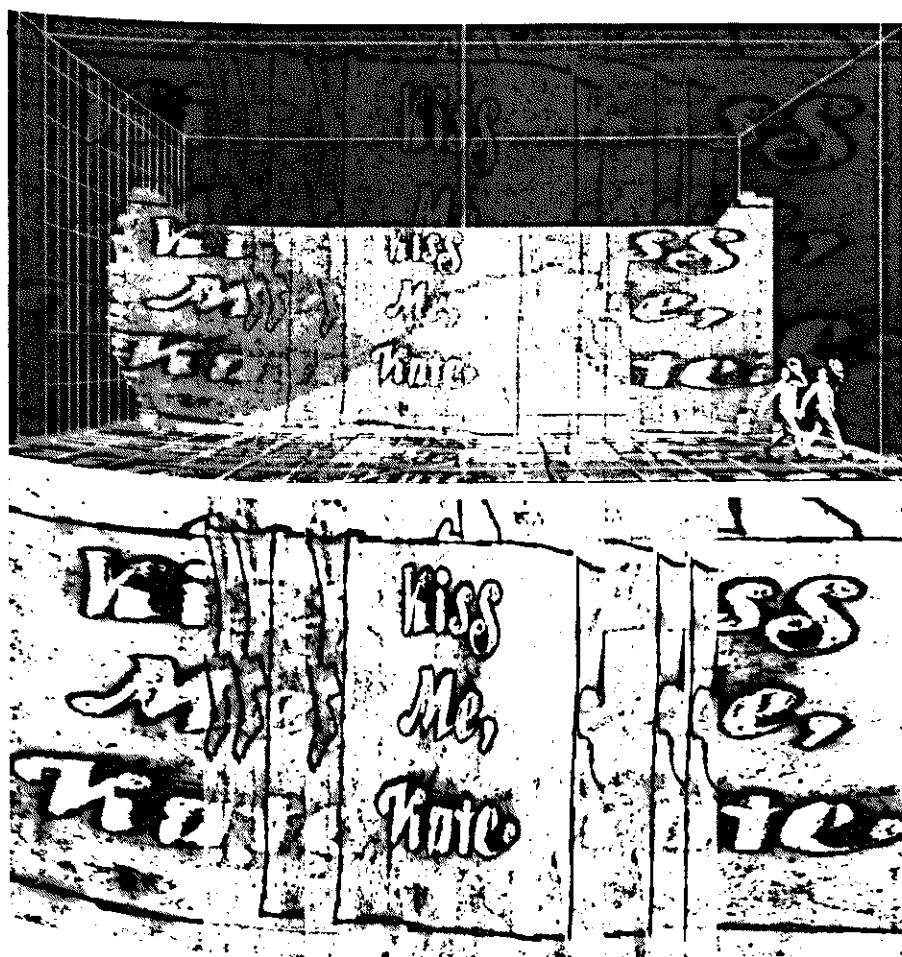


Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000-2001, regia di Lamberto Puggelli: «Atto I. Chiesa...».



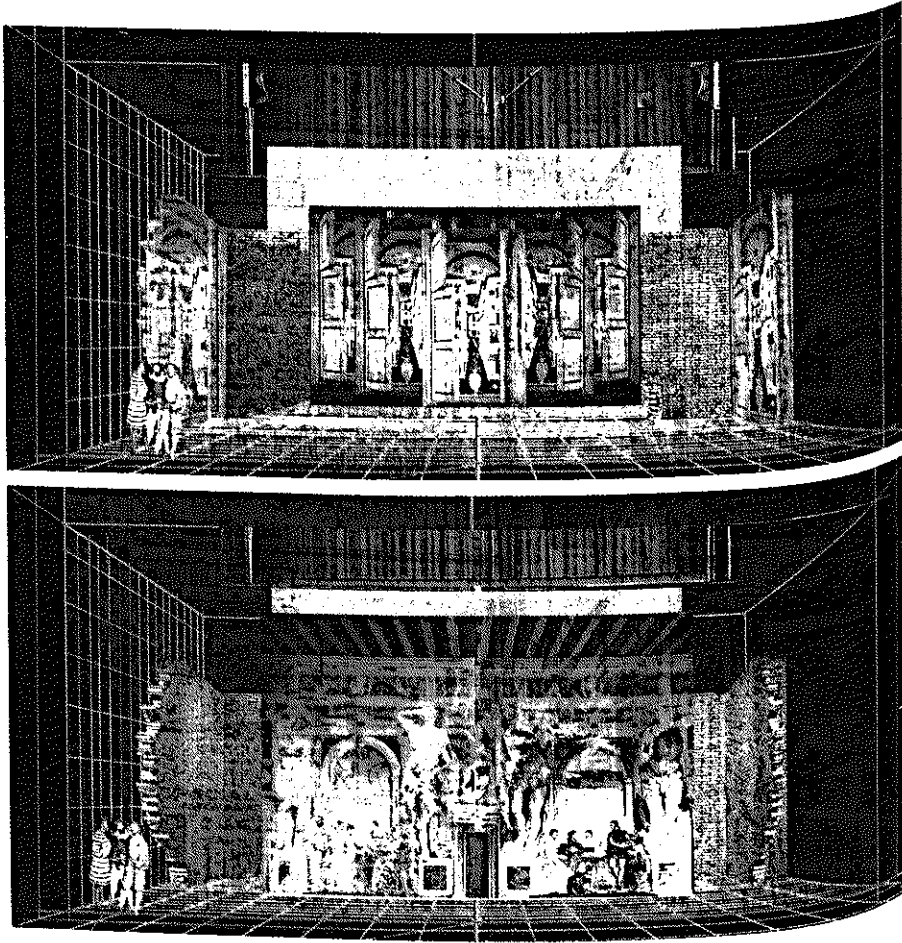
Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000-2001, regia di Lamberto Puggelli: «Atto I, proiezione pubblicitaria su tulio...» e «Atto I, palcoscenico ringraziamenti...».

Tav. XI

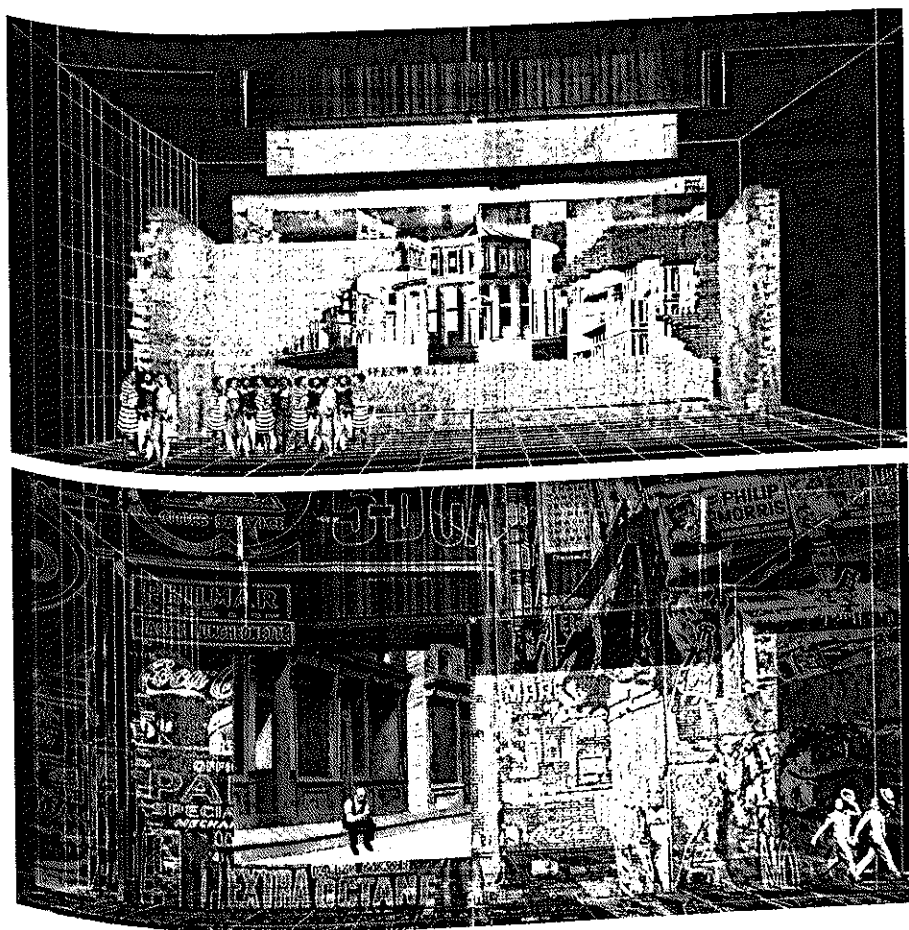


Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000/2001, regia di Lamberto Puggelli. «Impianto fisso con proiezione del manifesto. Tutte boc-
cascina...».

Tav. XII

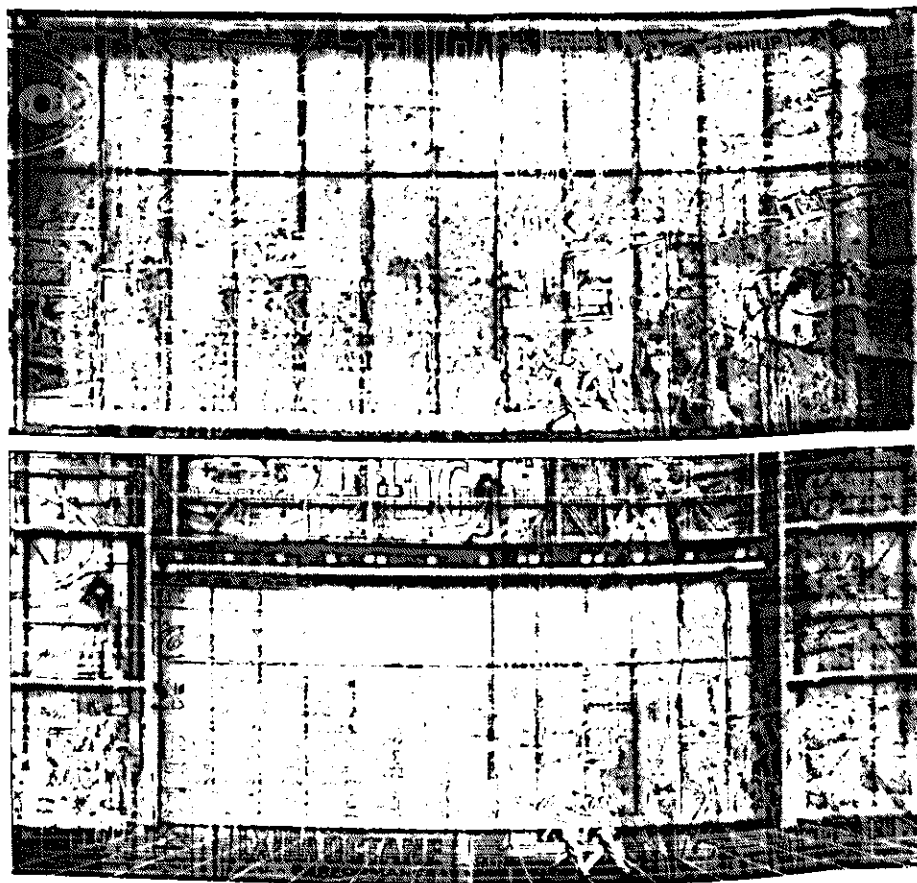


Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000-2001, regia di Lamberto Puggelli: «Atto II, Casa Petruccio...» e «Atto I / Atto II, Sipario-Bisbetica...».

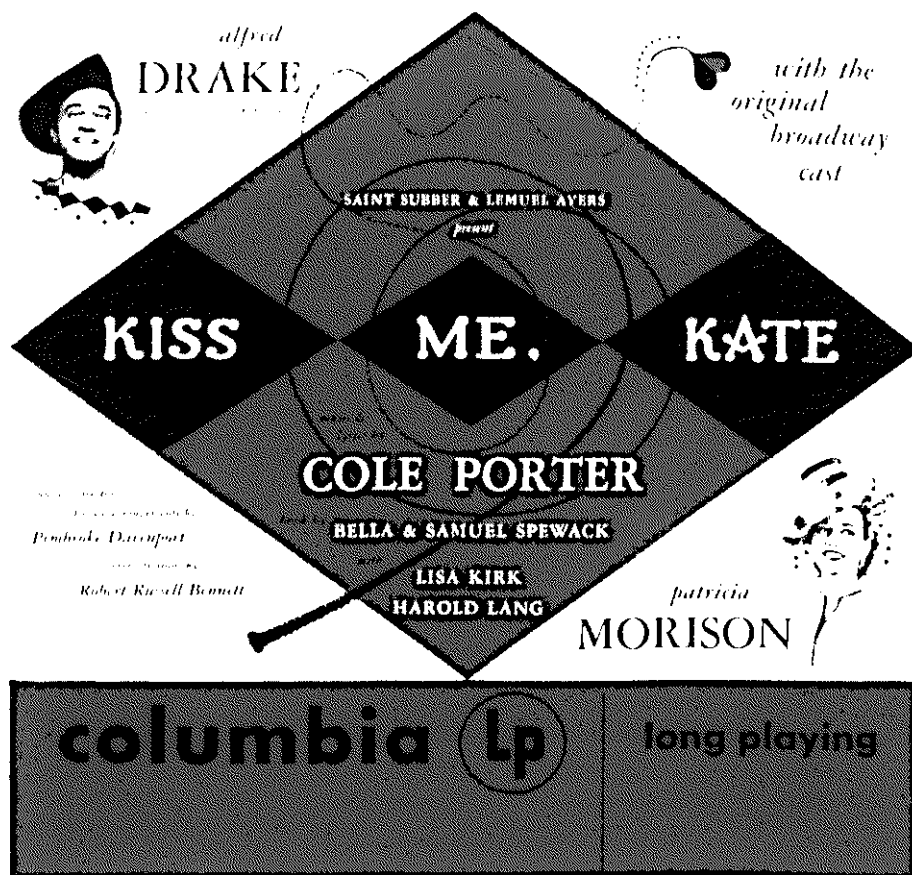


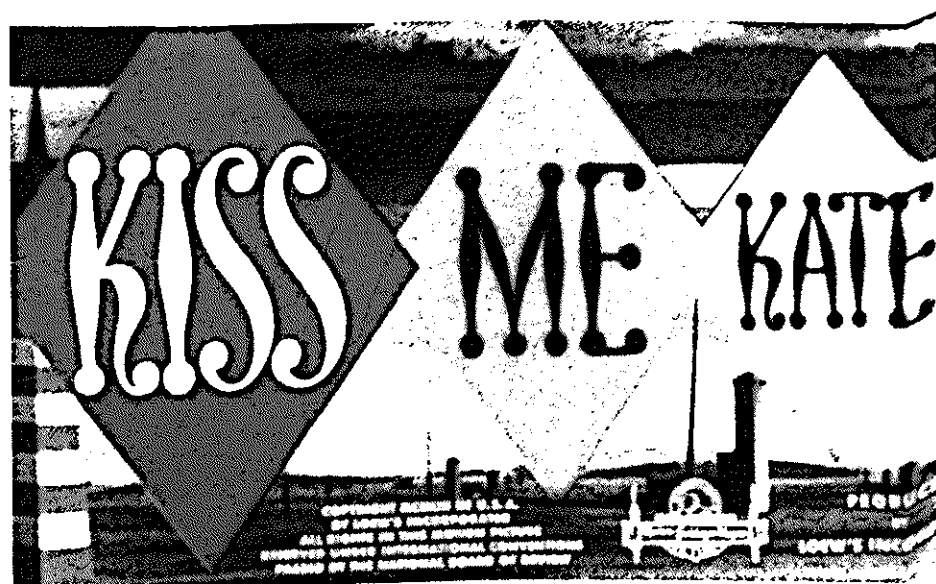
Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000-2001, regia di Lamberto Puggelli: «Atto II. Casa Battista...» e «Atto II. diapositiva più citazione del quadro di Hopper...».

Tav. XIV



Bozzetti di Luisa Spinatelli per il nuovo allestimento di *Kiss me, Kate* prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2000-2001, regia di Lamberto Puggelli. «Atto II, sipario di ferro con proiezioni...»





Manifesto del film musicale *Kiss me, Kate*, realizzato nel 1953 dalla MCM con la regia di George Sidney,
direzione musicale di André Previn e produzione di Jack Cummings.

tradotti in italiano, lasciando tuttavia in inglese quelli dei *songs*. Per ciascun numero abbiamo indicato agogica, metro e tonalità (e nel caso di brani più articolati – per esempio l'ouverture – li abbiamo specificati anche per le singole sezioni). Per i numeri cantati sono stati indicati i personaggi che vi prendono parte. Le nostre integrazioni sono state evidenziate con l'uso della parentesi quadra.

ORCHESTRA

Legni

- I. Clarinetto / Saxofono contralto / Flauto
- II. Clarinetto / Saxofono contralto / Clarinetto basso
- III. Clarinetto / Saxofono tenore / Oboe / Corno inglese
- IV. Clarinetto / Saxofono tenore / Flauto / Ottavino
- V. Clarinetto / Saxofono baritono / Fagotto

Corno

3 Trombe

Trombone

Arpa

Pianoforte e Celesta

Chitarra e Mandolino

Percussione (Timpani, Piatto sospeso, Piatti battenti, Tamburo, Tamburo militare, Grancassa, Wood-block, Tom-tom, Xilofono, Vibrafono)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Kiss me, Kate è stata strumentata non da Cole Porter ma da Robert Russell Bennett, secondo una prassi non insolita nella musica commerciale d'oltreoceano, che non considera necessariamente inscindibili le varie fasi del processo creativo di un brano musicale. Il complesso impiegato tende a rag-

giungere un rapporto ottimale tra mezzi esecutivi ed effetti: perciò la sezione dei legni prevede solo cinque esecutori, ciascuno dei quali è però chiamato ad alternare tre o quattro strumenti, consentendo di procedere per ampi blocchi timbrici (cinque saxofoni, o cinque clarinetti), così come per pennellate timbriche particolari (oboe, flauto, ottavino, fagotto). Osserviamo a questo proposito che nell'esecuzione da parte dell'orchestra di un teatro lirico questa soluzione non è possibile: nelle orchestre stabili dei teatri i cui membri sono professionisti specializzati, sarebbe impossibile reperire polistrumentisti capaci di alternare strumenti così diversi come il saxofono tenore e l'ottavino (alternanza che tra l'altro sarebbe incompatibile con le normative che regolano i rapporti di lavoro nelle orchestre italiane). In pratica, l'esecuzione delle cinque parti di legni di *Kiss me, Kate* potrebbe richiedere, in un'orchestra italiana, l'intervento di 11 o 12 esecutori, ripartiti per esempio così:

Flauto I
Flauto II (anche Ottavino)
Oboe
Corno Inglese
Clarinetto I
Clarinetto basso
Saxofono contralto I
Saxofono contralto II (anche Clarinetto)
2 Saxofoni tenore (anche Clarinetto)
1 Saxofono baritono (anche Clarinetto)
Fagotto

Alle cinque parti di legni corrispondono cinque ottoni, in una distribuzione insolita rispetto agli standard sinfonici (ma nella musica di impronta jazzistica si impone il blocco timbrico delle trombe).

Oltre al gruppo degli archi (nella consueta suddivisione in cinque parti) troviamo arpa, pianoforte (il cui esecutore suona anche la celesta) e chitarra (alternata al mandolino, dall'evidente funzione di caratterizzazione ambientale). La sezione percussiva, infine, è piuttosto ricca e colorita, per quanto sia prevista la possibilità che tutti gli strumenti vengano suonati da un unico esecutore. Anche in questo caso appare tuttavia più verosimile l'intervento di due percussionisti, che oltre alla batteria jazz - con gran cassa, 2 tamburi, 1 tom-tom (tamburo cilindrico, a una sola pelle), tamburo militare, plat-

to sospeso, piatti battenti a pedale, wood block (un parallelepipedo di legno che produce suoni secchi e penetranti) – suonano timpani, campane, xilofono e vibrafono (lo strumento dalla forma simile a quella dello xilofono, ma con piastre metalliche anziché di legno e risuonatori dotati di ventole azionabili elettricamente che determinano il tipico suono 'vibrato').

Segnaliamo infine che per *Kiss me, Kate*, secondo una prassi tipica del teatro musicale leggero, i materiali musicali non includono una partitura, intendendo con ciò il libro nel quale le varie parti strumentali siano stampate sinotticamente. Il direttore si serve invece di un 'piano-conduttore' – uno spartito per canto e pianoforte con sintetiche annotazioni di strumentazione. Questa semplificazione è evidentemente suggerita da una somma di esigenze pratiche connaturate a un tipo di spettacolo che nasce come puro intrattenimento, e nel quale l'esecuzione, che non prevede il rigore proprio dell'opera lirica, contempla anche la possibilità di fare a meno di più strumenti, o di riadattare la strumentazione alle possibilità del complesso effettivamente disponibile: tutte condizioni che renderebbero poco pratico l'uso di una vera e propria partitura.



Ritratto di Cole Porter, fotografia degli anni Cinquanta.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



KISS ME, KATE

commedia musicale in due atti

(da *La bisbetica domata* di William Shakespeare)

libretto di

Samuel e Bella Spewack

musica e versi di

Cole Porter

1 LIBRETTI

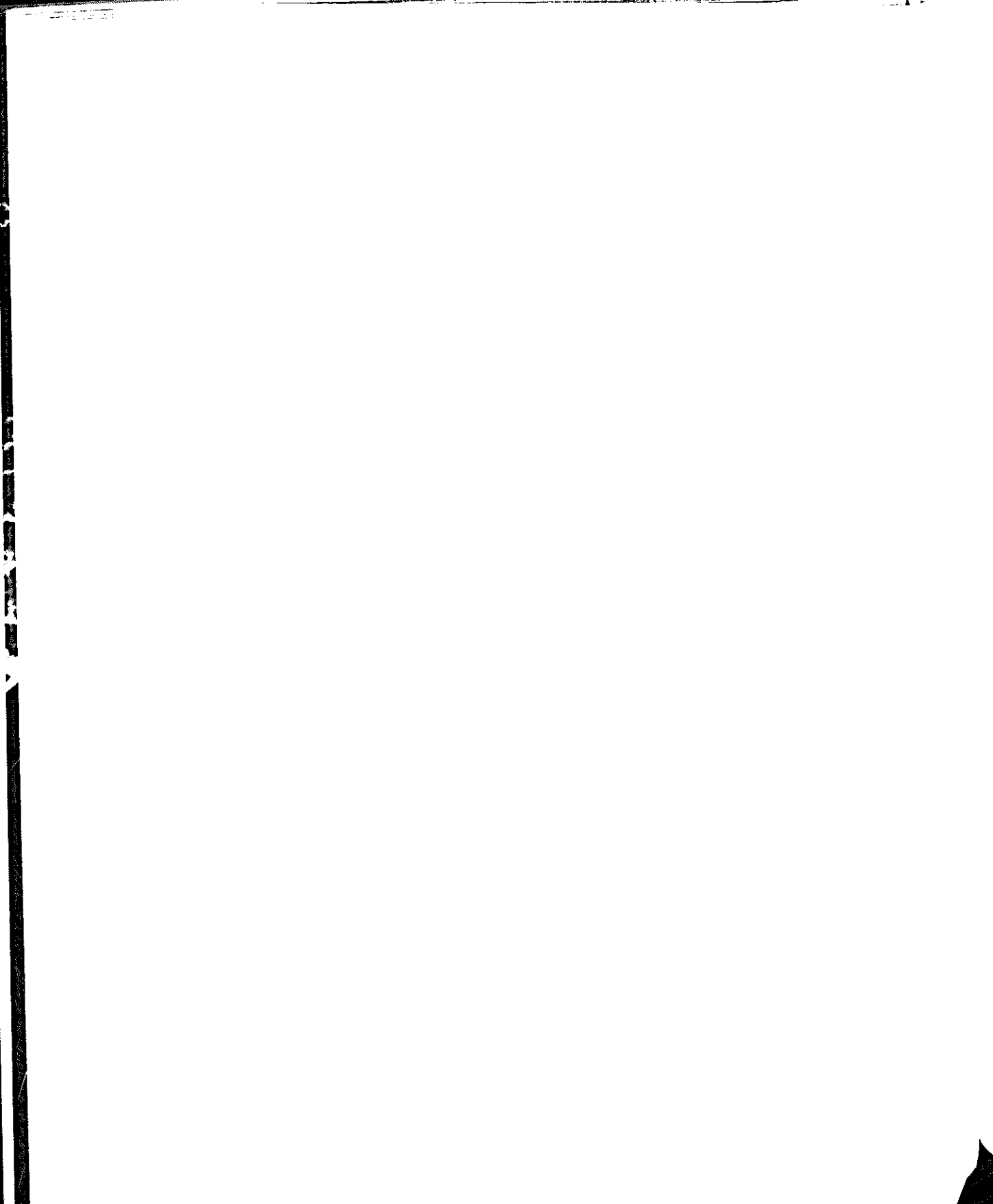


Cole Porter in compagnia di Bella Cohen, autrice con il marito Samuel Spewack del libretto della commedia musicale *Kiss me, Kate*, rappresentata nel dicembre 1948 al New Century Theatre di New York, regia di John Wilson.

