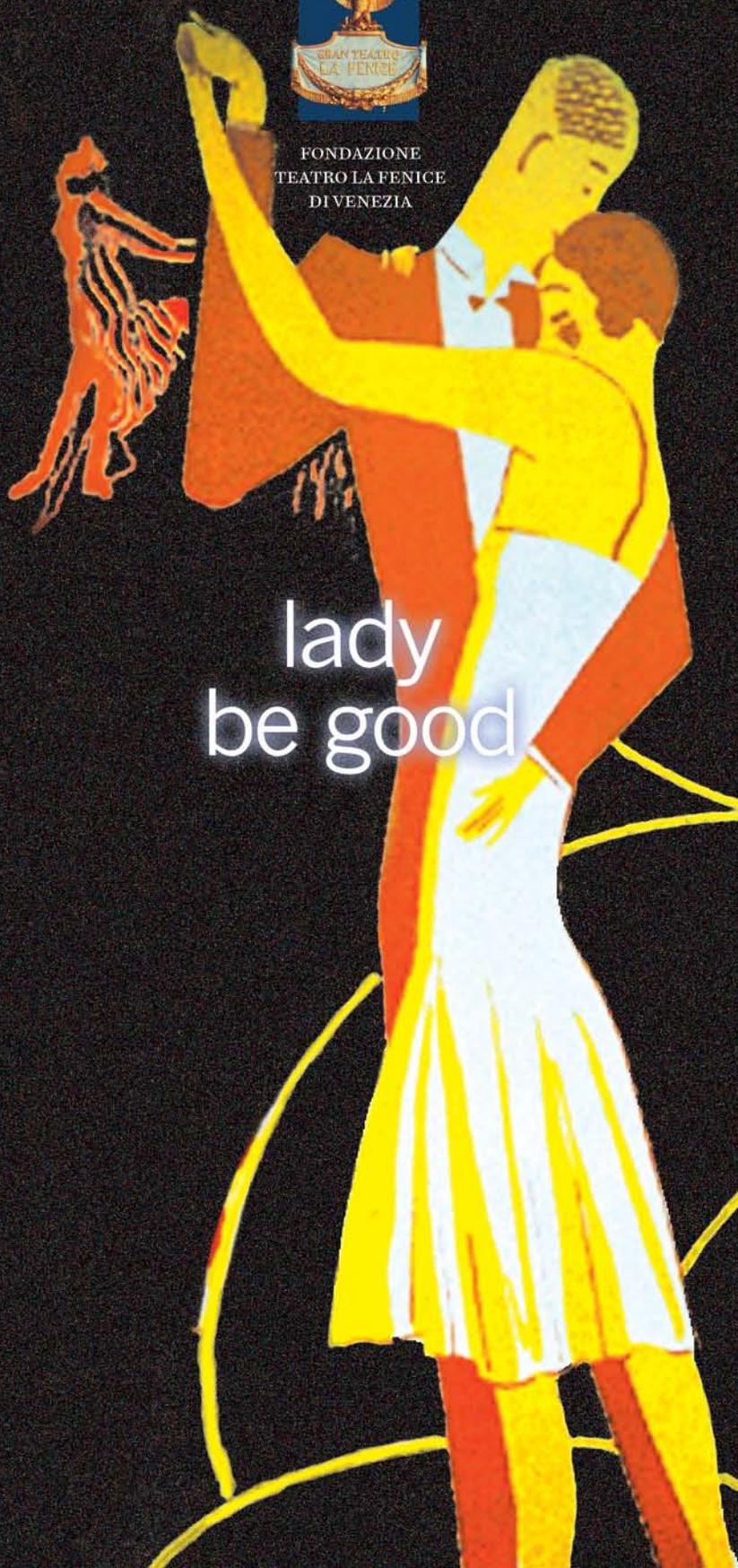




FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



lady  
be good

---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# LADY, BE GOOD!

---



George Gershwin.

---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

GEORGE e IRA GERSHWIN  
**LADY, BE GOOD!**

*musica di GEORGE GERSHWIN lyrics di IRA GERSHWIN*  
*libretto di GUY BOLTON e FRED THOMPSON*

*editore* TAMS-WITMARK MUSIC LIBRARY, Inc., 560 Lexington Avenue, New York, New York 10022  
i diritti musicali di George e Ira Gershwin sono concessi dalla famiglia Gershwin

**PALAFENICE AL TRONCHETTO**

Venerdì 25 febbraio 2000, ore 20.00, turno A

Sabato 26 febbraio 2000, ore 15.30, turno C

Domenica 27 febbraio 2000, ore 15.30, turno B

Martedì 29 febbraio 2000, ore 20.00, turno D

Mercoledì 1 marzo 2000, ore 20.00, turno E

---

Edizioni dell'Ufficio Stampa  
del TEATRO LA FENICE  
Responsabile Cristiano Chiarot