KISS ME, KATE*
commedia musicale in due atti
libretto di Samuel e Bella Spewack
musica e versi di Cole Porter

*traduzione di Aloma Bardi

FRED GRAHAM / PETRUCHIO	<i>baritono</i>
LILLI VANESSI / KATHARINE	<i>soprano</i>
LOIS LANE / BIANCA	<i>soprano</i>
HARRY TREVOR / BAPTISTA	<i>attore</i>
BILL CALHOUN / LUCENTIO	<i>tenore</i>
HORTENSIO	<i>tenore</i>
GREMIO	<i>tenore</i>
HARRISON HOWELL	<i>attore</i>
RALPH JOHNSON	<i>attore</i>
PAUL PETERSON	<i>baritono</i>
HATTIE McMILLER	<i>soprano</i>
PRIMO GANGSTER	<i>tenore</i>
SECONDO GANGSTER	<i>baritono</i>



KISS ME, KATE

Questa storia si svolge nel mondo dello spettacolo teatrale.

È una storia d'amore con musica, sul tema dell'eterna lotta tragicomica tra maschio e femmina, ambientata la sera dell'anteprima di una versione musicale della *Bisbetica domata* di Shakespeare al Ford's Theatre di Baltimore. L'azione di questo musical avviene interamente dentro l'edificio teatrale e attorno ad esso, a cominciare dalle cinque di un pomeriggio caldissimo, al termine di una prova della *Bisbetica* senza scene e costumi, per concludersi in gran pompa a mezzanotte. Incontrerete gli attori sotto forma di semplici mortali afflitti da mal di denti e da mal d'amore; li seguirete attraverso la metamorfosi operata dal trucco e dal costume, fino alla dimensione immortale cui ascendono la sera sotto le luci della ribalta.

Ed ecco a voi i personaggi principali, antagonisti nella battaglia dell'ego: Frederick Graham, attore, produttore, regista, e Lilli Vanessi, diva di Hollywood. Essi erano un giorno marito e moglie e terribilmente innamorati. E ancora lo sono, in questo primo anniversario del loro divorzio. Ma né l'uno né l'altra sono disposti ad ammetterlo.

Il musical consiste in una commedia entro la commedia, con la storia personale degli attori che si svolge in parallelo a quella dei personaggi della *Bisbetica* di Shakespeare; in certi punti i due piani d'azione confluiscono l'uno nell'altro.

Fred e Lilli sono entrambi nervosi, egoisti, simpatici e vulnerabili. Sono due istrioni. Lo sforzo di quattro settimane di prove non ha portato ad alcuna riconciliazione delle menti, e tanto meno dei cuori, specialmente da quando Lilli si è accorta che Fred sembra nutrire qualcosa di più che l'interesse di un produttore nei riguardi di Lois Lane, la ragazza che ha scoperto mentre si esi-

biva in un locale notturno da quattro soldi (Lois interpreta la parte di Bianca, sorella minore, nella *Bisbetica*, della Katharina impersonata da Lilli).

Fred da parte sua non può fare a meno di osservare il crescente interesse per Lilli da parte di Harrison Howell, l'angelo custode dello spettacolo. Harrison Howell è uno statista ancora abbastanza giovane, la cui esagerata ricchezza gli permette di operare in qualità di consulente per l'Amministrazione. È un gentiluomo, una persona colta e... una noia mortale.

Lois Lane cerca solo di far carriera. Nella sua vita c'è un uomo solo. Bill Calhoun, attore e ballerino non protagonista nello spettacolo. È stata lei a procurare questo lavoro a Bill e durante le prove lo ha sempre tenuto d'occhio con preoccupazione, conoscendo il suo debole per il gioco. Ma nell'intervallo di tempo tra lo scioglimento della compagnia dopo la prova e il ritorno in palcoscenico la sera del debutto, Bill si fa adescare in una partita 'amichevole' a poker e perde. Lois viene a sapere che Bill durante il gioco aveva finto di essere Fred Graham. Ed è a questo punto che ha inizio la nostra storia.

ATTO I

SCENA I

Il palcoscenico del Ford's Theatre a Baltimore, patria di Mencken¹ e terra del nulla. È il caldo appiccicoso di un tardo pomeriggio di giugno. Le scene dipinte, numerate, sono appoggiate contro lo sfondo di un muro di mattoni. Addetti al palcoscenico vanno e vengono con calma attraverso le uscite laterali. Il chiarore intenso di una lampadi-

na, nota in teatro come luce pilota, fa stagliare nitidamente i volti degli attori e dei ballerini che si trovano entro la sua orbita. Si è appena conclusa l'ultima prova della versione musicale della Bisbetica domata e gli artisti sono ancora tutti in piedi, con addosso i loro abiti di tutti i giorni, forse in attesa delle ultime osservazioni del regista. Ma in realtà pensano al cibo e si domandano se avranno tempo di mangiare prima che abbia inizio lo spettacolo. Gli artisti devono pur mangiare, anche se è la sera di un debutto in anteprima.
Frederick Graham, autore teatrale, regista, attore e superman, si aggira per il teatro vuoto, controllando se l'ouverture è suonata secondo le sue indicazioni. Lilli Vanessi, diva del cinema ed ex-moglie di Graham, è seduta su una sedia nel lato destro del palcoscenico, visibilmente innervosita. Lois Lane, in piedi, parla con Ralph, il direttore di scena, sulla sinistra del palcoscenico.

Ouverture

DIRETTORE D'ORCHESTRA
[al termine dell'ouverture]
 Va bene così, Mr Graham?

FRED
[entrando dall'interno del teatro]
 Sì, il taglio funziona; manteniamolo.
[rileggendo le note sul copione]
 Baptista!

[Harry Trevor, attore anziano, viene avanti. Entra Hattie, la cameriera nera di Lilli, che attraversa il palcoscenico fino a Lilli, portandole un bicchiere d'acqua, quindi esce]

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

HARRY
 Sì, signor. Mr Graham, va bene purché...

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...²

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 di nanzi 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
[viene avanti a sinistra verso 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 chiama i protagonisti.

[i protagonisti vengono in avanti]

Miss Vanessi, che ne direbbe di venire anche lei?

[Lilli si avvicina]

Tante grazie! Lasciate il posto per me, Battista, scambiate 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!

VOLE FLORI CAMPO

Bill Calhoun!

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

Seconda chiamata. Harry, vai pure dal dentista.

HARRY

Grazie mille, vecchio mio.
[esce a sinistra]

FRED

Seconda chiamata: Bianca e Pretendenti.
Grazie, bene così.

[passa il copione a Ralph e va verso il centro]

Terza chiamata: io e Miss Vanessi.

[Lilli Vanessi viene avanti]

Chiedo scusa...

[si volta nella direzione opposta]

Lois!

LOIS [si ferma quando Fred la chiama]

Mi hai chiamata, tesoro?

[gli si avvicina. Lilli frema]

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 resti qui 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: chiamata!

RALPH

Terza chiamata!

[Fred e Lilli si inchinano l'uno all'altra e verso il pubblico]

FRED

No, penso che sarebbe meglio se veniamo avanti insieme e poi ci inchiniamo 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]

LIBRETTO

[a Lilli]

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

[lei sorride, fa l'inchino]

LILLI

[continua ad 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]

[ha inizio la musica]

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 certa gente venuta apposta da New York per crearci problemi, ma non ve ne preoccupate. Questa è una prova generale prima del vero debutto e sono sicuro che la nostra *Bisbetica* sarà un grande spettacolo. Dopotutto, lo dobbiamo a Shakespeare, per non dire dei 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, sul lato destro, 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»
(Nuovo debutto, nuovo spettacolo)

HATTIE

Nuovo debutto, nuovo spettacolo:
a Philadelphia, Boston o Baltimore,
l'occasione di salutare un nuovo pubblico,
è il debutto di un nuovo spettacolo.
Un altro lavoro che si spera potrà alline
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.

HATTIE e CORO

Nuovo debutto, nuovo spettacolo:
a Philadelphia, Boston o Baltimore,
l'occasione di salutare un nuovo pubblico,
è il debutto di un nuovo spettacolo.
Un altro lavoro che si spera potrà alline
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 in costume da lezione di
danza, a gruppi di due e di tre; fanno eser
cizi di riscaldamento e compiono movimen
ti di valzer e jazz. Gli elettricisti, effettuan-

ATTO I

do prove luci, immergono nel frattempo i ballerini in bagni di riflessi rosa, blu e ambra. Al termine della danza, Hattie e il Coro rientrano in palcoscenico per unirsi al corpo di ballo nella ripresa finale di «Another op'nin', another show»]

N. 1a. «Another op'nin', another show» - Danza
N. 1b. Ripresa: «Another op'nin', another show»

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 sconiuri 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.

[Buio]

N. 1c. Cambio di scena: «Another op'nin', another show».

SCENA II

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 da sinistra; altri si arrampicano agilmente 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]

[al portiere]

Fammi sapere appena torna Mr Calhoun.

[va verso la scala]

PAUL

[ha in mano il costume di Fred per il primo

atto. Paul è il valletto nero di Fred]

Miss Lane, ha due dollari?

LOIS

A che ti servono due dollari?

PAUL

Non è per me: è per Mr Calhoun.

LOIS

Dov'è?

[il Portiere esce dalla cabina. è in piedi presso il telefono]

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]

Giocatelo ai dadi: lascia o raddoppia!

[il Taxista scuote la testa]

PAUL

[richiamando l'attenzione di Lois verso Harry]

Psst! Psst!

LOIS

Harry, hai due dollari?

LIBRETTO

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]

LOIS [al Taxista]

Può aspettare fino a sabato sera?

[il Taxista scuote la testa in segno di «no»]

PORTIERE

[viene avanti]

Va bene, Miss Lane, glieli anticipo io! E con questi fanno sedici.

[esce il Taxista, seguito dal Portiere. Il Portiere ritorna al suo sgabello nella cabina e legge il bollettino delle corse di cavalli³]

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...

[arrovescia le tasche dei pantaloni: vuote]

LOIS

Quanto hai perso questa volta?

BILL

Dieci pezzi grossi. Diecimila bei dollarini!

LOIS

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

BILL

Aha!

LOIS

E con che nome hai firmato questa volta?

BILL

Frederick Graham!

[e traccia il nome nell'aria]

LOIS

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

BILL

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

Mr Graham: il tuo eroe!

LOIS

Mr Graham è un grande attore, una persona istruita e un gentiluomo. Mi sta solo curando, ma 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

[ai piedi della scala]

Accidenti, tesoro, mi dispiace.

LOIS

Se almeno fosse vero!

[e Lois inizia a cantare:]

N. 2. «Why can't you behave?» (Perché ti comporti così?)

Perché ti comporti così?

[Bill si siede alla base della scala]

Oh, perché ti comporti così male?
Dopo tutte le cose che mi hai detto,
dopo le promesse che mi hai fatto,
oh, perché ti comporti così?
Perché non riesci ad 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]...

N. 2a. Cambio di scena

SCENA III

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 puffi, 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 bellotti 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 specchio e scatola del trucco in primo piano, cestino dei rifiuti, un asciugamano strapazzato. 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

[urlando in preda all'ira alla volta della stanza di Lilli]
Chiamarmi bastardo! E in palcoscenico!

LILLI

[dal suo camerino]
Non l'ho mica detto a voce alta: l'ho solo fatto capire.

[Ralph bussa alla porta di Lilli]

RALPH

Mezz'ora.

LILLI

Grazie, Ralph. Oh, che caldo...

RALPH

[andando verso il camerino di Fred]
Lo sa com'è Baltimore!

FRED

E il teatro com'è?

RALPH

Lo sa com'è Baltimore!

FRED

Lo so. Vedremo dei cervi che corrono per la galleria. La prossima volta che debutto con uno spettacolo qui, mi porto il facile da caccia, così almeno mangio.

[esce Ralph, procedendo con le chiamate]

RALPH

[fuori del palcoscenico]
Mezz'ora.

FRED

[entrando nel camerino di Lilli e guardandone l'eleganza]

Però! Ecco cosa vuol dire essere una stella di Hollywood. I tuoi fans devono aver sentito dire che saresti venuta a recitare dal vivo. *[suona il telefono]*

Avanti, rispondi: è probabile che sia Harrison.

LILLI *[solleva il ricevitore]*

Pronto, pronto, Harrison, tesoro. Pensavo che a quest'ora saresti già dovuto essere qui. *[appoggia la parte sul tavolino]*

Oh, sei ancora alla Casa Bianca? E il Presidente? Ah sì? Ha seguito il tuo consiglio? Vuole acquistare un pianoforte meccanico? Cosa? Il Presidente vuole parlarmi? A me, persona così semplice e modesta?... Ma che gli dirò?... Buonasera, signor Presidente.

FRED

[strappandole di mano il telefono e parlando dentro]

È vero, signor Presidente, che servite borse alla Casa Bianca?

LILLI *[riprende il telefono a Fred]*

Come osi! Signor Presidente, chiedo scusa. Prego?... Con panna acida.

FRED

Che ti dicevo?

LILLI

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. Entra Hattie portando un vaso di rose]

FRED *[con uno starnuto]*

Rose! Porta via quelle maledette rose. Lo sai che sono allergico alle rose. Finirà per venirmi un'eruzione... tu sai dove.

LILLI

Hattie! Porta queste rose nel camerino di Miss Lane, con i miei omaggi!

[Hattie esce portando via le rose. Lilli mette in bella mostra per Fred un anello scintillante]

FRED

L'ho visto! L'ho visto! Che cos'è? Il Diamante Azzurro¹ o lo Smeraldo di Aly Khan?

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 *[compiaciuta e orgogliosa]*

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 *[dolce]*

Il primo anniversario del nostro divorzio.

FRED

Devi sapere che pensavo di regalarti un caetus. 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: mi rotolo nei miei soldi. Fa miracoli per i fianchi.

[ci si dà un colpetto e va a sedersi al tavolo da toilette]

FRED [*astioso*]

Hollywood, piscina, coltivazioni di avvocados. Mentre io... mentre io mettevo ogni centesimo che potevo racimolare, prendere in prestito, rubare, nel mio *Cyrano* di Parigi. Il mio magnum opus! Ma ho avuto un successo enorme!

LILLI

[*rivolta verso lo specchio*]

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

FRED

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

LILLI

[*con falsa compassione e guardando direttamente Fred*]

Oh, non posso credere che tu abbia fatto fiasco fino a questo punto!

FRED

La solita Lilli di sempre!

[*prende la fotografia dal piano della toilette*]

Chi è questo mostriattolo?

Harrison Howell?

LILLI

Sei tu a due anni, col cuiletto all'aria!

FRED

Bellino. Ti dispiace se me la tengo?

LILLI

Tienila pure. E puoi prenderti anche questo.

[*si alza con un sughero in mano*]

FRED

È 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?

LILLI

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

FRED

Perché pensi che ti abbia sposata?

[*si siede sul divano*]

LILLI [*ripensando al passato*]

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

FRED [*punto sul vivo*]

Beh, ci campammo tutto l'inverno, non te ne dimenticare!

LILLI

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

[*si siede sul divano accanto a lui*]

FRED

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

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

FRED

E lo era anche il salario. Avrei giurato che fosse stato subito dopo il revival - e il fiasco

- del *Principe di Potsdam*. Sì, io ero il sostituto protagonista. Il più giovane sostituto nella professione.

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. «Wunderbar».

LILLI
Wunderbar!

FRED
Wunderbar!

LILLI
Su di noi splende la nostra stella:

FRED
Che luce scintillante!

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
Caro, dite che mi amate.

FRED
Follemente.

LILLI
Caro, dite che mi desiderate.

FRED
Desidero i vostri baci.

ATTO I

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!

FRED

Su di noi splende la nostra stella:

LILLI e FRED

Che luce scintillante!

È come il nostro amore, è wunderbar!

[*danzano il valzer*]

FRED

Cara, sei mia!

[*si abbracciano*]

LILLI e FRED

Wunderbar, wunderbar!

[*londeggiano al ritmo del valzer*]

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*]

[*si spengono le luci nel camerino di Lilli, ma restano accese in quello di Fred. Fred si siede al tavolino*]

[*entrano Due Uomini. Sono vestiti con cura, anche troppo: dai costosi cappelli di feltro grigio perla e dai completi blu di sartoria, fino alle scarpe lustre. Hanno un'aria da gangster: lo sono. Del tipo fine. Sono visibilmente imbarazzati di essere dietro le quinte di un teatro e alla presenza del grande Frederick Graham*]

PRIMO GANGSTER

Salve.

FRED [*guardandolo sorpreso*]

E voi chi siete? E che ci fate dentro il teatro?

PRIMO GANGSTER

Bel tipo.

SECONDO GANGSTER

Bell'aspetto.

PRIMO GANGSTER

Che bel personale!

SECONDO GANGSTER

Che profilo!

FRED

[*si avvicina ai Due Gangster*]

Signori. Sono profondamente commosso dalla vostra ammirazione e devozione.

PRIMO GANGSTER

Che dizione!

LIBRETTO

SECONDO GANGSTER

Che arte della retorica!

PRIMO GANGSTER

E non sputacchia mentre parla.

SECONDO GANGSTER

[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

[avvicinandosi a Fred]

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. Che ne dice, Mr Graham?

FRED

Ma voi siete pazzi. Paul! Paul!

[Il Secondo Gangster si assicura che la porta sia ben chiusa ed entrambi si avvicinano a Fred]

Vediamo un po'.

[cerca di afferrare la cambiale. Il Primo Gangster lo ferma. Fred guarda la cambiale]
Ma come! Non è la mia firma!

PRIMO GANGSTER

Quello che dicono tutti. 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, la natura umana.

[Fred continua a truccarsi]

PRIMO GANGSTER

Il preciso momento che un uomo firma una cambiale, la mente si oscura.

SECONDO GANGSTER

I dottori la chiamano *magnesia*⁵.

PRIMO GANGSTER

Noi sappiamo come curarla.

SECONDO GANGSTER

Piangerei come un bambino, se dovessi fare del male ad un tipo così distinto. La scorsa settimana (ti ricordi quell'altro tizio, distinto anche lui?)... inzuppai tre fazoletti.

PRIMO GANGSTER [guardandosi allo specchio]
Non mi garba la mia faccia. E a te?

SECONDO GANGSTER

No!

FRED
Signori, vi dispiacerebbe uscire?

PRIMO GANGSTER
Ma non ti pare che sia proprio virile? Vogliamo ora esprimere tutti i nostri migliori auguri per uno splendido debutto e per il successo che merita il suo superbo talento! (Mi sono scritto la frase tra quelle raccomandate dai servizi postali).

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... ambientarsi nella sua memoria⁶.

SECONDO GANGSTER
Ci rifaremo vivi.

[escono. Fred costernato li segue con lo sguardo, scrolla le spalle e continua a prepararsi. Le luci si oscurano nel suo camerino; si accendono in quello di Lilli. Paul bussa alla porta di Lilli, l'apre e rimane sulla soglia]

HATTIE
[si volta verso la porta]
Ciao, Paul.

PAUL
Ehi, bellezza!

[Paul consegna a Hattie una scatola di fiori ed esce]

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

[Lilli solleva il coperchio della scatola: vede il mazzolino]

LILLI
Bucaneve, viole del pensiero e fiori di rosmarino. Il mio bouquet di sposa! Oh, Hattie, non se lo è dimenticato...

HATTIE *[coccolandola]*
Sicuro che no, tesoro. Su, le preparo un caffè.
[esce]

[si abbassano le luci mentre Lilli rimira il mazzolino che si è deposta in grembo e inizia a cantare]

N. 4. «So in love» (Quanto ti amo)

LILLI
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,
perché è così che ti amo,
perché è così che ti amo,
perché è così, amore mio, che ti amo.

[la musica continua mentre lei mette la scatola di fiori sul piano da toilette e torna al divano con il mazzolino in mano. Una Lilli piuttosto malinconica e indifesa termina così]

Puoi disprezzarmi e farmi male,
ingannarmi e lasciarmi,
sarò tua fino alla morte,
perché è così che ti amo,
perché è così che ti amo,
perché è così, amore mio, che ti amo.

[si accendono le luci nel camerino di Fred. Entra Paul, che inizia ad aiutare Fred a vestirsi]

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

LIBRETTO

PAUL

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

FRED

Di' a Ralph che la prossima volta non ammetta nessuno nel mio camerino, specialmente chi è stato in cura psichiatrica! A ripensarci però, forse erano semplicemente sopraffatti dall'incontro con me!

PAUL

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

FRED

Sai una cosa, Paul: non sei soltanto il miglior valletto che io abbia mai avuto, ma sei anche un vero intenditore di teatro.

PAUL

Grazie, Mr Crabam.

FRED *[si siede al tavolino]*

Ilai... 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... Imbecille scemo!

PAUL

Mi dispiace, signore. Non ci sono tutto da quando il cavallo Sangue Blu è stato eliminato nella terza corsa!

[esce in fretta]

FRED

Idiota!

[Fred entra nel camerino di Lilli]

LILLI

[vibrante e affettuosa]

Fred, tesoro... Non hai dimenticato...

[sollevando il mazzolino]

FRED

[afferra al volo]

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 la mani gelate.

[si siede sul divano]

FRED

[strofinandole le mani]

Su, Lilli, non ti verrà mica un attacco di tosse nervosa?

LILLI *[agitata]*

Pensi che avrò successo? Dopotutto, è tanto che manco dal teatro: sono quasi...

FRED *[gridando]*

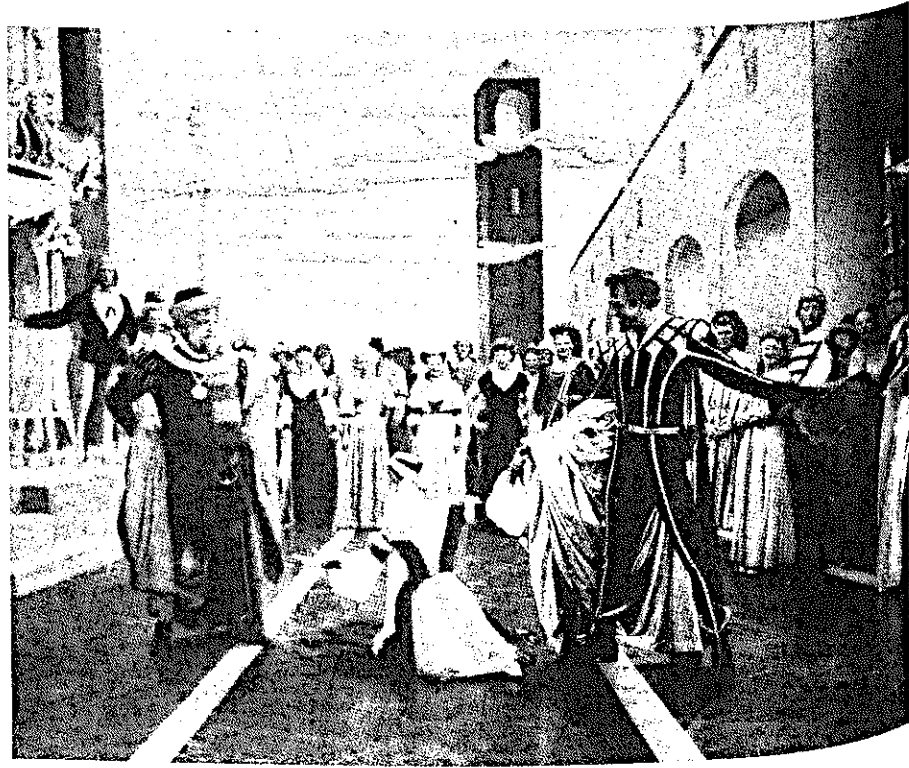
Ti adoreranno!

ATTO I



Ann Miller, Kathryn Grayson e Howard Keel in *Kiss me, Kate*, film musicale del 1953 della MGM, regia di George Sidney, direzione musicale di André Previn e produzione di Jack Cummings.

LIBRETTO



Kathryn Grayson e Howard Keel in *Kiss me, Kate*, film musicale del 1953 della MGM, regia di George Sidney, direzione musicale di André Previn e produzione di Jack Cummings.

SCENA IV

[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, raggianti, 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 dammi il biglietto; lo leggerai dopo lo spettacolo!

LILLI

Oh, Fred, lo pensi davvero?

[si alza e gli butta 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. Niente attacco di tosse nervosa, né ti chiamerò più un bastardo, Fred caro, mai più!

FRED

[con cupa rassegnazione]

Questo lo dici ora, tesoro mio!

[buio]

[e ora passiamo alla versione musicale della Bisbetica domata]

Dinanzi al sipario, gradevolmente dipinto in giallo e rosa, a rappresentare una mappa dell'Italia e delle sue città principali. Due Giovani, portando il vessillo con il titolo «La bisbetica domata», danno inizio alla parata di Ballerini e Coro, seguiti da Katharine, Petruccio, Bianca e Lucentio.

N. 5. Scena di strada a Padova - «We open in Venice» (Debattiamo a Venezia)

FRED GRAHAM (PETRUCHIO), LILLI VANESSI (KATHARINE), LOIS LANE (BIANCA), BILL CALHOUN (LUCENTIO)
Siamo una compagnia di attori ambulanti.

LILLI

non stelle come quelle di L. B. Mayer⁷.

FRED, LILLI, LOIS e BILL

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

FRED

non attrazioni degne del Theatre Guild⁸,

FRED, LILLI, LOIS e BILL

siamo solo un gruppo di pazzi che non cessa di fare il giro della mappa della piccola Italia. Debattiamo a Venezia, quindi recitiamo a Verona, e dopo a Cremona.

LILLI

(che risate a Cremona!)

FRED, LILLI, LOIS e BILL

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

BILL.
(quanti bar a Cremona!)

FRED, LILLI, LOIS e BILL.
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.

LOIS
(tanti soldi a Cremona!)

FRED, LILLI, LOIS e BILL.
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.

FRED
(che fifa a Cremona!)

FRED, LILLI, LOIS e BILL.
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]

N. 5a. Danza - Finale della scena di strada a Padova

SCENA V

Piazza di Padova. Su un lato, l'ingresso e la facciata della casa di Baptista, con un balcone sopra la porta. Sul lato opposto, l'ingresso della taverna, con un tendone poco profondo, a strisce, teso sopra l'entrata. All'interno, una piattaforma con tende aperte,

spazio dove si esibiscono i ballerini. 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 si fa avanti pudicamente con una rosa in mano, seguita da Gremio e Hortensio a cui ni vuote. Lucentio segue a breve distanza con i libri sotto braccio. Bianca, da civetta qual è, entra in casa, lasciando alla porta i tre sconsolati pretendenti. Allorché finisce la danza e gli artisti escono di scena, Bianca rientra con Baptista, suo padre.

BIANCA
[la occhi bassi, con la rosa in mano]
Mi sottometto umilmente, padre, al vostro volere. I miei libri e i miei strumenti mi faranno compagnia, per leggerli e suonarli da sola.
[rivolge uno sguardo a Lucentio]

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

[Katharine appare sul balcone con un innaffiatoio in mano; ha innaffiato i vasi di fiori. Si sofferma ad ascoltare]

gli do licenza di corteggiarla
[a suo piacimento].

GREMIO

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

BAPTISTA

[*assai confidenzialmente*]

Se voi, Hortensio, o voi, signor Gremio, 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: uno - due - tre! Con uno fa centro*]

HORTENSIO

[*tenendosi la testa tra le mani*]

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

KATHARINE

[*dal balcone*]

Pertinatevi 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 ad 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 rendermi lo zimbello di tutti questi maschiacci?
[*si ritira*]

BAPTISTA

[*raccolgendo i cocci*]

Oh! Se soltanto potessi trovare un uomo
[*disposto a corteggiarla come si deve,*
a prenderla in sposa e portarsela a letto,
[*e finalmente toglierla di casa.*
[*entra in casa barcollante*]

BIANCA [*con un sospiro*]

Ahime!

[*Gremio, Hortensio e Lucentio cercano di lenire il suo dolore con il canto:*]

N. 6. «Tom, Dick or Harry»

GREMIO

Ho fatto alcuni colpi grossi
finché son diventato ricco sfondato
e se tu vuoi salire in alto,
sposa me, sposa me, sposa me.

LUCENTIO

Il mio borsello ha ancora da trovare
[*il giorno buono,*
sono scapolo e il mio albero genealogico
[*non cresce.*

[*si inginocchia*]

Ma se quello che ti manca è 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!

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 ha una gran voglia
[di sposarsi]
e accetterebbe su due piedi
ogni Tom, Dick o Harry,
ogni Tom, Harry o Dick.

GREMIO
Sono io l'uomo che dovresti sposare.

BIANCA
Ehi, papà!

GREMIO
Ehi, mammi!

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 alla maniera cavalleresca, in modo da formare un sedile per Bianca, dove ella si siede*]

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 una ragazza che ha una gran voglia
[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
ogni Tom, Dick o Harry,
ogni Tom, Harry o Dick,
da-da-da-da-da,
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

no, bagnata di fresca rugiada. Dolce Bianca.
[*compie una danza incantevole con la rosa, che identifica con la soave Bianca*]

N. 7. Rose Dance (Danza della rosa)

[*L'oste e il cameriere rispettosamente attendono che egli termini la sua rapsodia danzante, prima di collocare al loro posto un tavolo con boccale e vassoi di peltro. Con sorpresa di Lucentio, Gremio e Hortensio entrano minacciosi, seguiti da alcuni dei loro amici.*]

GREMIO
[*con fare 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.

[*durante questo alterco, numerosi padovani si riuniscono in cerchio, sperando che finisca a botte. Lucentio si è accorto che sono in molti più di lui, quando si fa avanti Petruchio e spinge da parte Gremio*]

PETRUCHIO
Suvvia di grazia, signore, non ha forse egli lo stesso diritto di andare in giro che avete voi?

LUCENTIO
Petruchio!

PETRUCHIO
Lucentio!

[*quasi si abbracciano*]

LUCENTIO
Qual buon vento vi ha sospinto qui a Padova dall'antica Verona?

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

LUCENTIO
Sono venuto per studiare.

PETRUCHIO
[*abbraccia Lucentio*]
Mi rallegro che così voi combinate la determinazione di assaporare le dolcezze della dolce filosofia, della matematica e... della botanica.
[*indica la rosa; Lucentio, imbarazzato, getta con ostentazione la rosa sul tavolo: fine della rosa*]
Volgiti ad esse 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. «I've come to wive it wealthily in Padua»
(Son venuto per sposarmi riccamente a Padova)

PETRUCHIO
Son venuto per sposarmi riccamente a Padova, e riccamente vuol dir felicemente a Padova. Se mia moglie ha un sacco d'oro, che m'importa se il sacco è vecchio? Son venuto per sposarmi riccamente a Padova.

CORO MASCHILE (UOMINI DI PADOVA)
È venuto per sposarsi riccamente a Padova.

PETRUCHIO
Vi ho sentiti mormorare: «Diamine,
[che giovane spregevole!]

Ma non mi darà il minimo fastidio
se lei non c'è tutta,
se parla solo di vestiti,
mentre s'incipria il maledetto naso.
Son venuto per sposarmi riccamente a Padova.

CORO MASCHILE

È venuto per sposarsi 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 pochetto guercia,
se portasse una parrucca al posto delle chiome:
la nominerei comunque a mia signora,
tanto al buio son tutte uguali.
Son venuto per sposarmi riccamente a Padova.

CORO MASCHILE

È venuto per sposarsi riccamente a Padova.

PETRUCHIO

Vi ho sentiti dire: «Perdio, sei un gran fetente!»
Ma che m'importa se lei s'agita e fremie,
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 porci ne ho già abbattuti tanti.
Son venuto per sposarmi riccamente a Padova.

CORO MASCHILE

Trallalà, trallalalà
[tutti si muovono in avanti]
Tralallalallà...

PETRUCHIO

Per non dire dei soldi, soldi
[li ferma con un gesto]
che metterò da parte.

PETRUCHIO e CORO MASCHILE

Son/è venuto per sposarmi/-si riccamente
[a Padova,

CREMIO [ammiccando a Hortensio col gomito]
Questo gentiluomo è arrivato proprio
[a puntino!

LUCENTIO

Petruchio, voi mi siete così amico...

[rivolto agli altri]

Non posso augurargli una moglie bisbetica
[e irascibile,

HORTENSIO

Ma è ricca!

CREMIO

È 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 [da cinico]

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

CREMIO

Suo padre è Baptista Minola. Lei si chiama
Katharine. 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 selvatica¹⁰?

PETRUCHIO
Sì, sulla mia vita.

CREMIO
Prometto che offriremo il nostro aiuto per
sostenere il peso del vostro amareggiare...
qualunque esso sia.

PETRUCHIO
Affare fatto!

CREMIO
Vuotiamo i calici alla salute di questo genti-
luomo!

[quando se ne vanno all'osteria, un servito-
re raccoglie cappello, mantello, frustino e
rosa dal tavolo, ed esce. Meglio non fidarsi
a lasciare oggetti in giro, nemmeno in una
città universitaria. A proposito della rosa:
questa è proprio la sua fine]

PETRUCHIO
Per tutto questo, tante grazie.

CREMIO
Purché la conquistiate.

PETRUCHIO
Andate dal vecchio Baptista e ditegli:
«Ho trovato un marito per Katharine».

[tutti entrano nella taverna]

LUCENTIO
[ferma Petruccio]
La chiamano Katharine la peste!

PETRUCHIO
Katharine la peste! 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 sta-
va nei pressi]

BIANCA
[in lacrime]
Sorella... sorella... sorella! Che almeno tu
sia felice della mia infelicità.
[esce da sinistra]

BAPTISTA
[avvicinandosi a Katharine]
Katharine, Katharine, vergogna, spirito spre-
gevole e diabolico! Povera bambina, piange!

KATHARINE
È lei il vostro tesoro; è lei che deve maritar-
si, mentre io danzerò a piedi nudi il giorno
delle sue nozze e per colpa dell'amore che
le portate dovrò restar zitella¹¹.

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 si-
gnore: sapete quanto è ferma la mia deci-
sione.

[Lucentio bisbiglia a Baptista]

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!

[raggiunge il tavolo a gran passi; si siede sullo sgabello. Sola, acida e scontenta, inizia a cantare:]

N. 9. «I hate men» (Odio gli uomini)

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 rogne,
S'intende, sono felicissima che la mamma
[abbia sposato il papà...

ma odio gli uomini.

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 odierci 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!

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 villosa, ma quello ce l'ha anche

[l'assie!

Oh, odio gli uomini!

[prende la scodella e la sbatte sul tavolo]

Odio gli uomini.

[e risbatte la scodella]

Non so proprio che ci stiano a fare

[in questo mondo,
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 bambino!

Oh, odio gli uomini!

Se sposate un uomo d'affari, attente,

[oh, state attente!

[torna verso il tavolo]

Vi dirà che è trattenuto in città da un affare

ma l'affare è quello che tresca *[importante,*

Oh, odio gli uomini! *[con la segretaria,*

[scaglia il boccale di peltro]

[Baptista entra e batte una ritirata trafelata, come Katharine riprende a cantare:]

N. 9a. bis: «I hate men»

Odio gli uomini.

[scaglia una scodella]

Saranno galli, ma io non voglio fare la gallina,
[avanza verso il centro del palcoscenico]

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...

Ma signore mie, ditemi anche questo:

[senza gli uomini come faremmo?

Oh, odio gli uomini!

[sbatte la scodella, va al centro del palcoscenico, fa l'inchino]

[entra Baptista e si avvicina a Katharine]

BAPTISTA

Katharine! Meraviglia delle meraviglie!

KATHARINE *[bellicosa]*

Che c'è?

BAPTISTA *[con respiro affannoso]*

Un gentiluomo di Verona... chiede... la tua mano.

KATHARINE

[prende il boccale e lo scaglia contro suo padre, ma manca il bersaglio]

Fa bene a ritornare colà da dove viene.

[*esce*]

BAPTISTA
Cielo!

[*Petruchio esce dall'osteria e viene incontro a Baptista. Il sempre guardingo servitore toglie adesso boccali e vassoi dal tavolo e dal pavimento. Prende anche lo sgabello. Porta via tutto ciò che non è inchiodato al pavimento. E in più canta da tenore*]

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. Petruccio si ferma un attimo con uno sguardo rivolto al balcone, ma va avanti valorosamente*]

... ehm... del soave contegno, ardisco invitarvi quale aspirante in casa vostra, perché i miei occhi siano testimoni di ciò che ho udito. Signor Baptista, questa faccenda richiede sollecitudine: non posso certo venire ogni giorno a corteggiare la vostra figliola.

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

PETRUCHIO
Vedo che non intendete separarvi da lei.

BAPTISTA [*andando dietro a Petruccio*]
Non fraintendetemi, signore...

PETRUCHIO
Oppure non vi piace la mia persona...

BAPTISTA
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 dall'altra parte; Petruccio si alza come per andarsene*]

BAPTISTA
[*volgendosi in gran fretta*]
Trenta!

PETRUCHIO
Padre!

[*si abbracciano*]

E in cambio di quella dote le garantisco una prosperosa vedovanza, nel caso ch'ella mi sopravviva. Che dunque siano stipulate le clausole del contratto, cosicché i patti vengano rispettati da ambo le parti. 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
Ma signore! Non è che un volto come ogni altro...

[raggiunge il tavolo a gran passi; si siede sullo sgabello. Sola, acida e scontenta, inizia a cantare:]

N. 9. «I hate men» (Odio gli uomini)

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 rogne.]

S'intende, sono felicissima che la mamma

[abbia sposato il papà...]

ma odio gli uomini.

Lì 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 odierci perfino

[se li facesse Betty Grable.]

Oh, odio gli uomini!

Odio gli uomini.

Bisognerebbe rinchiederli 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!

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 villosa, ma quello ce l'ha anche

[l'assie!]

Oh, odio gli uomini!

[prende la scodella e la sbatte sul tavolo]

Odio gli uomini.

[e risbatte la scodella]

Non so proprio che ci stiano a fare

[in questo mondo.]

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 bambino!]

Oh, odio gli uomini!

Se sposate un uomo d'affari, attente,

[oh, state attente!]

[torna verso il tavolo]

Vi dirà che è trattenuto in città da un affare

[importante.]

ma l'affare è quello che tressa

[con la segretaria.]

Oh, odio gli uomini!

[scaglia il boccale di peltro]

[Baptista entra e batte una ritirata trafelata, come Katharine riprende a cantare:]

N. 9a. bis: «I hate men»

Odio gli uomini.

[scaglia una scodella]

Saranno galli, ma io non voglio fare la gallina.

[avanza verso il centro del palcoscenico]

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...]

Ma signore mie, ditemi anche questo:

[senza gli uomini come faremmo?]

Oh, odio gli uomini!

[sbatte la scodella, va al centro del palcoscenico, fa l'inchino]

[entra Baptista e si avvicina a Katharine]

BAPTISTA

Katharine! Meraviglia delle meraviglie!

KATHARINE. *[bellicosa]*

Che c'è?

BAPTISTA *[con respiro affannoso]*

Un gentiluomo di Verona... chiede... la tua mano.

KATHARINE

[prende il boccale e lo scaglia contro suo padre, ma manca il bersaglio]

Fa bene a ritornare colà da dove viene.

[*esce*]

BAPTISTA
Cielo!

[*Petruchio esce dall'osteria e viene incontro a Baptista. Il sempre guardingo servitore toglie adesso boccali e vassoi dal tavolo e dal pavimento. Prende anche lo sgabello. Porta via tutto ciò che non è inchiodato al pavimento. E in più canta da tenore*]

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. Petruccio si ferma un attimo con uno sguardo rivolto al balcone, ma va avanti valorosamente*]

... ehim... del soave contegno, ardisco invitarvi quale aspirante in casa vostra, perché i miei occhi siano testimoni di ciò che ho udito. Signor Baptista, questa faccenda richiede sollecitudine: non posso certo venire ogni giorno a corteggiare la vostra figliola.

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

PETRUCHIO
Vedo che non intendete separarvi da lei.

BAPTISTA [*andando dietro a Petruccio*]
Non fraintendetemi, signore...

PETRUCHIO
Oppure non vi piace la mia persona...

BAPTISTA
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 dall'altra parte; Petruccio si alza come per andarsene*]

BAPTISTA
[*volgendosi in gran fretta*]
Trenta!

PETRUCHIO
Padre!

[*si abbracciano*]

E in cambio di quella dote le garantisco una prosperosa vedovanza, nel caso ch'ella mi sopravviva. Che dunque siano stipulate le clausole del contratto, cosicché i patti vengano rispettati da ambo le parti. 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
Ma signore! Non è che un volto come ogni altro...

PETRUCHIO

Eccoci: si comincia subito a contraddire.
[*e inizia a cantare*]

N. 10. «Were thine that special face» (Se quel volto così speciale fosse il tuo)

[*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,
allora sarai mia, tutta mia.

[*Katharine si ritira infuriata; tra il fruscio dei loro abiti neri entrano le Ballerine, con un ventaglio in mano*]

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
[*si muove verso il centro del palcoscenico*]
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 si stringe nelle spalle e canta rivolto alle Ballerine*]

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,
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.

[*si alzano le luci alla fine del numero. Il servitore riporta il tavolo in scena durante l'ap-
plauso*]

N. 11. Cambio di scena

BAPTISTA

[*entrando in scena*]
Non è stato di suo gradimento.

PETRUCHIO

Non è un problema. Credete a me, padre: io
sono inflessibile quanto lei è ostinata. E
quando si scontrano due fuochi violenti
bruciano ciò che alimenta la loro furia.
L'attendo qui e le farò una corte serrata
quando arriva. Se poi mi ordina di toglier-
mi da qui, la ringrazio...

KATHARINE

[*esce di casa, furibonda. Brandisce il mazzo
lino di fiori, come fosse un pugnale*]
Vi ordino di togliervi da qui.

[*chiaramente ha sbagliato entrata 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»!
Ha!

[*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, tocca a voi!

[*si ritira in casa*]

KATHARINE

[*estraendosi il biglietto dalla scollatura*]

Tocca a te, 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, ch  tale   il vostro nome, ho udito.

KATHARINE

Se l'avete udito, allora il vostro udito

[  ben duro:

mi chiamano Katharine coloro

[che parlano di me.

[*avanza verso il centro del palcoscenico*]

PETRUCHIO

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

[*scaglia via i fiori*] ma sempre Kate, la pi  graziosa Kate del mondo cristiano.

E allora, Kate, accettate questo da me, Kate consolazione mia: avendo udito lodare la tua dolcezza in tutte le citt  e vantare le tue virt  e proclamare la tua bellezza (anche se non cos  elevatamente com'  nel merito),

[*lei gli sferra un pugno nello stomaco*]

mi sono mosso di persona per corteggiarti e avere la tua mano.

KATHARINE

Hah! Mosso! Alla buon'ora!

Che chi qui vi ha mosso da qui vi rimuova; l'ho visto subito che eravate un mobile.

PETRUCHIO

Come? Che vuol dire essere un mobile?

KATHARINE

Uno sgabello da quattro soldi.

PETRUCHIO

L'hai ben detto: vieni allora a sederti su di me.

[*si batte sul ginocchio*]

KATHARINE

I somari son bestie da soma, e cos  voi.

PETRUCHIO

Le donne son bestie da soma¹², e cos  voi.

KATHARINE

Non certo una mula tale da sopportare voi, se

  a me che vi riferite.

[*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   allora di strapparlo via.

KATHARINE

Gi , se lo 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'ingi  sulle ginocchia*]

Se mi battete ancora, giuro che vi picchio!

[*da parte*]

Continua a comportarti cos , Miss Vanessi, e ti dar  la sculacciata peggiore della tua vita, per giunta proprio qui in palcoscenico.

KATHARINE [*divincolandosi*]

Non oserete!

LIBRETTO

PETRUCHIO

[ride: una risata forzata, da palcoscenico]
No?

KATHARINE

Se mi picchiate non siete un gentiluomo.
C'è forse nel vostro stemma nobiliare un
galletto scemo a cresta ritta¹³?
[alza la mano per colpirlo]

PETRUCHIO

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

KATHARINE

No! No!

[Petruchio la sculaccia, 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 che non
lo vogliate, io vi sposo.
Via, Kate, sono il marito che fa per voi.
Per questa luce, con cui vedo la tua bellezza,
quella bellezza che ti fa così desiderabile,
non sposerai altro uomo all'infuori di me.
[rigira Kate e la tiene davanti al tavolo]
Perché io son colui che è nato per domarvi, Ka-
te e trasformarvi da gatta selvatica in una Kate
mansueta come le altre gatte domestiche¹⁴.

KATHARINE

Demonio!... Padre!
[lotta per liberarsi le mani]

[Baptista entra rapido e i Pretendenti entra-
no dal lato posteriore destro]

BAITISTA

Ebbene, signor Petruchio, come ve la sbri-
gate 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.

BAITISTA [stringe le loro mani]

Che Dio vi dia gioia, figliolo! Gli accordi
nuziali sono presi!
[ritira le mani alla svelta]

PRETENDENTI

E noi diciamo: così sia!

PETRUCHIO

Padre, moglie, signori, addio.
[allontana da sé Katharine con uno spinto-
ne; entra il popolo]
Vado a Venezia...
[lei gli sferza un calcio]
(Te lo dico per l'ultima volta!)
... ad acquistare il corredo per il giorno del-
le nozze.
Domenica fa presto ad arrivare:
avremo anelli e suppellettili e tante cose belle.
Baciami, Kate...
[lei gli dà uno schiaffo]
Benissimo, Miss Vanessi: l'hai voluto e l'avrai!
[se la butta di traverso sulle ginocchia e in-
comincia a sculacciarla]

KATHARINE

Oh!
[la sculaccia più forte]
Fred, ma che fai?!
Oh!... Oh!... Oh!...

[strilla; lui la sculaccia più forte; esclamazio-
ni dagli astanti]
[buio]

SCENA VI

Dietro le quinte. In palcoscenico, la rappre-
sentazione della Bisbetica procede, ma non

si vede né si sente. Gli operai del teatro passano qua e là trasportando scale e parti di scene. Entra Lilli.

LILLI [furiosa]

Hattie! Hattie! Accidenti a quella ragazza!

[entra Fred, con un ghigno di soddisfazione. Lilli lo assale]

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

FRED

[laconico]

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

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

LILLI

E tu, a far tanto lo smorfioso con quella civetta da night-club¹²!

FRED

[avanza verso il centro del palcoscenico, dinanzi a Lilli]

Ma tu sei gelosa... Ecco qual è il problema.

LILLI

Regalare il mio mazzolino da sposa a quella sgualdrinella.

FRED

Non è una buona scusa per rovinare lo spettacolo dicendo cose a caso! Non lo è affatto!

LILLI

«Che la mia adorata Lois stasera risplenda in Bianca e un nuovo astro si accenda nei cieli». 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

[con derisione]

Trentuno... Ha!

FRED

E va bene: trentadue. Che diavolo c'entra la mia età con questa faccenda? Gli anni che ho vissuto sono stati pieni e ricchi e io ne sono fiero. Di ogni minuto della mia vita sono fiero. 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

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 buone maniere te le insegno 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

Ma che vuoi fare? Vuoi ammazzarmi?

Ralph! Ralph! Paul!

[*Fred incespica qua e là, tenendosi la guancia; se la tocca*]

Dio mio, perdo sangue!

RALPH

Sì, Mr Graham?

FRED

Portami dell'alcool.

RALPH

Sì, signore.

FRED [*urlando*]

La legge è contro il tentato omicidio... perfino a Baltimore.

[*si tocca di lato*]

Oddio, la costola! Penso che me l'abbia rotta. Ralph, come si fa a sapere se una costola è rotta?

RALPH

Raggi X.

FRED

E dove me li fanno?

RALPH

Mah! Io ho solo dell'alcool.

FRED

Mostro di una femmina. Letteralmente una vampira. Perdo molto sangue, Ralph?

RALPH

Veramente sangue non ne vedo.

FRED

E questo? Che ti pare che sia?

[*si guarda la mano*]

Max Factor, fondotinta n. 22? Oh, mi pareva sangue. Comunque sulla pelle c'è un livido, vero?

RALPH

Io non vedo niente.

FRED

Una macchia di colore diverso?

RALPH

Non vedo niente.

FRED

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

[*buio*]

N. Ha. Cambio di scena

SCENA VII

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

LILLI

[*con una mano tiene il telefono, con l'altra si strofina il didietro*]

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 sedere! Con il teatro ho finito. Mandi una macchina a prendermi. Anzi, meglio, mandami un'ambulanza! Voglio andare dove nessuno mi trovi mai più. Voglio venire a Washington! 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!



Elizabeth Taylor come Katharine nella versione cinematografica del 1967 di *The taming of the shrew*, regia di Franco Zeffirelli.



Mary Pickford e Douglas Fairbanks come Kate e Petruchio nella versione cinematografica del 1929 di *The taming of the shrew*.

FRED

[entra nel suo camerino, quando sente le lamentele di lei ed entra nella stanza di Lilli]

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 sindacato¹⁶¹!

LILLI

Ha! Sarà un piacere, un piacere venire convocata dal sindacato! Porterò le fotografie *[le indica il sedere]*

di ciò che mi hai fatto. In Technicolor!

FRED

E io porterò le radiografie!

[torna nel suo camerino]

LILLI

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 deterrà dalla denuncia dei redditi!

FRED

Non intenderai veramente...

[lei si volta rapidamente verso di lui, guardandolo fisso in faccia, aggressiva. Ciò che Fred legge nei suoi occhi gli fa paura. Ri-

corda bene quello sguardo fin dai vecchi tempi della vita matrimoniale]

E invece sì, penso proprio che tu...

LILLI

Ci puoi contare.

[zitti zitti, i Due Gangster entrano nel camerino di Fred. Hanno assistito allo spettacolo in prima fila e sono tutti soddisfatti]

FRED

Se lo fai, non reciterai mai più in teatro!

LILLI

E chi lo vuole?

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; Fred chiude la porta di comunicazione]

Vattene!

[per il momento lasciamo Lilli e restiamo con Fred]

[Fred, ormai nel suo camerino, vede i due uomini]

FRED *[terrorizzato]*

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...

PRIMO GANGSTER
Siamo solo venuti a controllare se lei si è orizzontato nella sua memoria.

FRED
Vi ho già detto che io non ho mai firmato niente...
[riceve un'improvvisa ispirazione]
Beh, in effetti... sì: ho firmato una cambiale.

PRIMO GANGSTER
Se lo ricorda.

SECONDO GANGSTER
Che sollievo.

PRIMO GANGSTER
Quando intende pagare questo debito d'onore contratto con una delle più rispettabili società d'investimento con uno dei massimi impieghi di capitale circolante che ci sia nel mondo del 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 preventivo 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 sce-

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

PRIMO GANGSTER
È la nostra specialità.

[Fred apre la porta che conduce al camerino di Lilli]

FRED
[con una vocina affabile, mentre entra nella stanza di Lilli]
Lilli! Lilli!

LILLI
[senza neppure voltarsi a guardarlo]
Non serve un bel niente cercare di persuadermi a restare.

FRED
Ci sono qui due tuoi ardentissimi ammiratori. Prego, signori, entrate.

[entrano i due uomini. Lilli si volta per riceverli]

LILLI [cortesemente]
Molto lieta.
[indica loro il divano]

[I Gangster si siedono con una certa compunzione; si tolgono il cappello. 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 scambiare 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?

LUCE

E' vero.

PRIMO GANGSTER

Vede, Miss Vanessi, lo spettacolo deve continuare.

[*prende la pistola dalla custodia appesa alla spalla e la trasferisce nella tasca della giacca*]
Sto solo spostando il peso da un lato all'altro. Abbiamo un interesse finanziario nella riuscita di questo spettacolo, oltre ad 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.

LUCE

[*si alza in piedi, col viso in fiamme (è una ragazza coraggiosa)*]
Mi state minacciando?

[*entrambi gli uomini si alzano*]

PRIMO GANGSTER

Su, Miss Vanessi, parliamone con calma.
[*le si avvicina, impugnando la pistola nella tasca*]

LUCE [*indietreggiando spaventata*]

Fred!

FRED

[*appoggiato con indifferenza alla porta, fissando con lo sguardo vuoto un punto dello spazio*]
Che affronto!

[*lucio*]

SCENA VIII

Dinanzi al sipario della Bisbetica, dipinto a losanghe in colori vivaci. Entrano Lois, Lucentio e il Coro. I Coristi arrivano a coppie, Lois e Lucentio entrano a passo di danza, l'una da sinistra, l'altro da destra. Questo numero ci dà tempo di prepararvi alla scena successiva.

N. 12. «I sing of love» (Canto d'amore)

CORO

Cantiamo d'amore,
cantiamo soltanto d'amore.
O dei 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
di tutti coloro che sognano.
Quindi l'amore, ammettiamolo pure,

[*le Ragazze si siedono sulle ginocchia degli Uomini*]

è una cosa che riguarda tutti.
O dei del cielo,
fate che non cantiamo mai d'altro che d'amore,
dolce amore.

PRIMO UOMO

Non canto una canzone di guerra.

PRIMA RAGAZZA

Non canto di balbettamenti infantili.

SECONDO UOMO

Non mi danno gioia
canzoni che parlano del mare.
O canti di cowboy sul bestiame.

SECONDA RAGAZZA

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

CORO

Cantiamo di una cosa sola e l'adoriamo.
Di essa ringraziamo il cielo!
Cantiamo d'amore.

cantiamo soltanto d'amore.
O dèi del cielo,
fate che non cantiamo mai d'altro che d'amore.

BIANCA
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.

LUCENTIO
Sì, l'amore è il tema
di tutti coloro che sognano.
Quindi l'amore, ammettiamolo pure,

CORO
è una cosa che riguarda tutti.
O dèi del cielo,
fate che non cantiamo mai d'altro che d'amore,
dolce amore.

SCENA IX

*Piazza dinanzi ad una chiesa di Padova.
Esterno della chiesa; sette arcate coperte di
piante rampicanti, attraverso le quali appaio-
no aranci carichi di frutti e fiori bianchi.*

*[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
gli ospiti delle nozze, alcuni sghignazzanti, al-
tri perplessi e costernati. Baptista esce di chie-
sa sgomento, seguito da Bianca e Lucentio]*

BAPTISTA
Un matrimonio così non s'è visto mai! Que-
st'uomo è pazzo.

LUCENTIO
E quindi ha la moglie pazza che si merita.

BIANCA
E abbigliato in modo tale! Un vecchio giu-

stacuoere! E un paio di brache che son già
state rivoltate tre volte!

LUCENTIO
Un paio di scarpe già usate per contenere i
moccoli e perfino 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 ad una vera, cu-
pa 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?
[procede a scatti verso la casa]
Procediamo al banchetto nuziale. Vedo be-
ne che di una donna ci si può prender gio-
co, se ella non ha lo spirito di resistere.

PETRUCHIO
Obbedite alla sposa, voi che siete del suo se-
guito. Andate al banchetto, fate baldoria e
scatenatevi.
*[Petruchio con una spallata fa piroettare il
Primo Gangster in avanti a sinistra]*
Trincate fino all'orlo alla sua verginità. Sia-
te allegri, siate sfrenati, o andate al diavolo!

*[con uno spintone butta il Secondo Gang-
ster in avanti a destra. I due nomini assu-
mono la posa di guardie che controllano il*

teatro. Petruccio fa schioccare la frusta verso il Secondo Gangster, per ricondurre al palcoscenico l'attenzione dei due uomini. Il Secondo Gangster estrae la pistola dalla cintura, quindi, rassicurato, la rimette a posto]

Ma quanto alla mia vezzosa Kate, ella deve venir via 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: ella è mia merce e mia proprietà: è la mia casa e i miei arredi, il mio campo, il mio granaio, il mio cavallo, il mio buco, il mio somaro, il mio tutto; provate a toccarla se ne avete il coraggio; attaccherò chiunque in tutta Padova sia tanto ardito da tentare di fermarmi.

[Kate tenta di scappare da dietro le quinte, ma lui l'acchiappa con la frusta]

[Incomincia a cantare:]

N. 13. Finale Atto I: «Kiss me, Kate» (Baciami, Kate)

PETRUCCIO
Su baciami, Kate,
pazzerella adorata,
siamo in partenza
per la luna di miele.
Oh, baciami, Kate,
tesoro, diavolo divino:
adesso sei mia per sempre.

KATE
Non sarò mai tua.

PETRUCCIO, TUTTI GLI INTERPRETI SOLISTI
(ECCEZZO HATTIE) e CORO
Su baciami/lo, Kate,

KATE
No!

PETRUCCIO e TUTTI GLI ALTRI INTERPRETI SOLISTI
pazzerella adorata,

KATE
Vattene!

PETRUCCIO, ECC.
siamo/siete in partenza

KATE
No!

PETRUCCIO, ECC.
per la luna di miele.

KATE
Via!

PETRUCCIO, ECC.
Oh, baciami/lo, Kate.

KATE
Fred!

PETRUCCIO, ECC.
Tesoro, diavolo divino.

KATE
Crepai!

PETRUCCIO
Adesso sei per sempre...

KATE
Non lo sarò mai.

PETRUCCIO e GLI UOMINI
Adesso sei per sempre...

KATE e LE RAGAZZE
Non sarò/à mai tua.

PETRUCCIO
Sì, mia.

KATE
Mai tua.

PETRUCCIO
Sì, mia.

KATE
Porco!

PETRUCCIO
Sì, mia.

LIBRETTO

KATE
Porco!

UOMINI e RAGAZZE
Lo ha chiamato...

PETRUCHIO
Sì, mia.

UOMINI e RAGAZZE
Porco!

PETRUCHIO
Allora baciami, Kate.

KATE
Ti spacco la zucca,

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/-lo!

KATE
Mascalzone!

GLI ALTRI
Non vuole saperne, non vuole saperne.

PETRUCHIO e GLI ALTRI
Oh, baciami/-lo!

KATE
Rospo... di mare!

GLI ALTRI
È un tipo di pesce che non le piace.

PETRUCHIO e GLI ALTRI
Oh, baciami/-lo!

KATE
B...effardo!

GLI ALTRI
Che ha detto? Che ha detto?

PETRUCHIO e GLI ALTRI
Oh, baciami/-lo!

KATE
B...astardo!

GLI ALTRI
Oh, Katie! Questa è una parolaccia!

PETRUCHIO e LE RAGAZZE
Oh, baciami/-lo!

UOMINI e RAGAZZE
Baciale.

PETRUCHIO e LE RAGAZZE
Baciami/-lo!

UOMINI e RAGAZZE
Baciale.

PETRUCHIO e GLI ALTRI
Baciami/-lo!

UOMINI e RAGAZZE
Baciale.

KATE [*in un parossismo di coloratura*]
Mai! Mai, mai, mai...

[*mentre Katharine dà inizio al canto in coloratura, entra una ragazza portando un uccellino.*]

ATTO II

Alla fine della coloratura l'uccellino vola in aria. Il Primo Gangster gli spara. L'uccellino cade morto in palcoscenico, di solito sul cappello di Battista]

PETRUCHIO e GLI ALTRI

Baciami/-lo, Kate,

Baciami/-lo, Kate, baciami/-lo, Kate...

[due ragazze srotolano nastri di seta per tenere indietro gli invitati alle nozze. I Ballerini, adesso affacciati alle arcate, lanciano stelle filanti e confetti]

PETRUCHIO e GLI ALTRI

Baciami/-lo, Kate,

Baciami/-lo, Kate, baciami/-lo, Kate...

Bacia...

KATH

[grida]

[cadono stelle filanti dall'alto del boccascena]

PETRUCHIO e GLI ALTRI

... mi/-lo.

KATH

[grida]

I DUE GANGSTER

[parlato]

Uh... Bacialo...

PETRUCHIO e GLI ALTRI

... Kate!

[Petruccio prende Katharine e se la carica in spalla, portandola via; ella scalcia e sferra pugni contro di lui, in una protesta feroce ma vana, mentre:]

[cala il sipario]

N. 14. Intermezzo

ATTO II

SCENA I

Durante l'intervallo della rappresentazione della Bisbetica domata. Si sente piano sullo sfondo la musica di «Too darn hot».

Siamo nel vicolo, scarsamente illuminato, sul retro del teatro. In questa prospettiva, del teatro appare soltanto un trasandato muro in mattoni. Una lampadina appesa sopra l'ingresso al palcoscenico basta a stento a illuminare l'iscrizione nera sulla porta. Attraverso le finestrelle aperte, che interrompono la monotonia del muro, è possibile distinguere nei loro camerini i volti degli artisti, disfatti dal caldo notturno. Sullo sfondo, un'insegna illuminata indica l'angolo di una strada che si trova ad una certa distanza. Sul palcoscenico, due amici neri di Paul, il valletto di Fred, sono seduti su una cassetta di legno e giocano una partita a carte, senza particolare impegno. Hanno bisogno di soldi e aspettano l'occasione di averne: Paul, l'amico che ha un lavoro, è la preda legittima. Entra Paul e lascia aperta la porta del palcoscenico. Vede i suoi amici e ha inizio il numero «Too darn hot».

Durante questo numero, i Ballerini e il Coro entrano lentamente in gruppi di due e di tre, bevendo bottigliette di bibite e coca-cola, accendendo qualche sigaretta. Tutti indossano gli abiti di scena della Bisbetica, ma gli uomini si sono sbottonati la giacca e le donne si sono tirate su le gonne di chiffon rosa e rosse, infilandosene nella cintura in modo da tenerle più su possibile. Si sventolano con ventagli del supermercato Woolworth^U e con pagine di giornale.

Ad un certo punto del numero, Bill esce a fumarsi una sigaretta in pace, ma la butta via per unirsi a Paul e ai suoi due amici ed esibirsi con loro in uno scatenato episodio jazz, che viene danzato con l'eccitazione di un baccanale. Dobbiamo supporre che non sia mai troppo caldo per ballare.

Allora, Paul e i suoi due compari cantano:

N. 15. «Too darn hot» (Caspita, che caldo!)

PAUL

Caspita, che caldo!...

Vorrei brindare con la mia bimba stanotte

e fare il cucciolo con la mia bimba

[stanotte...

ma non ci arrivo con la mia bimba

[stanotte,

perché, caspita, fa caldo!

I DUE AMICI

Caspita, che caldo!...

PAUL

Vorrei arrivare in fondo con la 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!

I DUE AMICI

Caspita, che caldo!...

PAUL

Vorrei far follie con la mia bimba stanotte,

darmi alla trasgressione con la mia bimba

[stanotte,

TRIO

Vorrei far follie con la mia bimba stanotte,

darmi alla trasgressione con la mia bimba

[stanotte,

Ma il guanciale sarà la mia bimba stanotte,

perché, caspita, fa caldo!

Secondo il Rapporto Kinsey¹⁸

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

per la sua dama

non c'è più.

TRIO

Perché, caspita, fa troppo, troppo,

troppo caldo!

Caspita, che caldo!...

I DUE AMICI

Caspita, 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!...

PAUL

Vorrei stare insieme alla mia bimba stanotte,

e sconfinare con la mia bimba stanotte...

ma non concedo repliche alla mia bimba

[stanotte,

perché, caspita, fa caldo!

I DUE AMICI

Caspita, che caldo!...

PAUL

Vorrei tubare con la mia bimba stanotte,

e entrare in sintonia con la mia bimba stanotte.

Vorrei tubare con la mia bimba stanotte,

e darmi da fare con la mia bimba stanotte,

ma, ragazzi, assaggiate voi 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,

ATTO II

Il signor mozzo¹⁹
per la sua piccioncina,
il marinaio
per la sua regina,
il soldatino
per il suo tesorino
non c'è più.
Perché, caspita, fa troppo, troppo,
troppo caldo!
Caspita, che caldo!
Caspita, fa troppo, troppo, troppo caldo!
Che caldo! Che caldo!
Tropo caldo! Tropo caldo!
Caspita, che caldo! Caspita, che caldo!

[alla fine della danza si spengono le luci, mentre rimane accesa quella sopra l'ingresso del palcoscenico. Dalla porta entra Ralph]

RALPH
Tutti in scena!

[Bill e i Ballerini escono attraverso la porta del palcoscenico]

[buio]

SCENA II

Di nuovo in palcoscenico. È finito l'intervallo. Il sipario a disegni geometrici della Bisbetica è già montato, ma il palcoscenico è vuoto. Dopo un paio di secondi, Fred Graham, nel costume di Petruchio, entra rapidamente attraverso l'apertura del sipario. Il direttore d'orchestra avverte che qualcosa non va e picchiando la bacchetta sul leggio ferma gli orchestrali.

FRED
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. La com-

media prevede un piccolo incidente per cui mia moglie cade dal mulo e finisce nel fango, onde poi maltrattarmi. Ma stasera Miss Vanessi è incapacitata a cavalcare il mulo. Passiamo perciò alla scena successiva, che ha luogo in casa di Petruchio. Grazie.

[fa segno al direttore d'orchestra di continuare e si ritira]

N. 15a. Cambio di scena

SCENA III

All'aprirsi del sipario appare la sala da pranzo in casa di Petruchio. È una stanza disadorna, con una porta che conduce nella camera da letto. Un tavolo lungo sul quale ci sono un vassoio di frutta e un grosso vaso, e due sedie basse ai lati del tavolo, sono tutti gli arredi della sala.

PETRUCHIO *[fuori scena]*
Come? Non c'è un servo alla porta per tenermi la staffa o per prendermi il cavallo?
[entra prima che siano arrivati i servi]
Ma dove sono questi furfanti?

[solo adesso vediamo che Petruchio, nell'entrare in casa, è seguito da Katharine, cupa. È trasandata, l'abito nuziale è lacerato, i capelli le ricadono a ciocche sulle spalle, in un attraente disordine]

Dov'è Nathaniel?

NATHANIEL *[entrando]*
Eccomi, signore.

PETRUCHIO
Gregory!

GREGORY *[entrando]*
Eccomi, signore.

PETRUCHIO
Phillip!

PHILIP
[entrando]
Eccomi, signore.

PETRUCHIO
Teste di legno, servitori cafoni!
[dà uno spintone a Nathaniel e lo butta addosso agli altri due servi]

[entrano i Due Gangster: vestono ancora i costumi della Bisbetica in una taglia che non è quella giusta, combinati alle loro scarpe di tutti i giorni]

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! Portatemi 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 perplessi nella direzione indicata, ma non si decidono a spostarsi]
Partite, allora. Forza, forza.
[fa loro cenno di togliersi dai piedi]

PRIMO GANGSTER
[fa intende e ammicca al collega col gomito]
Partiam, partiam...²⁰

[escono]

PETRUCHIO
La cena! La cena! La cena! Dove sono quei...
[lancia uno sguardo indifferente a Katharine]
Siediti, Kate.

KATHARINE [tra]
Sapete ben che non posso.

PETRUCHIO
E allora sta' in piedi e sta' allegra!

[si siede al tavolo]
Ehi! Un po' d'acqua qua!
Dov'è il mio cane Troilo? Ma insomma, mi date un po' d'acqua, sì o no?

[entra un servo con brocca e calice]

Su, Kate, lavati, e sii di cuore la benvenuta.
[Petruchio fa inciampare il servo]
Ma che fai, screanzato bastardo, butti tutto per terra?

[afferra il servo e lo prende a calci mentre egli scappa via; altri servi entrano portando cibo e un cuscino per la sedia]

KATHARINE
Vi prego, pazientate: non l'ha fatto apposta.

PETRUCHIO
Bastardo, cervello di scarafaggio, canaglia, orecchie d'asino!
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 sfilta di sotto e lo dà ad un servo]
Rendete grazie voi, dolce Kate, o devo farlo io?
È questo che è? Montone?

NATHANIEL
Sì.

PETRUCHIO [riprendendolo dal piatto di Kate]
Chi lo ha portato?

PHILIP [fa un passo avanti]
Io.

[Katharine cerca di prenderne un po']

PETRUCHIO
È bruciato, come pure tutto il resto della carne.
Che razza di cani! Dov'è quel briccone d'un cuoco?
Come osate, scellerati, portare roba tale dalla dispensa e servirmela quando sapete che la detesto?
Forza, portatela via, vassoi, tazze e tutto!

[Petruchio scaglia tazze e piatti per il palcoscenico e i servi scappano in tutte le direzioni. Katharine, voltando le spalle a Petruchio, s'infila un po' di 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: mi è espressamente proibito toccarla, poiché genera collera e suscita rabbia, e...
[sfila le salsicce dal vestito di Kate]
... meglio sarebbe che digiunassimo
[entrambi, collerici come entrambi già siamo, piuttosto che mangiare tal carne bruciacciata.]

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 sluffi e guardinfanti e roba
[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

Aha! È per te, Kate!

[il Merciaio mostra il cappello]

Ma come! È stato modellato su una pentola!
È una scodella di velluto!
[si mette il cappello e si guarda allo specchio]
Il! Ma è turpe e sconcio!

È un carapace, un guscio di noce!
Via questo! Ne voglio uno più grande.

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 dicessi 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, tenendo la celata, scoppierà.
[riafferma il cappello dalle mani di Petruchio e se lo mette in testa]

PETRUCHIO

Perbacco, dici il vero: che spregevole cappello!
Mi rallegra 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 rechiamo da tuo padre.
[le dà una sberla sulla spalla]
anche in questo onesto disadorno abbigliamento.
Le nostre borse andranno a testa alta, anche con vesti povere,
perché è la mente che arricchisce il corpo.
È forse...
[le dà un'altra sberla]

... la ghiandaia più preziosa dell'allodola,
perché le sue penne sono più appariscenti?
O è la serpe migliore dell'anguilla,
perché ha una pelle variopinta che contenta l'occhio?
[ancora una sberla]
Oh, no, mia brava Kate: né tu sei peggiore per il tuo povero equipaggiamento e il misero corredo.

Vieni, ti porto nella tua camera nuziale.
[*fa condurre 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. Chiude la porta sbattendola, con aria trionfante. 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.

Ché come per la carne, qualche pecca im-meritata troverò nel modo in cui è fatto il letto: scaglierò 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 berciare 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!²¹

N. 16. «Where is the life that late I led?» (Dov'è la vita che un tempo vivevo?)

PETRUCHIO

Da quando raggiunsi la bella adolescenza e cominciai a manipolare riccioli di donne, come uno spettacolo degli Shubert²²,

[*accenna ad una mossa di varietà*]

ho sempre avuto una moltitudine di ragazze. Ma ora che sono infine 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 sfilava dalla cintura la rubrica e la consulta*]

Nella cara Milano, dove sei, Momo,

vedi ancora cartoline sacre nel Duomo?

E Carolina, dove sei, Lina,

vedi ancora pizza per le vie di Taormina?

E a Firenze, dove sei, Alice,

ancora lì nel tuo graziosetto Palazzo Pitti?

E dolce Lucrezia, così giovane e gaia,

che fai di scandaloso tra le 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 sbronza nel fetore del suo

[palazzo rosa?

ATTO II

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. Strizza l'occhio, lancia per aria la rubricetta nera ed esce di scena attraverso la porta]

N. 16a. Cambio di scena

SCENA IV

Corridoio dietro le quinte. Lo stesso scenario dell'Atto I, Scena II. Si ode la sirena di un'ambulanza, prima da lontano. Il suono si fa fortissimo e poi cessa, come se l'ambulanza avesse parcheggiato fuori del teatro. 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
C'è qui fuori un'ambulanza per Miss Vanessi, con un certo signor Harrison Lowell...

RALPH
Cosa?

PORTIERE
... che sta facendo una confusione del diavolo.

[entra Howell, seguito da un medico e da due infermieri. È un signore distinto, piuttosto di bell'aspetto, ma un po' contegnoso]

HOWELL
Esigo sapere dov'è Miss Vanessi.

RALPH
Lei è Mr Harrison Howell?

HOWELL
Certo che sono Harrison Howell. Dov'è Miss Vanessi? Come sta?

RALPH
Sta bene.

HOWELL
Dov'è?

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...

PRIMO GANGSTER
Ha detto: silenzio, perbacco!

SECONDO GANGSTER
Shhh!

PRIMO GANGSTER [sottovoce]
Ma lei non apprezza le cose spirituali?

SECONDO GANGSTER [sottovoce anche lui]
L'uomo non vive di solo pane.

LIBRETTO

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 per la presidenza.

HOWELL.
Come ha osato maltrattare la mia fidanzata?

FRED
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. E se le dicesse: «Harrison, sono costretta con la forza a recitare in questo spettacolo. Chiama l'Fbi?»

PRIMO GANGSTER
Efficientissima organizzazione.

SECONDO GANGSTER
Annirabile coordinazione.

HOWELL.
Ma perché dovrebbe volere l'Fbi?

FRED
E perché allora dovrebbe volere un'ambulanza? Mio caro Howell, la sua fidanzata potrebbe allo stesso modo pretendere un chewing-gum, così come una miniatura dell'Empire State Building in avorio pregiato,

oppure una confezione da un quinto del Cinque di Chanel.

RALPH
Mr Graham in scena!

[*Lois incomincia a scendere le scale*]

FRED
Ora che ti piglia, Kate? Non sarai impazzita, spero. 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
[*avvicinandosi al centro del palcoscenico, dove si trova Howell*]
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 impacciato*]

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 vado alla cassetta di sicurezza.

[entra Bill, non visto da Lois]

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 gioventù²⁴. 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 membro dell'opposizione. Ho già una panchina nel parco con la targa del mio nome.

RALPH

Da questa parte, Mr Howell.

HOWELL

Grazie.

[rivolto a Lois]

Mi scusi.

[fa per andare]

LOIS

C'è una cosa che mi sono sempre domandata circa le panchine: come si fa per scacciare le piccioncine che ci si vogliono posare sopra?

HOWELL

Lo stesso che con le oche: bisogna schivarle, mia cara, scansarle²⁴.
[esce]

BILL [fischietta le prime tre note di «Bianca»]
Quando fu la sua iniziazione?

LOIS [presa alla sprovvista, reagisce con indignazione]

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 fa di tutto per... tirare avanti... con l'uomo che ama!

[e passa subito a cantare:]

N. 17. «Always true to you in my fashion» (Ti sono sempre fedele, a modo mio)

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 si stringe nelle spalle ed esce]

Sono pazza di te

e lo sarò sempre,

ma naturalmente...

Se un veterinario fatto su misura

mi invita a bere un gocciotto,

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 piccolo-borghese,

[non Back Bay²⁵.

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 storcei 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. 17a. 1° bis: «Always true to you in my fashion»

LOIS

C'è un ricco santone indiano,
che come minino è un volpone;
quando si spinge verso l'estremo oriente,
[mi perdo anch'io.

Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
Sì, ti sono sempre fedele, tesoro,

[alla mia maniera.

C'è un ubriaccone di Portland, Oregon,

Ricco sì ma... ich!, che noia.

Quando non sta più in piedi, lascio che si sdrai.

Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,
Sì, ti sono sempre fedele, tesoro,

[alla mia maniera.

A Mister Harris il plutocrate
piace accarezzarmi la guancia.

Se la carezza di Harris

significa un cappello parigino,
behé!

O-la-la!

Mais je suis toujours fidèle, tesoro, a modo mio,
oui, je suis toujours fidèle, tesoro,

[alla mia maniera.

N. 17b. 2° bis: «Always true to you in my fashion» - Hornpipe dance

LOIS

Dall'Ohio Mister Thorne mi cerca -

[dalla sera alla mattina.

Mister Thorne ha il monopolio del granturco,
[mica noccioli²⁶!

(ha, ha, ha!)

Ma ti sono sempre fedele, tesoro,

[a modo mio.

Sì, ti sono sempre fedele, tesoro,

[alla mia maniera.

Da Milwaukee Mister Fritz

mi trattiene spesso al Ritz²⁷.

Mister Fritz ha lo sparato inamidato

[e conosce molti giochi.

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'ancora!

Ma ti sono sempre fedele, tesoro, a modo mio,

Sì, ti sono sempre fedele, tesoro,

[alla mia maniera.

[buio]

N. 17c. Cambio di scena: «Why can't you behave?»

SCENA V

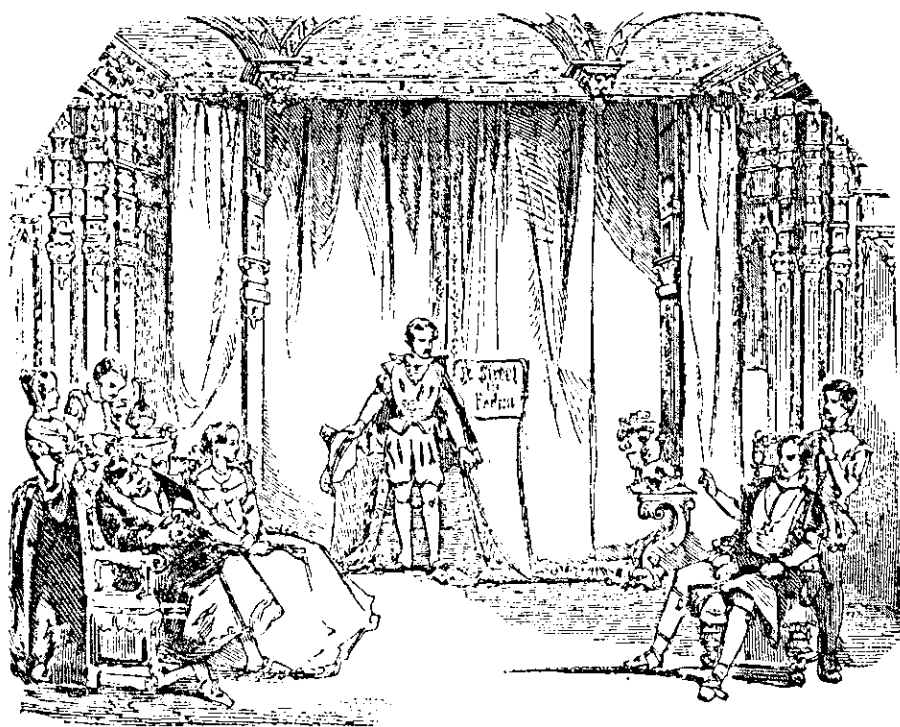
Camerino di Lilli. Harrison Howell sta parlando al telefono, presso il tavolino da toilette.

HOWELL

Sono Harrison Howell. 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.



La scena dell'investitura nella rappresentazione di *The taming of the shrew* (*La bisbetica domata*) di William Shakespeare, al Teatro di Haymarket nel 1844. Incisione del XIX secolo, illustrazione tratta da Raymond Mander e Joe Mitchenson, *A picture history of the british theatre*, Halton Press, Londra 1957.



Frontespizio di *The taming of the shrew* nell'edizione completa delle opere teatrali di William Shakespeare, pubblicata da Rowe a Londra nel 1709.

ore 5.38. Arrivo all'aeroporto La Guardia,
ore 6.25. Partenza, ore 6.30. Ha capito?

[entra Fred: indossa la vestaglia sopra il costume di scena: 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 nel suo costume da Bisbetica, seguita dai Due Gangster, anch'essi in abito di scena, che si piazzano di guardia dietro il divano]

LILLI

Harrison! Me l'avevano detto che eri qui!

HOWELL

È tutto, Timothy.

LILLI

Non riagganciare, Harrison. Mi costringono con la forza a recitare in questo spettacolo. Chiama l'Fbi.

[Harrison guarda Fred: è proprio come aveva detto lui]

FRED

Che le dicevo?

HOWELL

[riagganciando il ricevitore]

Su, mia cara: per me non è un problema far venire un'ambulanza con un dottore e due infermieri, tanto queste spese sono tutte coperte. Ma un intervento dell'Fbi 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.

FRED

[alzandosi e avvicinandosi ai Due Gangster]

Si riferisce ai due più promettenti professionisti della compagnia? Per non menzionare l'Associazione Teatrale, il Repertorio Civico e la Scuola di Stile di Miss Pennyfeather, il cui corpo docente essi onorano della loro presenza!

LILLI [a Fred]

E tu sei in combutta con loro!

HOWELL

Come?

FRED

Che cosa non si arriva a dire per diffamare!

PRIMO GANGSTER

È bene che io dica qualcosa?

FRED

No.

SECONDO GANGSTER

La discrezione è quanto c'è di meglio nel valore.

PRIMO GANGSTER

«Detti famosi»: scaffale in alto, sotto «Saggiastica», angolo a destra, ad Atlanta: «vietato parlare», «vietato fumare»...

HOWELL [piuttosto impressionato]

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

[*interrompendola*]

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

Bene, mia cara. E ora vorrei dare un'occhiata al mio programma nuziale, che ho appena dettato a Timothy. Dunque, penso che ci sposeremo lunedì della prossima settimana. Alle 2,30, a St. Thomas. Sei appena in tempo per prepararti il corredo.

LILLI

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. È ciò che vuoi ed io non posso darti torto. Dopotutto, che cos'ha il teatro per trattenerci? È così volgare! Il tedioso lavoro per creare una parte - la monotonia del dar vita a un personaggio - la vuota eccitazione del debutto - l'uggia degli scroscianti applausi della folla - le foto sui giornali - i ricevimenti - quegli stupidi uomini e donne che se ne stanno a guardare sussurrando: «Guarda, è Lilli Vanessi!». Terribile! Non ti biasimo se lasci tutto questo, dato che hai 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

La invidia, Harrison. Un uomo non ha mai conquistato una donna di più dolce disposizione d'animo, più costante, equilibrata, calma, più buona e senza macchia. Gnam, gnam, gnam! Sì, Lilli Vanessi è la moglie che fa per te! Scegli subito Lilli Vanessi! È un consiglio della NBC.²⁹

LILLI

Spero che ti stia divertendo.

FRED

Enormemente. E invidia te.

LILLI

Me?

FRED

Che vita vivrai con Harrison! Così diversa da quella che vivevi con me!

LILLI

Puoi contarci.

FRED

Niente litigi, niente battibecchi...

LILLI

Voglio la pace.

FRED

E l'avrai: pace, tranquillità, stabilità.

HOWELL

Possiedo una tenuta giù in Georgia: trentamila aciri; puoi viaggiare per giorni e giorni senza incontrare un'anima, tranne i miei contadini!

FRED

Non ci sarà un'anima con cui sarai costretta a parlare.

LILLI
Sarà un incanto!

FRED
Sicuro.

HOWELL
Una vita magnifica.

FRED
Che nome ha dato al posto: «Solitudine»?

HOWELL
No: «Letizia».

FRED
Ah! «Letizia». Ma pensa! Niente ricevimenti, niente maldicenze, niente amiche pettegole, anzi, niente amicizie proprio, ad eccezione di una mangusta che ogni tanto capita all'ora di cena.

LILLI
Continua! Continua!

HOWELL
A Washington vedremo tutta la gente che ci pare.

FRED
Certamente. Pensa alle cene intime in onore della brillante Corte Suprema. Pensa solo al privilegio di sedersi a tavola accanto ad una delle Somme Menti Giudiziarie, mentre ti racconta la storia inedita della sua sciatica.

HOWELL [*indicandosi la schiena*]
A me duole sempre qui...

FRED
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.

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 giù 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 Topolini²⁹.

SECONDO GANGSTER
Dai, non fare il purista.

HOWELL
Topolini?

[*Il Due Gangster escono soddisfatti: hanno corretto un milionario*]

FRED
Sì, immagino ogni dettaglio della vita giù ad Aiken. Mattina: Harrison si desta ed è servito da un cameriere personale.

HOWELL
Con me da trent'anni.

FRED
Indossa la divisa da equitazione.
[*a Lilli*]
E tu la tua. Un'energica trottatina.

LILLI
Vado pazza per i cavalli.

FRED
E finalmente imparerai a non cadere. Una

spronata e via¹⁰¹. 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! È tutta salute.

FRED
A questo punto c'è il pisolino.

HOWELL.
Venti minuti. Rinfranca il cervello.

FRED
E via di nuovo in movimento. Ti vesti. Contempli le paludi lussureggianti. Ti fai bella con tutta calma. Harrison intanto si sveglia. Conversate su vari soggetti, sugli argomenti del giorno: ce la farà Big Frost a sfuggire a Dick Tracy¹⁰²?

HOWELL.
Ne dubito proprio!

FRED
Ma è già tempo per un altro pisolino.

HOWELL.
Prima il pranzo.

FRED
Chiedo scusa: 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 tu 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
Tu pure farai il tuo pisolino. Miss Vanessi. Trenta minuti. Rinfranca il cervello. E via di nuovo in movimento. Ti vesti. Passeggi in giardino. Ed è l'ora del tè. Tè all'inglese.

HOWELL.
Mi rimette sempre a posto.

FRED
È l'ora di un pisolino... prima di cena.

HOWELL.
Quindici minuti.

FRED
Questo è un po' più sveltinio... Vi alzate riposati.

[*Howell inizia a tirarsi su. Fred lo spinge di nuovo all'indietro*]

Vi vestite per la cena. Cenate nella salettin^a 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 in^{ir} mobile... Che sonno... che piacere sbadiglia^{ir} re così...

[*Harrison sbadiglia*]

È giunta l'ora del pisolino finale della gi^{or} nata: quello che dura di più... Ti allungh^{ir}

[*Harrison si allunga davvero*]

Ti si chiudono gli occhi...

[*Harrison chiude gli occhi davvero*]

LILLI
[sussurrando invelenita]
Piantala!

FRED
Shhh!... «E Mamma Orsa disse a Papà Orso:
«Che noia il tuo discorso»...»³².

[Harrison inizia a russare a volume assordante]

[buio]

SCENA VI

Corridoio dietro le quinte. Lo stesso scenario dell'Atto II, Scena IV.

All'aprirsi del sipario. Quattro Ballerine sono raggruppate sul 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 di grandezza esagerata. Va verso il Portiere.

N. 48. «Bianca» - Danza

PRIMO FATTORINO
Pacco per Miss Lois Lane!

[Il Portiere indica a destra. Il Fattorino esce per consegnare la scatola]

RAGAZZI DEL CORO
[dalle scale]
Per la tua Bianca!
Ha, ha, ha, ha, ha!

SECONDO FATTORINO
[stessa storia di prima: deve consegnare una scatola, questa volta dal pellicciaio]
Pacco per Miss Lois Lane!

[Il Portiere gli indica la direzione. Il Fattorino esce]

RAGAZZI DEL CORO
Per la tua Bianca!
Ha, ha, ha, ha, ha!

ALFISTA
[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]

BANCHIERI
[stessa storia: deve consegnare due sacchetti di denaro]
Pacco per Miss Lois Lane!

[Il Portiere indica la direzione. Il Banchiere esce]

CORRIERI
[stessa storia: entra da dietro la cabina della portineria: deve consegnare un barile di birra³³]
Pacco per Miss Lois Lane!

[Il Portiere gli indica la direzione e lo segue fuori scena]

RAGAZZI DEL CORO
Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha!
Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha!
La tua Bianca!
Ha!

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 si è data da fare con altri,
ma l'amo sempre di più.
Allora le ho scritto una canzone d'amore,
sebbene io sia solo un dilettante.
La canterò per intero
dinanzi a tutti voi,
per vedere se è degna di lei.
Mi ascoltate?

[*Bill canta il ritornello. Le Ragazze del Coro fischiottano. Le Ballerine ballano. Che altro volete che facciano?*]

Bianca, Bianca,
oh, baby, vuoi essere mia?
Bianca, Bianca.
Rispondi di sì o il papà ti seolaccia.
Per conquistarti, Bianca
non c'è nulla che non farei.
Rinuncerei volentieri
al caffè per Orzoro¹⁴;
anche Orzoro, Bianca,
per te.

[*Bill canta il secondo ritornello, mentre insieme alle Ballerine si esibisce in un numero danzato. Le Ragazze del Coro cantano dalle scale*]

BILL e RAGAZZE DEL CORO
Bianca, Bianca,
oh, baby, vuoi essere mia?
Bianca, Bianca.
Rispondi di sì o il papà ti seolaccia.
Per conquistarti, Bianca
non c'è nulla che non farei.
Nuoterei
da qui a Casablanca.
Casablanca, Bianca,
per te.

BILL
Nuoterei
da qui a Casablanca.

BILL e RAGAZZE DEL CORO
Casablanca, Bianca,
per te.

[*Bill e le Ballerine impegnati nel loro numero danzato; le Ragazze del coro sulle scale*]

BILL e RAGAZZE DEL CORO
Bianca, Bianca,
oh, baby, vuoi essere mia?
Bianca, Bianca.
Rispondi di sì o il papà ti seolaccia.
Per conquistarti, Bianca
non c'è nulla che non farei.

BILL
Rinuncerei volentieri
al caffè per Orzoro;

BILL e RAGAZZE DEL CORO
anche Orzoro, Bianca,
per te.

[*Escono tutti alla fine del numero: una delle quattro Ragazze del Coro sale su per le scale, le altre tre escono da destra. Bill e le quattro Ballerine escono con il tradizionale passo di danza della commedia musicale del passato*]

[*Entrano i Due Gangster, indossando gli abiti di scena, e si dirigono verso la cabina del telefono a gettoni*]

PRIMO GANGSTER
[*inserisce la moneta e compone il numero*]

Pronto? Pronto, Gumpy? Voglio parlare con Mr Hogan. Beh, ecco, voglio far rapporto, Gumpy. A Mr Hogan piace 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, ancora in vestaglia*]

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 finisca qui.

SECONDO GANGSTER
Proprio così!

FRED
Come sarebbe a dire?

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 una carriera simile?

PRIMO GANGSTER
[con espressione furba]
No, ma la carriera l'ha fatta.

[entra Lilli con Hattie, che porta il bagaglio e la valigetta dei gioielli; sono entrambe già vestite per uscire]

SECONDO GANGSTER
[fa un inchino cerimonioso]
Le diciamo au revoir, Miss Vanessi.

LILLI
Come?

PRIMO GANGSTER
[con un inchino simile]
È stata un'esperienza incantevole.

SECONDO GANGSTER
Altamente istruttiva.

PRIMO GANGSTER
Ci ricorderemo per sempre di lei.

SECONDO GANGSTER
Come può dimenticare una cara amicizia?

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. Il Primo Gangster riprende la monetina dal telefono a gettoni, mentre passa per uscire]

LILLI
Va' pure, Hattie.

[Hattie esce verso la strada]

FRED
E il Bell'Addormentato, non te lo porti via con te?

LILLI
Lascialo dormire.

FRED
Non dirmi che l'incanto è sfiorito, che la rosa...

LILLI [sull'orlo del pianto]
Non sei mica Louella Parsons³⁵, perché io voglia discutere con te la mia vita privata.

FRED
Sei la solita Lilli di sempre. E io che m'illudevo di vederci un segno... un nuovo segno di dolcezza... un'umiltà nuova... perfino una scintilla di affetto, un segno d'amore...
[le si avvicina]

LILLI
[prima esitante, poi subito si discosta]
Non riuscirai a ipnotizzarmi, Svengali¹⁶.

[luio]

N. 19a. Cambio di scena

FRED
Lilli, non puoi abbandonarmi adesso.

SCENA VII

LILLI
Tu mi abbandonasti una volta.

FRED
Ma poi tornai da te.

[Lilli esita]

PORTIERE
[dal suo stanzino]
Il suo taxi la sta aspettando, Miss Vanessi!

[Lilli se ne va]

N. 18a. Musica di scena

[Fred, rimasto solo, canta una ripresa della canzone «So in love»]

N. 19. Ripresa: «So in Love»

FRED
Amore, è incredibile ma vero:
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 rapidamente di scena all'abbassarsi
delle luci]

Sul proscenio, dinanzi al sipario chiuso, con un puttino abbastanza pacchiano dipinto su ciascun lato. Dall'orchestra proviene sottovoce la musica di «Brush up your Shakespeare». I Due Gangster, che indossano di nuovo i loro completi blu di sartoria, riescono goffamente ad emergere dall'apertura del sipario. Tengono in mano un cappello di paglia¹⁷.

PRIMO GANGSTER
[uscendo dal sipario]
Ehi! Ma come si fa a uscire di qui?

SECONDO GANGSTER
[seguendolo]
Come abbiamo fatto a entrare?

PRIMO GANGSTER
Non lo so... Da quella parte... No...
[vede la scena dipinta]
Ehi, guarda!

SECONDO GANGSTER
[osserva attentamente il puttino]
È un maschietto!

[e attaccano a cantare:]

N. 20. «Brush up your Shakespeare» (Ripassati Shakespeare)

[il numero è eseguito con accompagnamento intermittente di tip-tap da vaudeville¹⁸]

I DUE GANGSTER
Oggi le ragazze per socializzare
prediligono la poesia classica,
quindi per conquistarle occorre citare
[con naturalezza]
Eschilo ed Euripide.

Bisogna conoscere Omero e anche,
[eredete a me,

Sofocle e Saffo.

Se non sai Shelley e Keats e Pope,
fini fanciulle ti daranno dello scemo.

Ma il poeta supremo,
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.

SECONDO GANGSTER

Se resiste quando le scomponi le vesti.

I DUE GANGSTER

perché preoccuparsene?

[*Tanto rumore per nulla.*

Ripassati Shakespeare
e tutte saranno ai tuoi piedi.

Ripassati Shakespeare,
comincia subito a citarlo.

Ripassati 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 comportamento è malsano,
dalle un calcio lì sul *C...oriolano*.

Ripassati Shakespeare
e tutte saranno ai tuoi piedi.

Ripassati Shakespeare.

comincia subito a citarlo.

Ripassati Shakespeare
e le donne impazziranno.

SECONDO GANGSTER

Se non sei un istrione che sa fare *Amleto*,
di te non sapranno che farsene.

PRIMO GANGSTER

Basta che reciti un Sonetto a caso
e sarai colmato di amore.

SECONDO GANGSTER

Quando la tua piccina ti supplica di darle
[il piacere,

I DUE GANGSTER

dalle un assaggio di *Misura per misura*.

Ripassati Shakespeare
e tutte saranno ai tuoi piedi.

Invero!

E tutte saranno ai tuoi piedi.

In fede!

E tutte saranno ai tuoi piedi.

N. 20a. 1° bis: «Brush up your Shakespeare»

I DUE GANGSTER

Ripassati Shakespeare,
comincia subito a citarlo.

Ripassati 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*!

Ripassati Shakespeare
e le donne impazziranno.

Per certo!

E le donne impazziranno.
Corpo di Bacco!
Impazziranno.

N. 20b. 2° bis: «Brush up your Shakespeare»

I DUE GANGSTER
Ripassati Shakespeare,
comincia subito a citarlo.
Ripassati Shakespeare
e le donne impazziranno.

SECONDO GANGSTER

Se la pupa è il sogno di Washington Heights⁹⁹,
falle il trattamento col *Sogno d'una notte*
[di mezza estate].

PRIMO GANGSTER

Se vuole una notte tutta per sé,
lasciala riposare ogni undicesima o
[Dodicesima notte].

I DUE GANGSTER

Se a causa del tuo calore si lamenta,
seguita pure e «Fatti sotto, MacDuff!»¹⁰⁰.
Ripassati Shakespeare
e le donne impazziranno.
Reputiamo...
Garantiamo sul nostro onore...
che le donne impazziranno!

[buio]

SCENA VIII

Sala magnifica nella casa di Baptista, splendidamente affrescata in bianco e nero, con un tocco di giallo. Sul retro della piattaforma rialzata c'è un ampio arco con tre gradini che conducono al sottostante livello del palcoscenico. Lo spazio è completamente riempito da invitati alle nozze, che guardano i danzatori esibirsi in una pavana basata sul tema melodico di «Why can't you behave?». Bianca e Lucentio, indossando candidi abiti nuziali, scendono i gradini, tra gli applausi leggeri degli ospiti.

N. 21. Pavana: «Why can't you behave?»

[al termine della pavana, dal basso entra Petruchio]

BAPTISTA

Mia cara Bianca, con il tuo sposo novello...
[vede Petruchio]
fratello Petruchio con la mia figliola Katharine.
Festeggiate con nobili ospiti e siate i benvenuti in casa mia.
[a questo punto si blocca]
Ma dov'è Katharine?
[rivolto a Petruchio]
Dov'è?
[ad uno tra i danzatori]
Ehi tu, briccone, vai 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, tra la sorpresa - e il sollievo - degli ospiti]

KATHARINE

[riappropriandosi con naturalezza della parte, come se non avesse mai lasciato la scena]
Che cosa desiderate, signore?

PETRUCHIO [realmente commosso, dimentico di Shakespeare]

Tesoro...

[subito dopo, da attore, riprende il filo della commedia]

Katharine, il vostro cappello non vi dona:
[buttate via
codesta cianfrusaglia e pestatela sotto i piedi.

[ella esegue l'ordine]

BIANCA

Uh! Che nome si può dare a questa stolta obbidienza?

PETRUCHIO

Kate, ti incarico di dire a queste donne ostinate quali obblighi esse abbiano verso i loro mariti e signori.

[*e Katharine ubbidisce, con i versi di Shakespeare e la musica di Porter*]

N. 22. «I am ashamed that women are so simple»
(Mi vergogno che le donne siano così ingenuie)

KATHARINE
[*avanza verso il proscenio, rivolta al pubblico. Sei ragazze del coro si spostano verso la sinistra del palcoscenico*]
Mi vergogno che le donne siano così ingenuie
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 per il mondo,
se non perché la nostra sottomissione e
[*i nostri cuori*

ben si adattino al nostro aspetto esteriore?
Quindi, moglie, trattieni fira e mitemente poni
la mano sotto la suola di tuo marito;
per prova di questa sottomissione,
[*a lui piacendo,*

[*tende in avanti la mano*]
la mia mano è pronta,
è pronta
e che ciò gli sia grato.

PETRUCCIO [*e prende la mano e l'attira a sé*]
Questa sì che è una fanciulla come si deve!
[*Su, baciami, Kate.*

[*si baciano come Fred e Lilli*]

N. 23. Finale della «Bisbetica domata»: «So kiss
me, Kate» (Baciami, Kate)

PETRUCCIO
Su baciami, Kate.

KATE
Caro!

PETRUCCIO
due volte, tre volte.

KATE
Carissimo!

PETRUCCIO
Cominciamo...

KATE
Bello!

PETRUCCIO
... a vivere in paradiso.

KATE
Bellissimo!

PETRUCCIO e CORO
Oh, baciami/lo, Kate.

KATE
Presto!

PETRUCCIO e CORO
pazzerella adorata!

KATE
Prestissimo!

PETRUCCIO
Adesso sei per sempre...

KATE
Adesso sei per sempre...

PETRUCCIO e GLI UOMINI
Adesso sei per sempre...

KATE e LE RAGAZZE
Adesso sei per sempre...

PETRUCCIO
... mia.

KATE
... mio.

PETRUCCIO e KATE
Mia/lo, tesoro.

KATE
Sono tua, sono tua.

PETRUCCIO e CORO
Sono tuo/è tua, sono tuo/è tua.

TUTTI
tutto/-a
tuo/-a!

N. 24. Finale: Danza

[Il Corpo di Ballo dà inizio ad un numero in cui i danzatori percorrono trasversalmente il palcoscenico verso i lati, così da rivelare i protagonisti al centro, impegnati nella sequenza di inchini messa a punto durante le prove (nella scena iniziale della commedia)]

[Sipario]

N. 24a. Gran Finale: «Brush up your Shakespeare»

[cala il sipario, per alzarsi di nuovo sulle note iniziali di «Brush up your Shakespeare»]

l'intera compagnia si esibisce in un passo di valzer¹² mentre canta:]

TUTTA LA COMPAGNIA
Ripassati Shakespeare,
comincia subito a citarlo.
Ripassati Shakespeare
e le donne impazziranno.

KATHARINE e PETRUCHIO
Quindi stanotte non ti resta che recitare
[a chi ama:]
Baciarmi, Kate, Baciarmi, Kate, Baciarmi Katy!

TUTTA LA COMPAGNIA
Ripassati Shakespeare
e tutte saranno ai tuoi piedi!

[sipario finale]

- 1 Mencken, Henry (Louis) (1880-1956), scrittore, editor e critico statunitense.
- 2 «To cheat» è termine tecnico nel gergo teatrale; qui tuttavia si gioca all'equivoco con altri più ambigui significati del verbo: «tradire il partners», «imbrogliare», ecc.
- 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 hippica, al tempo in cui fu scritta *Kiss me, Kate*.
- 4 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.
- 5 Deformazione di «amnesia». In inglese le due parole hanno una pronuncia abbastanza simile.
- 6 Il gangster storpia «jostle» (farsi strada, orizzontarsi) in «jostill».
- 7 Louis Burt Mayer (1885-1957), il famoso produttore cinematografico americano, nato in Russia.
- 8 Associazione teatrale americana, fondata nel primo dopoguerra.
- 9 Gioco di parole tra «court» e «cart». «Cart» significa «condurre sul carro», per infliggere una pena, soprattutto alle donne all'epoca ritenute scostumate. E, un po' abbreviato, il testo shakespeariano (*Taming of the shrew*, I, 1, 52-55).
- 10 Ha inizio il gioco di parole, presente in Shakespeare e più volte ripetuto nel libretto, tra «Kate» e «cat».
- 11 «Lead apes in hell», letteralmente «condurre scimmie all'inferno» è un'antica espressione proverbiale per «restare zittella». È in Shakespeare: *Taming of the shrew*, II, 1, 34 e *Much ado about nothing*, II, 1, 44.
- 12 Sono i giochi di parole di *Taming of the shrew*, I, 1, 183-201. Il riferimento alle donne allude anche a «beats» con il significato di «portare, generare figli».
- 13 Gruppo di giochi di parole in questa citazione da Shakespeare, *Taming of the shrew*, I, 1, 224-225. «Crest» è il simbolo araldico (cimiero), ma anche la cresta (di gallo, ecc.); «cock» significa «damerino presuntuoso e idiota» (e anche il berretto a sonagli del buffone, che appunto somiglia a una cresta di gallo). Tutta questa porzione del dialogo contiene anche forti allusioni sessuali.
- 14 Espansione del gioco di parole spiegato alla nota 10.
- 15 Qui tradotto con «civetta» l'originale dispregiativo «canary», termine che, oltre a «canarino», significa anche «cantante (donna)», che si esibisce nei locali notturni.

- 16 «Equity» sta per «Actors' Equity Association», il celebre sindacato per attori teatrali, istituito nel 1912.
- 17 Frank Winfield Woolworth (1852-1919), commerciante americano, fondatore della catena di grandi magazzini ancor oggi diffusi negli Stati Uniti.
- 18 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.
- 19 «Gob» è termine della U.S. Navy, la Marina americana.
- 20 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».
- 21 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»).
- 22 Shubert. I tre celebri fratelli impresari, produttori e manager americani. Lee (Levi) (1875-1953), Sam S. (1876-1905) e Jacob J. (1880-1963), attivi fino dal 1900; a partire dalla seconda decade del secolo e fino alla Seconda guerra mondiale detengono il controllo dell'attività teatrale (prosa, opera e musical) negli Stati Uniti. La società Shubert possiede ancora una buona metà dei teatri di Broadway.
- 23 «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».
- 24 Gioco di parole particolarmente allusivo. «Pigeon» nello slang può avere vari significati oltre a quello letterale di «piccione», ad esempio «piccioncina» (come ragazza piacente e desiderabile) e «pollo» (come persona che si lascia imbrogliare e spennare); questi significati si aggiungono a quello letterale: «per le panchine del parco, come si fa per i piccioni (se ci si posano sopra, se sporcano...)». Quanto a «duck», oltre ad «anatra», ha altri significati gergali: «tesoro amato» a «tipo strampalato». Anche se qui «duck» è principalmente il verbo, che vuol dire «evitare», «scansare» (come la svigno appena posso, mia cara, me la svigno), resta anche, ovviamente, il gioco di parole letterale tra i due animali, «piccione» e «anatra», più il gioco degli equivoci tra tutti gli altri significati spiegati.
- 25 Back Bay: il quartiere benestante e distinto di Boston.
- 26 La freddura è 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».
- 27 The Ritz: hotel lussuosi fondati dall'imprenditore svizzero César Ritz, morto nel 1918.
- 28 Nbc: National Broadcasting Company, compagnia radiotelevisiva americana, della quale si imita qui uno spot pubblicitario.
- 29 Il plurale «Mickey Mouses» «corretto» nel grammaticalmente esatto - e comico - «Mickey Mice».
- 30 Yoicks. Nel linguaggio della caccia alla volpe, è il richiamo per spronare i cani.
- 31 Dick Tracy è il leggendario detective eroe dei fumetti di Chester Gould, dalla fine degli anni Trenta anche in versione cinematografica.
- 32 Sarcasmo a imitazione di una filastrocca infantile.
- 33 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.
- 34 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.
- 35 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.

LIBRETTO

- 36 Svengali. Persona capace di dominare completamente un'altra persona, anche per scopi sinistri. Termine in uso di società e perfino di moda nella prima metà degli anni Quaranta, dal personaggio omonimo del romanzo *Trilby* (1894) di George Du Maurier.
- 37 Alla loro prima apparizione (Atto I, Scena III), i due gangster indossavano cappelli di feltro. Questo particolare è importante: con il numero «Brush up your Shakespeare» entriamo nella dimensione del vaudeville.
- 38 Softshoe dancing. Il termine – e la pratica – entrano in uso dal 1915 al 1920. Si tratta di «tap dancing» eseguita con scarpe dalla suola morbida, senza «taps», i tipici pezzi di metallo attaccati alla punta o al tacco della scarpa, per ottenere l'inconfondibile ticchettio percussionistico che accompagna la danza. Questo modo di danzare rimanda a un contesto ormai storico rispetto alla fine degli anni Quaranta, epoca in cui fu scritto *Kiss me, Kate*, ed è una irruzione nel mondo del vaudeville.
- 39 Washington Heights, quartiere popolare di New York, all'estremo nord dell'isola di Manhattan.
- 40 Citazione dalla scena finale di *Macbeth* di Shakespeare (V, 7, 62).
- 41 Le espressioni in corsivo sono in italiano nel testo originale.
- 42 Waltz clog. «Clog» è una scarpa dalla suola dura e rumorosa, usata in danze dal ritmo vivace, ad effetto percussionistico sul pavimento del palcoscenico. «Clog dance» è termine coniato attorno al 1880-1885. «Waltz clog» è una contaminazione tra nuova musical comedy e vecchio mondo del vaudeville, per questa espressione finale della «morale» della storia.



Fratelli Dalziel, *Petruchio, Lucentio e Hortensio*, scena finale della *Bisbetica domata* di William Shakespeare, illustrazione di metà Ottocento tratta da *Capolavori di Shakespeare, Edizione Italiana Illustrata*, volume II, Editrice Italiana di Cultura, Roma 1960.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2000-2001



TEATRO
REGIO
TORINO

APPENDICI

a cura di
Aloma Bardi

INTRODUZIONE AL LIBRETTO
DI SAM E BELLA SPEWACK

NOTIZIE STORICHE,
VARIANTI E TAGLI

I LIBRETTI



Fratelli Dalziel, *Gremio, Curtis, Filippo, Giuseppe e altri*, prima scena dell'Atto IV della *Bisbetica domata* di William Shakespeare, illustrazione di metà Ottocento tratta da *Capolavori di Shakespeare*, Edizione Italiana Illustrata, volume II, Editrice Italiana di Cultura, Roma 1960.

INTRODUZIONE AL LIBRETTO DI «KISS ME, KATE»
DI SAM E BELLA SPEWACK (1953)

COME SCRIVERE UNA COMMEDIA MUSICALE. ANALISI ESOTERICA DI UNA NUOVA FORMA ARTISTICA

È un soggetto su cui si scrivono libri, si tengono convegni e avvengono scambi epistolari tra saggi di Akron¹ e di Ankara. Non è pertanto disdicevole che i sottoscritti, autori di due (2) opere rappresentative della Nuova Forma Artistica, partecipino senza esitare alla discussione. Di solito noi scriviamo commedie: commedie e basta. Ma una volta ogni dieci anni circa, con le nostre macchine da scrivere ci avventuriamo in punta di piedi nei terreni della musica. Così, nel 1938 debuttammo con *Leave it to me*, storia di un tale che, nativo del Kansas, è nominato ambasciatore in Unione Sovietica contro la sua volontà, e fa di tutto per farsi richiamare. Questo fu prima dell'era della Nuova Forma Artistica. Insomma, le recite andarono avanti un anno a New York e un anno in tournée.

Nel 1948 scrivemmo *Kiss me, Kate*. Non c'è dubbio: Nuova Forma Artistica. Per entrambe le commedie Cole Porter compose musica e versi magnifici. Ergo, se siamo ancora vivi, nel 1958 saremo pronti per la collaborazione n. 3.

Ma prima di declinare e di perdere la lucidità, vogliamo offrire il nostro minuscolo contributo allo studio della Nuova Forma Artistica.

Forse ricorderete che la commedia musicale di una volta consisteva in una storia (il libretto), canzoni, danze, scenari, ragazze e ragazzi che danzano e cantano. Da parte sua, la Nuova Forma Artistica consiste in una storia (il libretto), canzoni, danze, scenari, ragazze e ragazzi che danzano e cantano. Ma vi è un indefinibile qualcos'altro nella Nuova Forma Artistica. È forse il risultato di una misteriosa miscela di cinetica, arti figurative, significato sociale, astrattismo, atavismo atonale, fluida struttura capitalistica e un sacco di soldi nelle mani delle persone sbagliate?

Quando ci avventurammo in *Kiss me, Kate* comprendemmo che semplicemente divertirsi con Victor Moore ambasciatore in Russia non sarebbe stato sufficiente. Andava bene nel 1938, ma il 1948 richiedeva maggior decisione. La Nuova Forma Artistica esige un messaggio. Esempi, *Call me Madam*²: il denaro non è tutto, *Pal Joey*³: non essere un uomo senza scrupoli. Crociate del genere, formulate per la prima volta nel contesto della Nuova Forma Artistica, hanno avuto un profondo effetto sulla nostra società. Anche noi abbiamo un messaggio. È quello di Shakespeare: mena tua moglie; ella te ne sarà riconoscente.

I sociologi non hanno ancora valutato l'impatto di *Kiss me, Kate* sui rapporti familiari, ma quando finalmente vi si dedicheranno, scopriranno che un numero altissimo di anniversari di matrimonio (dal primo al cinquantesimo) veniva celebrato da coppie felici o rassegnate che ogni sera si trovavano tra il pubblico delle rappresentazioni. Le prenotazioni postali di solito avevano inizio con la spiegazione che i biglietti erano necessari per la data dell'anniversario. L'influenza culturale della commedia è stata profonda. Al suo debutto britannico a Oxford, due nativi di quella umida antica culla del sapere si incontrarono durante l'intervallo ed ebbe luogo il seguente frammento di dialogo:

- Difficile da capire, eh?

- Sai, è una parodia da Shakespeare.

- No! Davvero?

Per fortuna questa non era la reazione tipica. Da New York alla California, in Australia e Nuova Zelanda, nei paesi scandinavi e dovunque ancora regni la cultura occidentale, uomini e donne placavano la loro sete di Nuova Forma Artistica ed erano pateticamente grati, poiché fino allora avevano soltanto potuto attingere alla musica e alla letteratura delle ere passate, ed erano quindi in condizioni pietose, fino a quando venimmo loro in soccorso con *Kiss me, Kate*. com'è avvenuto che abbiamo contribuito a questo miracolo della Nuova Forma Artistica? Insidioso, intricato, irto di spine era il percorso. Ma dopo che tutti i segugi legali ebbero loro contentino e il contratto della Corporazione degli Autori teatrali fu doverosamente sottoscritto e suggellato e finito chissà dove, ci avventurammo nella stesura di una commedia entro una commedia *cum musica*. La commedia tripla, da Shakespeare a Spewack a Porter divenne l'argomento di conversazione alla moda in città.

COME COLLABORARE CON WILLIAM SHAKESPEARE

Se volete collaborare con Shakespeare, comprate due copie economiche di ciascuno dei suoi drammi. Strappatele via dalla copertina e sparpagiatene le pagine su un tavolone, o sul letto, o sul pavimento, così da vedere a colpo d'occhio che cosa intendete scegliere e che cosa intendete scartare. Prendete allora una matita ben temperata, o una penna che funzioni, fateci i segni corrispondenti.

Con un paio di forbici ritagliate quindi le parti che volete usare, e se siete abili a incollare, incollatele in sequenza su normali fogli di carta. Se siete allergici alla colla in pasta o a quella liquida, usate la spillatrice. Se non avete una spillatrice, rivolgetevi al vostro avvocato e certamente l'avrà.

Non gettate via le pagine scartate: possono contenere idee eccellenti per le canzoni; o potrebbero rifasciarci il paralume. Costo complessivo: moltissime notti insonni e giornate di stress; denaro, tutto questo vi sarà costato \$2.50.

COME COLLABORARE CON COLE PORTER

Con Porter è una cosa un po' diversa: non potete prenderlo d'assalto con forbici e colla, sparpagiarlo sul letto o sul pavimento. Se la commedia l'avete scritta voi, è relativamente facile convincere Porter ad accettare l'idea; ma se la commedia è di Shakespeare, ci vuole una bella opera di persuasione. Quando ci avvicinammo a lui con l'idea di scrivere una versione musicale di *The taming of the shrew*, egli mormorò: «Cosa?». Alla seconda discussione sullo stesso argomento, ci disse che aveva tentato di leggere la commedia e successivamente aveva tentato di farsela leggere. «Non ne capisco una parola», sospirò.

Per il terzo incontro avevamo buttato giù possibili titoli di canzoni tratti da versi dello stesso Shakespeare: «I've come to wive it wealthily», «Where is the life that late I led?» e «Were you that special face». Mr Porter si rianimò: «Beh, proviamo».

Nella nostra niente affatto umile opinione, Mr Porter scrisse allora la sua partitura migliore. La canzone «Were thine that special face» è forse anche più di un piccolo classico.

Il processo della fusione di libretto, musica e versi in un insieme organico non fu facile. Non solo Mr Porter verificava ogni caratterizzazione e ogni nesso, ma voleva anche che in camera facessimo lo stesso con i suoi versi.

Esempio:

PORTER: Parlatemi un po' di Lois Lane. Dopotutto non è una cattiva ragazza, vero?

SAM & BELLA SPEWACK: Oh, no. È amorale piuttosto che immorale.

PORTER: Cioè?

SAM & BELLA SPEWACK: Beh, Lois Lane all'età di quattordici anni dette inizio a una carriera che ormai l'avrebbe portata al riformatorio.

PORTER: Ma lei è sempre innamorata del ballerino¹ Bill Calhoun, vero?

SAM & BELLA SPEWACK: Non proprio innamorata. Cole. Lo ama come una madre ama un bambino: soprattutto per le sue debolezze, come il gioco e la mancanza di ambizione; e pensa naturalmente che lui sia un danzatore magnifico.

PORTER: Gli vuole veramente bene?

SAM & BELLA SPEWACK: A modo suo, sì.

L'indomani nuove scene su Lois e Bill vennero consegnate a Porter. E la notte alle due suonò il telefono. «Dormite?», chiese Porter. Dormivamo. «Restate dove siete e ascoltate». Porter suonò e cantò «Why can't you behave?» al telefono e il giorno successivo le scene Lois-Bill furono tagliate e ancora tagliate. Divennero sempre più ridotte nelle prove: mai autori se ne dispiacquero meno.

Una sera, mentre stavamo per uscire, Porter chiese se sapevamo chi aveva scritto una poesia con il verso «Ti sono stato fedele...»

«Cynara! A modo mio», finimmo per lui.

Eravamo incerti tra Ernest Dowson² o Alan Seeger³, e naturalmente era Ernest Dowson. Si trattava di una poesia che era d'obbligo citare negli anni Venti.

Circa una settimana dopo, Porter suonò e cantò per noi «Always true to you in my fashion». Sono già trascorsi cinque anni da quando la sentimmo per la prima volta, ma fummo subito certi che l'avremmo riascoltata chissà quante altre volte ancora.

Evidentemente c'è qualcosa nella formula chimica della nostra collaborazione che ispira in Porter la sua dimensione più licenziosa. Sia «Always true to you in my fashion» che «My heart belongs to daddy» (da *Leave it to me*) sono piccanti storie da confessionale. Mentre insistono sulla essenza: la purezza dell'eroina, sono casi clinici non senza un tocco di sana e robusta costituzione.

Da un punto di vista lirico, la canzone «Why can't you behave?» ha implicazioni tragiche, ma la scena che conduce ad essa era intesa in senso comico. Al tempo dell'anteprima di Philadelphia, le parti di Lois e Bill contenevano ancora soltanto le linee essenziali della trama e gli attacchi per le canzoni. Potevamo concederci il lusso di essere spietati nel tagliare le nostre battute, ma detestavamo tagliare Shakespeare, così come detestavamo tagliare Porter. Tre canzoni vennero eliminate durante le prove: lottammo per salvarne almeno una, ma considerando che sono pur sempre rimasti diciassette numeri, è bene che abbiamo perso quella battaglia. Era uno spettacolo lungo.

Porter si trovava in California quando gli spedimmo la prima stesura completa del libretto, ed egli telegrafò: «Arrivato stamani il miglior libretto di commedia musicale mai letto: congratulazioni».

Inoltre Porter inviò la canzone di capitolazione di Katharine, «I am ashamed that women are so simple», l'unica *song* della commedia che impieghi una sequenza di versi shakespeariani. In seguito spedì la lunga e arguta «Brush up your Shakespeare». Come messaggio di accompagnamento ai versi, scrisse: «Bella probabilmente si taglierà la gola quando li riceve». Poiché fin dall'inizio ci eravamo messi d'accordo che Porter non avrebbe scritto canzoni per

i nostri gangster, fummo piuttosto sorpresi; tuttavia ci rendemmo conto che secondo il metro di Broadway si sarebbe trattato di un successone⁷, tale da suscitare applausi fragorosi⁸. Forse non proprio un esempio di Nuova Forma Artistica, ma sicuramente un passaggio obbligato per il pubblico maschile. Così invece di scannarci, tagliammo la scena finale (tutta da Shakespeare) e un bel numero danzato per il quale era stata costruita la scalinata. Ci rimanevano esattamente tre minuti per arrivare in fondo allo spettacolo.

La corrispondenza della nostra collaborazione crebbe e quindi si esaurì man mano che le settimane diventarono mesi. E le lettere di Cole, che un tempo si iniziavano con «*Bellissima, carissima*», mutarono verso l'accusa che l'ostinazione degli Spewack era il difetto della «affascinante natura rumeno-ungherese». In una lettera successiva ai giovani e ancora implumi produttori, scrisse: «Ogni volta che tento di indurre Bella alla ragionevolezza, è come tentare di indurre alla ragionevolezza la Russia». Bella, offesa, rispose: «La Russia in risposta si ritirerà nel silenzio della Mongolia».

Gli amori e gli odi che si sviluppano parallelamente alla produzione di una commedia sono messi da parte non appena la commedia va in scena, indipendentemente dal fatto se sia un successo o un fiasco. I casi in cui tutto è stato pace e amore di solito si risolvono in un disastro. Reciproca ammirazione in occasione di un'anteprima ha effetti deleteri. La disputa peggiore di questa produzione riguardò la collocazione di «*Were thine that special face*»: ai produttori il numero non piaceva e volevano spostarlo al secondo atto, da cui si poteva tagliare facilmente. Ebbene, rimase nel primo atto.

Durante le prove, lo stesso Porter voleva tagliare «*Tom, Dick, or Harry*», il quartetto di Bianca e dei suoi spasimanti. Ci opponemmo con decisione, insistendo che venisse sottoposto a un diverso arrangiamento. Gli interpreti lo arrangiarono alla maniera jazz e dopo avervi assistito Porter applaudì tutto felice; quell'applauso venne moltiplicato per mille allorché, quattro settimane dopo, debuttammo a Philadelphia.

Abbiamo sempre cercato di integrare la canzone nella trama, nei limiti del possibile, così come siamo sempre stati disposti a tagliare lunghi passi del libretto, come certamente facemmo in *Kiss me, Kate*. In una commedia musicale il dialogo deve competere con la musica, la danza, il colore e il movimento. Quando una scena parlata riesce a competere con successo con questi elementi, che così forte attrazione esercitano sul pubblico, gli autori possono essere fieri della loro capacità. Ma chiunque scriva il libretto per un musical deve essere preparato a tagliare, tagliare e ancora tagliare. Non c'è spazio per l'amore dello scrittore verso le sue parole. È nei versi di una canzone che «l'amore» resiste più a lungo.

RIASSUMENDO...

Scrivere un musical è un'arte a sé stante, così come lo è scrivere una commedia o una sceneggiatura. Ma ci sono tre elementi in comune: una situazione, il dialogo e tanto lavoro. Nel regno dello spettacolo musicale troviamo: primo, il dramma con musiche di scena; seconda, l'operetta; terza, la commedia musicale; e quarto, il varietà composito con musica. Nel primo genere e nell'ultimo le arie o canzoni non sviluppano la trama, o storia. Nell'operetta (e così pure nell'opera) invece sì⁹. Nella commedia musicale le canzoni dovrebbero servire ad un simile scopo, ma talora servono piuttosto alla definizione di uno stato d'animo. Un personaggio si sente felice o triste, ed ecco «*Oh, what a beautiful morning!*»¹⁰, oppure «*Why was I born?*»¹¹.

Un musical si può basare sulle fonti più svariate. Ad esempio, *The king and I*¹² attinse ad *Anna and the king of Siam*¹³, che narrava le esperienze di una signora inglese inviata a insegnare ai figli del re del Siam nell'Ottocento. Era stato un best-seller come libro ed ebbe pari successo come film, prima che venisse arricchito di numeri musicali e danzati. *My darlin' Aida*¹⁴ ha tratto ispirazione dall'opera senza *my* e senza *darlin'*. L'adattamento ha mantenuto la musica originale, ma l'ambientazione è stata trasferita nel Sud degli Stati Uniti durante la Guerra civile, cioè d.C., anziché nell'Egitto a.C. *Pal Joey* si basa su un epistolario immaginario scritto da un giovane senza scrupoli, ballerino di musical, ad un amico, epistolario già pubblicato sul «New Yorker».

Eppure la commedia musicale non può avere un soggetto qualunque, perché deve anche essere uno spettacolo d'intrattenimento. A differenza della commedia in prosa, il musical ha una forma elastica e il requisito principale è che gratifichi sia la vista che l'ascolto.

Esempio: *Leave it to me* si potrebbe definire uno spettacolo teatrale con musica. Infatti nessuna delle canzoni che Cole Porter compose per quella nostra commedia fa procedere in alcun modo la trama. La canzone «My heart belongs to daddy» ripete semplicemente ciò che Dolly già aveva detto a Buck Thomas: che doveva lasciarlo, perché ascoltava il cuore piuttosto che la mente. Ma quando la cantava Mary Martin, chi si curò più se quelle stesse ragioni erano già state spiegate? Da un punto di vista musicale, il pubblico non era mai sazio e voleva risentire la storia del cuore della ragazza che era tutto di papà. Tra l'altro, quella fu la prima apparizione di Mary Martin a Broadway e la prima volta che uno strip-tease ebbe luogo nella Siberia sepolta nelle nevi.

Ma in *Kiss me, Kate* le canzoni di Cole Porter sono parte integrante della storia e ad essa funzionali, specialmente nella commedia entro la commedia, che è poi *The taming of the shrew* di Shakespeare. Allorché Petruchio canta «I've come to wive it wealthily», o Lucentio, Gremio e Hortensio si uniscono a Bianca per cantare «Tom, Dick, or Harry», le immortali parole della storia shakespeariana finiscono nel dimenticatoio: infatti, laddove la melodiosa rielaborazione di Porter impiega cinque minuti, bis compresi, Shakespeare ce ne aveva messi venti. Affinché gli attori della sua compagnia, che funzionava come una società per azioni, se ne stessero buoni e contenti, Shakespeare gonfiava un po' le parti dei suoi personaggi minori; il pubblico da parte sua non obiettava, perché in quei tempi nessuno doveva affrettarsi per prendere il treno delle 11.20 dal centro verso i sobborghi delle periferie.

Nell'adattare *The shrew* alla commedia entro la commedia, fu necessario tagliare tutto l'inizio. Dal corpo del lavoro teatrale dovemmo eliminare i servi di Lucentio e di Petruchio, così come la scena con il vecchio Pedante. Qua e là tra i passi omessi c'erano versi che intendevamo utilizzare e che distribuimmo spensieratamente tra i personaggi rimanenti. Riuscivano comodi quando, durante le prove, un attore diceva: «Qui mi pare di aver bisogno di una battuta un po' più lunga», oppure: «Per questo discorso mi ci vorrebbe un nesso che funzioni». C'era molta inquietudine prima del debutto di *Kiss me, Kate* in Inghilterra, patria di Shakespeare. Gli inglesi si sarebbero offesi o avrebbero apprezzato il fatto che ci eravamo a modo nostro mantenuti fedeli al Bardo? L'anteprima fu a Oxford: se il New Theatre fosse stato tre volte capiente, non ci sarebbero ancora stati abbastanza posti per le folle che volevano assistervi. A Londra vi furono un milione di spettatori paganti al Coliseum, malgrado gli svantaggi di un palcoscenico su cui il Vecchio e il Nuovo Testamento potevano essere messi in scena simultaneamente. E nella tournée attraverso Inghilterra, Scozia e Galles, *Kiss me, Kate* è in scena da quattordici mesi, con una compagnia interamente britannica. Il mese prossimo avrà inizio la tournée della seconda compagnia.

APPENDICI

Anche la Scandinavia ama Shakespeare e ne è competente; nondimeno *Kiss me, Kate* vi è stata accolta con un caloroso benvenuto. Fino ad oggi è stata la commedia musicale di maggior successo dell'intera storia teatrale scandinava. Una compagnia itinerante sta forse ancora oggi facendo il giro della Lapponia.

Tutte le citazioni da Shakespeare le abbiamo usate alla lettera. Solo due incisi sono stati presi in prestito da altre fonti shakespeariane: uno da *Hamlet* e un altro da *Macbeth*. Sta a voi trovarli.

DATI ESSENZIALI

The taming of the shrew andò in scena a New York nel 1768 e di nuovo nel 1785. Circa cento anni dopo rientrò in repertorio ad opera di Augustin Daly, con John Drew e Ada Rehan. Successivamente andò in tournée con Otis Skinner nella parte di Petruchio. Alcuni anni dopo Charles Richman recitò la parte, Sothorn e Marlowe la inserirono nel loro repertorio, finché nel 1927 Basil Sidney e Mary Ellis la recitarono in costumi moderni. Alfred Lunt e Lynn Fontanne la rimisero in scena nel 1935. Il 30 dicembre 1948 debuttò *Kiss me, Kate* che avrebbe stabilito il record di durata delle repliche di *Taming of the shrew* in ogni luogo e tempo, compresa l'epoca di Shakespeare.

Per le statistiche, le rappresentazioni a New York ammontarono a 1077, mentre nel resto degli Stati Uniti arrivarono a 1064. Ne sono stati spettatori oltre quattro milioni di americani. Dalla chiusura delle rappresentazioni, *Kiss me, Kate* è rimasta in repertorio sia in stagioni estive che invernali, in allestimenti al chiuso e all'aperto, in tendoni, stadi, arene. Per questa estate sono in programma rappresentazioni con le compagnie stabili di Kansas City, St. Louis, Dallas, Los Angeles e San Francisco.

Il cavallo da corsa *Kiss me, Kate* fu quotato \$17.94 all'ippodromo di Belmont il 23 maggio 1951.

(Sam e Bella Spewack, New York, 20 marzo 1953)



- 1 Akron, città nel Nordest dell'Ohio.
- 2 *Call me Madam*, commedia musicale, versi e musica di Irving Berlin (1950).
- 3 *Pal Joey*, commedia musicale, versi di Lorenz Hart, musica di Richard Rodgers (1940); basata su una serie di racconti di John O'Hara, autore anche del libretto; ebbe un importante revival nel 1952, sul quale sono basate le edizioni del libretto e dello spartito.
- 4 Hoofers. Nello slang di Broadway è un ballerino, specialmente il «tap dancer» degli spettacoli di teatro musicale d'intrattenimento; il termine entrò in uso negli anni 1920-1925 («hoof» è originariamente lo zoccolo del cavallo).
- 5 Ernest Dowson. Poeta inglese (1867-1900).
- 6 Alan Seeger. Poeta statunitense (1888-1916).
- 7 Boff, slang teatrale: a box-office hit.
- 8 Show-stopper, slang teatrale: numero - ed esecutore - che ottiene applausi fragorosi a scena aperta.
- 9 L'affermazione che nell'operetta e nell'opera l'aria porti avanti l'azione, dà la misura di fino a che punto ciò - per contrasto - non accadesse usualmente nella commedia musicale.
- 10 «Oh, what a beautiful morning!». Celeberrima canzone dal musical *Oklahoma!* (1943), versi di Oscar Hammerstein, musica di Richard Rodgers.

APPENDICI

- 11 «Why was I born?», dalla commedia musicale *Sweet Adeline* (1929), versi di Oscar Hammerstein, musica di Jerome Kern; assai famosa nella interpretazione di Helen Morgan.
- 12 *The King and I*, commedia musicale, libretto e lyrics di Oscar Hammerstein, musica di Richard Rodgers (1951).
- 13 *Anna and the King of Siam* (1944), romanzo di Margaret Landon (nata nel 1903).
- 14 *My darlin' Aida*, musical play di Charles Friedman, adattamento dell'opera di Verdi (New York, Theatre Arts, 1953, lo stesso anno in cui Cohen e Spewack scrivono la Prefazione).



Cary Grant interpreta Cole Porter nel film *Night and Day*, diretto da Michael Curtiz, prodotto e distribuito dalla Warner Inc. nel 1934, fotografia di scena.

APPENDICI

NOTIZIE STORICHE SUI NUMERI MUSICALI (STATO E DATA DELLA PUBBLICAZIONE, PRIMI INTERPRETI)

ATTO I

•Another op'nin', another show•

Song pubblicato nel febbraio 1949; interpretato da Annabelle Hill (nella parte di Hattie) nella prima rappresentazione assoluta.

•Why can't you behave?•

Song pubblicato nel novembre 1948; nella prima esecuzione assoluta fu cantato e danzato da Lisa Kirk (nella parte di Lois Lane) e Harold Lang (nella parte di Bill Calhoun).

•Wonderbar•

Song pubblicato nel novembre 1948. Interpretato da Patricia Morison (nella parte di Lilli Vanessi) e Alfred Drake (nella parte di Fred Graham) nella prima esecuzione assoluta. Inizialmente inteso come numero di apertura del musical.

•So in love•

Song pubblicato nel novembre 1948. Nella prima esecuzione assoluta fu cantato da Patricia Morison (nella parte di Lilli Vanessi) e Alfred Drake (nella parte di Fred Graham). Ripreso all'Atto II come n. 19 di partitura dal personaggio di Fred Graham.

Scena di strada a Padova - •We open in Venice•

Song pubblicato nel febbraio 1949. Interpretato nella prima esecuzione assoluta da Alfred Drake (Fred Graham), Patricia Morison (Lilli Vanessi), Lisa Kirk (Lois Lane) e Harold Lang (Bill Calhoun).

•Tom, Dick or Harry•

Song pubblicato nel febbraio 1949. Nella prima esecuzione assoluta fu interpretato da Lisa Kirk (Bianca), Harold Lang (Lucentio), Noel Gordon (Gremio) e Charles Wood (Hortensio).

•I've come to wive it wealthily in Padua•

Song pubblicato nel febbraio 1949; interpretato nella prima esecuzione assoluta da Alfred Drake (Petruchio) e dal Coro maschile.

•I hate men•

Song pubblicato nel dicembre 1948; interpretato nella prima esecuzione assoluta da Patricia Morison (Katharine).

•Were thine that special face•

Song pubblicato nel novembre 1948. Interpretato nella prima esecuzione assoluta da Alfred Drake (Petruchio).

APPENDICI

«I sing of love»

Song pubblicato nel febbraio 1949. Nella prima esecuzione assoluta fu interpretato da Lisa Kirk (Bianca), Harold Lang (Lucentio) e dal Coro.

Finale Atto I: «Kiss me, Kate»

Copyright gennaio 1949. Numero mai pubblicato a parte rispetto allo spartito completo. Nella prima esecuzione assoluta il Finale dell'Atto I era interpretato da Alfred Drake (Petruchio), Patricia Morison (Katharine), da tutti gli altri solisti e dal Coro.

ATTO II

«Too darn hot»

Song pubblicato nel gennaio 1949. Interpretato nella prima esecuzione assoluta da Lorenzo Fuller (Paul), Eddie Sledge e Fred Davis (Boys).

«Where is the life that late I led?»

Song pubblicato nel febbraio 1949. Nella prima esecuzione assoluta era interpretato da Alfred Drake (Petruchio).

«Always true to you in my fashion»

Song pubblicato nel dicembre 1948. Nella prima esecuzione assoluta fu interpretato da Lisa Kirk (Lois Lane).

«Bianca»

Song pubblicato nel dicembre 1948. Interpretato da Harold Lang (Bill Calhoun) e dal Coro nella prima esecuzione assoluta.

«Brush up your Shakespeare»

Song pubblicato nel febbraio 1949. Nella prima esecuzione assoluta era interpretato da Harry Clark e Jack Diamond (nella parte dei Due Gangster).

«I am ashamed that women are so simple»

Song pubblicato nel dicembre 1948. Interpretato nella prima esecuzione assoluta da Patricia Morison (Katharine).

Finale della *Bisbetica domata*: «So kiss me, Kate»

La scena non è mai stata pubblicata a parte. Nella prima esecuzione assoluta fu interpretata da Alfred Drake (Petruchio), Patricia Morison (Katharine) e dall'Ensemble.

VARIANTI AL TESTO DEI NUMERI MUSICALI*

ATTO I

1. «I hate men»

I versi contrassegnati da una linea tratteggiata furono tagliati dalla versione definitiva del 1948; non sono tuttavia espunti da alcune realizzazioni del musical.

KATHARENE

Odio gli uomini.

Non li tollero neppure qualche rara volta.

Piuttosto che sposarne uno, rimango vergine,

perché i mariti sono una seccatura e ti danno solo rogne.

S'intende, sono felicissima che la mamma abbia sposato il papà,...

ma odio gli uomini.

| 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 odierai 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, affascinoso 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!

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 villosa, ma quello ce l'ha anche Lassie!

Oh, odio gli uomini!

2. «I sing of love»

Porter scrisse anche una seconda strofa per questo *song*, adatta all'interpretazione per voce solista e maggiormente caratterizzata da riferimenti topici e datati, motivo per cui essa viene spesso tagliata dalle realizzazioni di *Kiss me, Kate*.

Detesto le canzoni che parlano di fiumi,
i canti di primavera mi fanno rabbrivire
e mi sento i nervi tesi
quando la radio trasmette
canzoni pubblicitarie
su come depurarsi il fegato.

* Cfr. *La struttura dell'opera e l'organico strumentale* di Enrico M. Ferrando, in questo volume, pp. 93-99.

APPENDICI

Mi diventan sudaticce le mani
quando Al Jolson fa un altro revival
dalla sua vecchia «Mammy».
Allora, se proprio lo volete sapere,
di che cosa mi piace cantare?
Questa volta l'avete indovinato:
Canto d'amore,
canto soltanto d'amore,
O dèi del cielo,
fate che non canti mai d'altro che d'amore.
Ecc.

ATTO II

«Bianca»

Della strofa Porter scrisse anche una variante per la versione pubblicata del *song*: i riferimenti personali all'autore e l'eliminazione del rapporto con il contesto di *Kiss me, Kate*, conferiscono a questo *song* un carattere più 'privato' e indipendente; ciò fa sì che la variante generalmente non venga eseguita nelle rappresentazioni in palcoscenico.

Strofa usualmente eseguita e incisa su disco:

B111

Dolce Bianca...
Durante le prove con Bianca
(è il mio tesoro adorato)
scoprii dietro le quinte
che si è data da fare con altri,
ma l'amo sempre di 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?

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.

SUCCESSIONE DELLE PARTI DI «KISS ME, KATE»
DURANTE LA LAVORAZIONE DEL MUSICAL

Poco tempo prima del settembre 1948, l'ordine dei numeri che costituivano *Kiss me, Kate* era il seguente:

ATTO I

1. «Wunderbar»
2. «It was great fun the first time»
3. «Why can't you behave»
4. «Another op'nin', another show»
5. «We shall never be younger»
6. «We open in Venice»
7. «If ever married I'm»
8. «I sing of love»
9. «I've come to wive it wealthily in Padua»
10. «Were thine that special face»
11. «Tom, Dick or Harry»
12. «Kiss me, Kate»

ATTO II

1. «Too darn hot»
2. «What does your servant dream about?»
3. «Always true to you in my fashion»
4. «Where is the life that late I led?»
5. «A woman's career»
6. «Brush up your Shakespeare»
7. «I am ashamed that women are so simple»
8. Finale

«So in love», «I hate men» e «Bianca» all'epoca non erano ancora compresi nella partitura.
«So in love» non fu probabilmente composto prima del settembre 1948.

APPENDICI



Ann Miller, Timmy Rall, Bobby Van e Bob Fosse in *Kiss me, Kate*, film musicale del 1953 della MGM, regia di George Sidney, direzione musicale di André Previn e produzione di Jack Cummings.

SONGS ORIGINARIAMENTE COMPOSTI PER «KISS ME, KATE»
MA NON INCLUSI NELLA VERSIONE DEFINITIVA DEL MUSICAL

1. «It was great fun the first time» (Come fu divertente la prima volta)
Song tagliato durante le prove del musical. Al tempo di una tra le ultime fasi della preparazione dello spettacolo era concepito come secondo numero dell'Atto I. Mai pubblicato. Recentemente inciso su cd (*Kiss me, Kate*, Ambrosian Chorus, London Sinfonietta, dir. John McGlinn, EMI 1990).

FRED

Ti ricordi Chez Tony,
la prima volta che andammo fuori a cena?

LILLI

La pasta stantia
e il vino nuovo californiano!

FRED

Girando ebbri per la città ci divertimmo tanto,
che quando ci salutammo infine,

LILLI

la notte era già finita
e guardammo l'alba
continuando a librarci allegramente in cielo.
Come fu divertente la prima volta!
E la seconda ancor di più.

FRED

Come fu divertente la terza volta,
senza sottovalutare il quarto appuntamento.

LILLI

Fu ancora divertente l'ultima volta...
E poi che accadde? Non ridevamo più.

FRED

Come fu divertente la prima volta!
Ma la prossima volta dipende da te.

LILLI

Chi fu il primo a comportarsi male?

APPENDICI

FRED

Chi fu la prima ad infuriarsi e scatenarsi?
Fosti tu, carina.

LILLI

Fosti tu, bellezza.

FRED

Fosti tu, demonio.

LILLI

Fosti tu, bestia.

FRED

Chi dei due deve prendersi la colpa?

LILLI

Sei tu che dovresti vergognarti da morire.

FRED

Ma come osi, tu, irascibile, nevrotica, dispettosa!

LILLI

Traditore, vigliacco, mascalzone, schifoso!

FRED

Ti odio!

LILLI

Ti disprezzo!

FRED

Mostro!

LILLI

Disgraziato!

LILLI e FRED

Eppure...

Come fu divertente la prima volta!

E la seconda ancor di più.

Come fu divertente la terza volta.

senza sottovalutare il quarto appuntamento.

Fu ancora divertente l'ultima volta...

E poi che accadde? Com'è strano l'amore!

Come fu divertente la prima volta!

E la prossima volta... aspetta e vedrai.

III 11

Non saremo più così giovani,
non saremo più così giovani
come lo siamo oggi.

III 12

Come fu divertente la prima volta...

III 13

... e l'ultima.

2. «We shall never be younger» (Non saremo più così giovani)

Song tagliato dall'edizione definitiva del musical. Doveva essere interpretato da Patricia Morrison nella parte di Lilli Vanessi. Una porzione della musica fu riutilizzata nel *song* «No longer», per *Out of this world* (1950). «We shall ne'er be younger» sono, nello shakespeareano *Taming of the shrew*, le ultime parole pronunziate da Sly nell'autefatto-cornice della commedia (lo stato d'animo è pertanto del tutto differente). Il copyright di questo *song* inedito fu ottenuto nel marzo 1955. Recentemente inciso su cd (*Kiss me, Kate*, Ambrosian Chorus, London Sinfonietta, dir. John McGlinn, EMI 1990).

III 14

Non sono depressa perché non so dimenticare
ciò che mi sussurravi la notte del nostro primo incontro,
o il fatto che fino a non troppo tempo fa
ero l'ispirazione per il tuo Romeo.
Non mi degnerei neppure di tentare
di impedire il tuo recente fare libertino.
No, sono ormai troppo saggia.
Ma ti rendi conto che...
Non saremo più così giovani,
il Tempo non ferma mai la sua corsa.
Non saremo più così giovani,
presto la primavera cesserà il suo canto.
L'ape ha bisogno del fiore
e il fiore dell'ape;
così io ho bisogno del mio tesoro
e forse il mio tesoro ha bisogno di me.
Perché lasciar morire l'amore?
Non saremo più così giovani
come lo siamo oggi.

3. «A woman's career» (La carriera di una donna)

Song inteso originariamente per l'Atto II, ma mai usato. Mai pubblicato. Recentemente inciso su cd (*Kiss me, Kate*, Ambrosian Chorus, London Sinfonietta, dir. John McGlinn, EMI 1990).

11111

La femmina della specie,
malgrado la si reputi più debole,
può aspirare alla fama
con la stessa determinazione
del suo rivale, il maschio.
La femmina della specie,
sebbene possa aver il successo,
ha tuttavia una grave debolezza,
che ha sempre avuto,
e che ahimè non perderà mai.
La carriera di una donna, com'è noto,
può con facilità raggiungere alti livelli.
Può conquistare terre e mari.
Può la signora eguagliare il giovanotto? Certo che sì!
Può competere con i maestri della scienza e dell'arte.
Può perfino far parte delle vecchie povere [var. gioconde] Nazioni Unite,
ma la sua vita è un fallimento, almeno nel suo cuore,
se perde il suo uomo,
se perde il suo uomo.
Può far fortuna e arrivare al vertice,
con la casa a Palm Beach e il palco all'Opera,
ma sa di essere fallita, anche se alla moda,
se perde il suo uomo.
Può far l'attrice in film di gran successo,
Può portarsi un Oscar nella sua casa di Hollywood,
ma vivere con un Oscar non le rallegrerà le notti,
se perde il suo uomo,
se perde il suo uomo.
Può scrivere acclamate commedie per Broadway,
può anche vincere il premio della critica,
ma critica sarà la noia quando è sola in camera,
se perde il suo uomo,
se perde il suo uomo.

APPENDICI

1. «What does your servant dream about?» (Che cosa sogna il vostro servo?)

Song inteso originariamente per l'Atto II, ma mai usato. Mai pubblicato. Recentemente inciso su cd (*Kiss me, Kate*, Ambrosian Chorus, London Sinfonietta, dir. John McGlinn, EMI 1990).

CURTIS e I DOMESTICI

Che cosa sogna il vostro servo
tutto il giorno?

Che cosa sogna il vostro servo
tutto il giorno?

DOMESTICI

Vino, donne e canzoni.

CURTIS

Vino, uomini e canzoni

CURTIS e I DOMESTICI

Ecco che cosa sogna il vostro servo
tutto il giorno,

Che cosa sogna il vostro servo
tutta la notte?

Che cosa sogna il vostro servo
tutta la notte?

DOMESTICI

Sporcizia, spazzatura e voi.

CURTIS

Sporcizia, rifiuti e voi.

CURTIS e I DOMESTICI

Che schifo!

Ecco che cosa sogna il vostro servo
tutta la notte,

Non c'è da stupirsi se il vostro servo

pensa che ogni cosa vada storta,

perché sogna tutto il giorno

le cose più allegre,

ma sogna tutta la notte...

DOMESTICI

... sporcizia, spazzatura e voi.

CURTIS

Sporcizia, rifiuti e voi.

CURTIS e I DOMESTICI

Che schifo!
Ecco che cosa sogna il vostro servo
tutta la notte.

5. «I'm afraid, sweetheart, I love you» (Tesoro, temo di amarti)

Song tagliato dallo show. Da distinguersi dal quasi omonimo *I'm afraid I love you*, composto per *Mexican Hayride* (1944). Pubblicato in *The unpublished Cole Porter*, ed. by Robert Kimball, arrangements by George Terry, musical supervision by Norman Monath, New York, Simon & Schuster s. d. [1975], un volume che raccoglie una piccola ma significativa parte dei lavori inediti di Porter. Questo *song* è stato recentemente inciso su cd (*Kiss me, Kate*, Ambrosian Chorus, London Sinfonietta, dir. John McGlinn, EMI 1990).

LILLI

Tesoro, temo di amarti.
Temo che questo sia il problema.
Tesoro, temo di essere condannata
a passare il mio tempo a sognarti,
ogni giorno
della mia vita.
Quando sorridi, la vita è festosa melodia.
Se sei triste, la musica diventa malinconica.
Tesoro, temo di amarti,
temo perfino che anche tu ami me.

6. «If ever married I'm» (Se mai mi sposerò)

Song tagliato dallo show durante le prove. Originariamente inteso per Lisa Kirk nella parte di Bianca. Mai pubblicato. Recentemente inciso su cd (*Kiss me, Kate*, Ambrosian Chorus, London Sinfonietta, dir. John McGlinn, EMI 1990).

BIANCA

Se mai mi sposerò,
quando le campane non suonano più a festa,
la luna di miele sarà routine e noia,
o sarò al settimo cielo?
Se mai mi sposerò,
Se mai mi sposerò,
vivrò nel lusso o languirò nella miseria?
Il mio sposo cadrà in disgrazia,
o diventerà più ricco di un Guggenheim?
Se mai mi sposerò,
Se mai mi sposerò,
mio marito mi farà immensamente felice,
o mi tedierà tanto da sferrargli un colpo in testa,
per finire sulla copertina dei settimanali?
Se mai mi sposerò,



Utracelli Dalziel, *Petruchio e il merciaio*, terza scena dell'Atto IV della *Bisbetica domata* di William Shakespeare, illustrazione di metà Ottocento tratta da *Capolavori di Shakespeare, Edizione Italiana Illustrata*, volume II, Editrice Italiana di Cultura, Roma 1960.



Fratelli Dalziel, *Caterina e Gremio in una camera in casa di Petruccio*, terza scena dell'Atto IV della *Bisbetica domata* di William Shakespeare, illustrazione di metà Ottocento tratta da *Capolavori di Shakespeare*, Edizione Italiana Illustrata, volume II, Editrice Italiana di Cultura, Roma 1960.

TEATRO REGIO TORINO

COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

AREA ARTISTICA

Direttore del coro
Vicedirettore artistico
Assistente musicale alla direzione artistica
e direttore dei complessi musicali in palcoscenico
Assistente alla direzione artistica per le attività di danza
Assistente alla direzione per i progetti culturali
Aiuto maestro del coro
Maestri collaboratori

Bruno Casoni
Roberto Bosio

Alessandro Galoppini
Tiziana Tosco
Filippo Fonsatti
Claudio Marino Moretti
Giannandrea Agnoletto
Fabrizio Altamura
Luca Brancaleon
Carlo Caputo
Giulio Laguzzi
Edoardo Papa
Gioachino Scomegna
Vittorio Borrelli
Riccardino Massa
Riccardo Fracchia
Enrico Maria Ferrando

Direttore di scena
Secondo direttore di scena
Vicedirettore di scena
Responsabile dell'archivio musicale

AREA TECNICA

Direttore tecnico e degli allestimenti scenici
Assistente al direttore degli allestimenti scenici
Coordinatori di progetto

Silvano Cova
Saverio Santoliquido
Enzo Busco
Valentina Donato
Andrea Anfossi
Mario Garbolino
Laura Viglione
Ferruccio Biancardi
Silvano De Forheger
Claudia Boasso
Marcello Incardona
Pier Giovanni Bormida
Bruno Scagliola

Direttore delle luci
Responsabile servizi tecnici di palcoscenico
Responsabile servizi di vestizione
Responsabile segreteria tecnica e della struttura di Strada Settimo
Conservatore degli allestimenti scenici
Responsabile laboratorio di scenografia
Responsabile magazzino allestimenti
Responsabile servizio impianti
Responsabile servizi prevenzione e protezione

AREA ORGANIZZATIVA

Responsabile amministrativo
Responsabile servizi del personale e scritture
Responsabile servizi attività promozionali e pubbliche relazioni
Responsabile servizi stampa, comunicazione e marketing
Ufficio stampa
Responsabile ufficio produzione
Responsabile Segreteria di Presidenza e Sovrintendenza
Relazioni esterne
Attività scuola
Ragioneria
Personale e scritture
Approvvigionamenti
Patrimonio

Carlo Carrà
Franco Favaro
Piero Robba
Ugo Sandroni
Paola Giunti
Loredana Rozzo
Maria Vittoria Trio
Laura Carraro
Vincenza Bellina
Giuseppina Guzzoni
Donatella Felletti
Alessandra Bazoli
Franco Tomatis

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Raimondo Matacena*
Stefano Vagnarelli*
Marina Bertolo
Claudia Zanzotto
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Grazyna Teoderek
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco*
Marco Polidori*
Laura Andriani
Giuseppe Tripodi
Silvana Balocco
Paola Bettella
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Silvio Gasparella
Roberto Liarelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Tomoka Osakabe*
Gianfranco Rossi
Mihai Vuluta*

Viola

Krystyna Porebska*
Armando Barilli*
Rita Bracci
Gustavo Fioravanti
Maria Elena Eusebietti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso
Néstor Panik
Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Relja Lukic*
Dario Destefano*
Michele Scomegna
Davide Eusebietti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois Pallastrelli
Ewa Janas
Gaël Seydoux
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto*
Davide Ghio*
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Michele Lipani
Corrado Pastore*
Stefano Schiavolin

Flauti e Ottavino

Federico Giarbella*
Elio Sosso*
Maria Siracusa
Robert Baiocco

Oboi e Corno inglese

Luigi Finetto*
Paolo Chinnienti*
Giorgio Nespoli

Clarinetti

e Clarinetto basso
Luigi Picatto*
Alessandro Dorella*
Edgardo Garnerò
Edmondo Tedesco

Fagotti e Controfagotto

Gianpiero Ganau*
Matteo Rivi*
Orazio Lodin
Sergio Pochettino

Corni

Ugo Favaro*
Natalino Ricciardo*
Fabrizio Dindo

Claudio Gazzola
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat*
Sandro Angotti*
Carlo Beltrami
Silvano Magnani

Tromboni

Vincent Lapape*
Florianò Rosini*
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Giuseppe Savazzi

Timpani

Carlo Cantone*

Batteria e

Strumenti a percussione

Ranieri Paluselli
Lavinio Carminati

Arpa

Patrizia Radici*
Elena Corni*

* Prime parti

* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Soprani

Nicoletta Baiù
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Adriana Bono
Anna Maria Borri
Sabrina Boscarato
Serafina Cannillo
Patrizia Capello
Cristina Cogno
Cristiana Cordero
Eugenia Degregori
Alessandra Di Paolo
Sabrina Enrichi*
Rossana Gariboldi
Ornella Gerola
Manuela Giacomini
Laura Giorcelli*
Rita La Vecchia
Laura Lanfranchi
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli
Giovanna Zerilli

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri
Luciana Bertacchini*
Giorgia Bertagni*
Ivana Graverò*
Corallina Demaria
Maria Di Mauro*
Rita Dmitrieva
Alessandrova
Roberta Garelli
Chang Shiow Hwa
Elena Induni

Antonella Martin
Maria Rabbione
Raffaella Riello
Myriam Rossignol
Marina Sandberg
Teresa Uda
Tiziana Valvo

Tenori

Pierangelo Aimé
Marino Capettini*
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti*
Diego Cossu
Davide Danielis*
Ernesto Alejandro
Escobar Nieto
Giancarlo Fabbri
Fabrizio Falli
Mauro Ginestrone
Roberto Guenno
Giuseppe Milano
Matteo Mugavero
Paolo Paghi*
Andrea Semeraro*
Gualberto Silvestri
Franco Traverso
Sandro Tonino*
Valerio Varetto
Oliviero Zanette

Baritoni

Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Alessandro Inzillo
Paolo Lovera

Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi

Leonardo Baldi
Mauro Barra
Enrico Bava
Leo Paul Chiarot*
Ignazio De Simone
Riccardo Mattiotto
Ernesto Morillo*
Davide Motta Fré*
Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica durante gli spettacoli.

NELLA STESSA COLLANA

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart, con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod, 192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno di Georg Friedrich Händel, con un saggio di Carlida Stefan, il libretto dell'oratorio, le rubriche* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger, 114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory di Gioachino Rossini, con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Galli, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*, 160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata, coreografia di John Cranko, con saggi di Franca Valeri, Franco Marengo, Domenico Rigotti, Horst Koegler, Ernando Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta, 80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti, con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice l'atto terzo della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, 128 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

Cruel Garden balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce, con saggi di Danilo Manera, Vittoria Doglio, Nicholas Dromgoole, Elisa Vaccarino, Vittoria Ottolenghi e in appendice liriche di Federico García Lorca, 96 pagine, 31 illustrazioni in bianco e nero.

La Voix humaine / The Medium di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti, con saggi di Virgilio Bernardoni, Nicola Campogrande, Jennifer Barnes, Lorenzo Ferrero, John Mauceri, i libretti con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, Volume unico, 208 pagine, 16 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

La traviata di Giuseppe Verdi, con saggi di Michele Girardi, Denis Gaita, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *La signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio (romanzo, capitolo V e pièce, atto I, scena X), 176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 26 in bianco e nero.

Die lustige Witwe (La vedova allegra) di Franz Lehár, con saggi di Andrea Lanza e Hans E. Redlich, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 192 pagine, 28 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Der fliegende Holländer (L'olandese volante) di Richard Wagner, con saggi di Giorgio Pestelli, Sergio Bestente, Arthur Groos, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 160 pagine, 22 illustrazioni a colori, 29 in bianco e nero.

The Rake's Progress (La carriera di un libertino) di Igor Stravinskij, con saggi di Marco Emanuele, Gianfranco Vinay, Marco Vallora, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 208 pagine, 28 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Madama Butterfly di Giacomo Puccini, con saggi di Enrico M. Ferrando, Pier Giuseppe Gillio, il libretto dell'opera e le rubriche*, 176 pagine, 28 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Merce Cunningham Dance Company, con saggi di Leonetta Bentivoglio, Carlo Boccadoro, Michele Porzio, Elisa Vaccarino, 72 pagine, 12 illustrazioni in bianco e nero.

Die Teufel von Loudun di Krzysztof Penderecki, con saggi di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Carmelo Di Gennaro, Enrico Girardi, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 200 pagine, 17 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti, con saggi di Giorgio Pagannone e Sergio Bestente, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Donizetti a cura di Gianni Legger, 114 pagine, 22 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Assassinio nella cattedrale di Ildebrando Pizzetti, con saggi di Virgilio Bernardoni, Fiamma Nicolodi e Giovanni Cavazzoni, il libretto dell'opera e le rubriche*, 112 pagine, 16 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Fedora di Umberto Giordano, con saggi di Michele Girardi e Elisabetta Fava, il libretto dell'opera e le rubriche*, 160 pagine, 16 illustrazioni a colori, 24 in bianco e nero.

Rigoletto di Giuseppe Verdi, con saggi di Paolo Gallarati e Gilles de Van, il libretto dell'opera e le rubriche*, 152 pagine, 16 illustrazioni a colori, 37 in bianco e nero.

Wozzeck di Manfred Gurlitt, con saggi di Giangiorgio Satragni e Luciana Galliano, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 168 pagine, 16 illustrazioni a colori, 22 in bianco e nero.

Italiana in Algeri di Gioachino Rossini, con saggi di Gianni Ruffin e Carlida Steffan, il libretto dell'opera e le rubriche*, 144 pagine, 22 illustrazioni a colori, 31 in bianco e nero.

Orfeo all'inferno di Jacques Offenbach, con saggi di Andrea Lanza, Guido Padovano, il libretto dell'opera e le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Offenbach a cura di Gianni Legger, 176 pagine, 16 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato di Ermanno Wolf-Ferrari, con saggi di Adriana Giannieri Corazzoli, Folco Portinari e Johannes Streicher, il libretto dell'opera e le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere su soggetto e titolo dei drammi di William Shakespeare a cura di Gianni Legger, 232 pagine, 18 illustrazioni a colori, 38 in bianco e nero.

Il barbiere di Siviglia di Gioachino Rossini, con saggi di Emanuele Senici e Lionello Sozzi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice il catalogo alfabetico delle opere di Gioachino Rossini a cura di Gianni Legger, 184 pagine, 18 illustrazioni a colori, 35 in bianco e nero.

Excelsior, azione coreografica di Luigi Manzotti, musica di Romualdo Marengo, con saggi di Flavia Pappacena, Peppino Ortoleva, Elisa Vaccarino, Eraldo Data, Enrico M. Ferrando, Valeria Presgiasco e il libretto, 96 pagine, 17 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Hamlet di Ambroise Thomas, con saggi di Steven Huebner e Emilio Sala, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 168 pagine, 16 illustrazioni a colori, 35 in bianco e nero.

Falstaff di Giuseppe Verdi, con saggi di Michele Girardi e Franco Marengo, il libretto dell'opera e le rubriche*, 176 pagine, 26 illustrazioni a colori, 41 in bianco e nero.

Johannes-Passion di Johann Sebastian Bach, con saggi di Alberto Basso e Eugenio Costa, il libretto con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 112 pagine, 16 illustrazioni a colori, 23 in bianco e nero.

Lohengrin di Richard Wagner, con saggi di Jürgen Machder e Riccardo Morello, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 184 pagine, 16 illustrazioni a colori, 31 in bianco e nero.

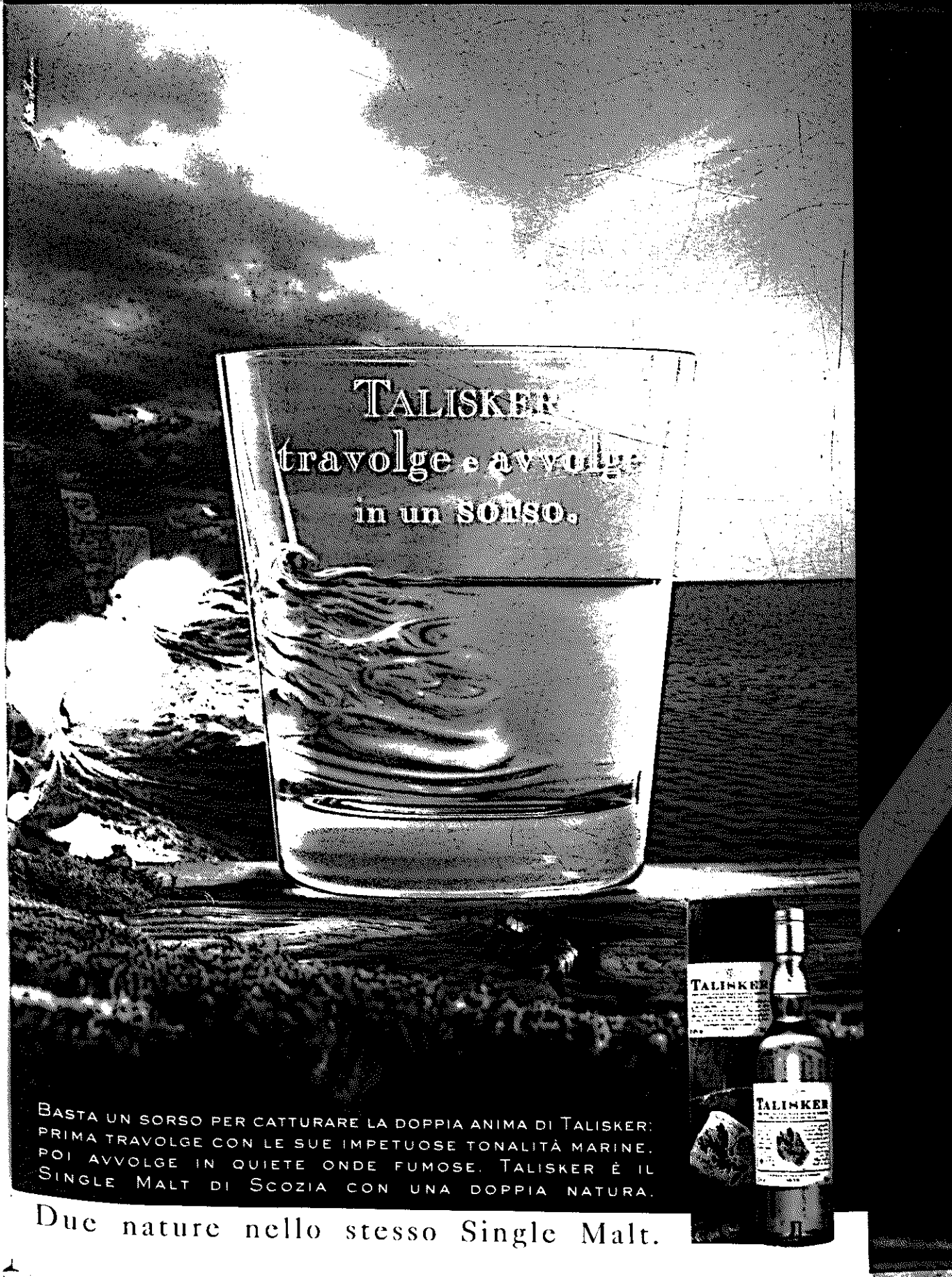
Der Zwerg (Il nano) / Pagliacci di Alexander von Zemlinsky / Ruggero Leoncavallo, con saggi di Andrea Lanza e Marco Ravasini, i libretti delle opere - con traduzione italiana a fronte per il primo - le rubriche* e in appendice i cataloghi delle opere di Alexander von Zemlinsky e di Ruggero Leoncavallo a cura di Gianni Legger, 184 pagine, 16 illustrazioni a colori, 30 in bianco e nero.

Das Rheingold di Richard Wagner, con saggi di Giorgio Pestelli e Marco Emanuele, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 128 pagine, 24 illustrazioni in bianco e nero.

*Le rubriche sono a cura di: Sergio Bestente, Sergio Durante, Marco Emanuele, Enrico Maria Ferrando, Susanna Franchi, Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, Giangiorgio Satragni ed Elisabetta Fava.

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso la Biglietteria del Teatro Regio in piazza Castello 215 (tel. 011-8815241/242) nel seguente orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16 oppure con vaglia postale di lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.

OMAGGIO



TALISKER
travolge e avvolge
in un sorso.

BASTA UN SORSO PER CATTURARE LA DOPPIA ANIMA DI TALISKER:
PRIMA TRAVOLGE CON LE SUE IMPETUOSE TONALITÀ MARINE.
POI AVVOLGE IN QUIETE ONDE FUMOSE. TALISKER È IL
SINGLE MALT DI SCOZIA CON UNA DOPPIA NATURA.

Due nature nello stesso Single Malt.