Coordinamento musicologico e redazionale  
Carlida Steffan

ha collaborato  
Pierangelo Conte

Ricerca iconografica  
Maria Teresa Muraro

Copertina  
Tapiro

Pubblicità AP srl Torino

---

## SOMMARIO

7  
LA LOCANDINA

11  
IL LIBRETTO

80  
*LADY, BE GOOD!* IN BREVE

82  
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

91  
GIANFRANCO VINAY  
ISTRUZIONI PER L'USO

101  
CLAUDIO DONÀ  
GERSHWIN E LA FORTUNA DEL MUSICAL

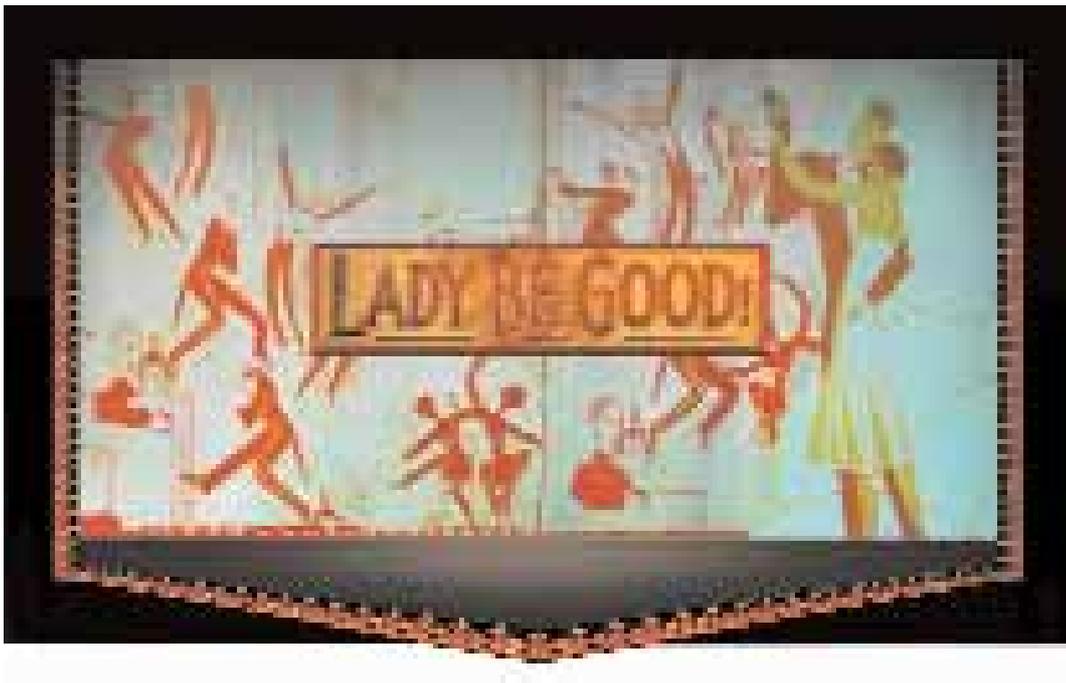
110  
INTERVISTA A KEVIN FARRELL E KEN CAZAN  
*a cura di* PIERANGELO CONTE

115  
GEORGE GERSHWIN  
*a cura di* MIRKO SCHIPILLITI

127  
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE  
*a cura di* GILDO SALERNO

131  
*WWW.LADY, BE GOOD!*

133  
BIOGRAFIE



Lauro Crisman, bozzetto per siparietto di *Lady, Be Good!*. Venezia, PalaFenice, febbraio 2000.

---

LA LOCANDINA

GEORGE e IRA GERSHWIN  
**LADY, BE GOOD!**

*musica di* GEORGE GERSHWIN *lyrics di* IRA GERSHWIN  
*libretto di* GUY BOLTON e FRED THOMPSON

*rivisto da* KEN CAZAN

*revisione musicale di* KEVIN FARRELL

*nuova orchestrazione di* DON STURROCK

*collaborazione all'orchestrazione* STEFANO BELLON e RICCARDO SCIVALES  
*editore* TAMS-WITMARK MUSIC LIBRARY, Inc., 560 Lexington Avenue, New York, New York 10022  
*i diritti musicali di* George e Ira Gershwin sono concessi dalla famiglia Gershwin

*prima rappresentazione in Italia*

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

*personaggi ed interpreti*

<i>Susie Trevor</i>	<b>KIM CRISWELL</b>
<i>Dick Trevor</i>	<b>GEORGE DVORSKY</b>
<i>Josephine Vanderwater</i>	<b>ANN ADLEM</b>
<i>Watty Watkins</i>	<b>BARRY BUSSE</b>
<i>Bertie Bassett</i>	<b>JASON GARDINER</b>
<i>Daisy Parke</i>	<b>CARLA HUHTANEN</b>
<i>Jeff White</i>	<b>TOM KENASTON</b>
<i>Jack Robinson</i>	<b>JEFF MCCARTHY</b>
<i>Shirley Vernon</i>	<b>TAMI TAPPAN</b>
<i>Manuel Estrada</i>	<b>STEFANO PAGIN</b>
<i>Rufus Parke</i>	<b>VIRGILIO QUAGLIATO</b>
<i>Flunkey, poliziotto, maggiordomo</i>	<b>CESARE BARONI</b>
<i>Cameriere, lacché</i>	<b>ALBERTO FASOLI</b>

*maestro concertatore e direttore*

**KEVIN FARRELL**

*regia*

**KEN CAZAN**

*coreografo*

**JASON GARDINER**

*assistente coreografo*

**ZOE HARDMAN**

*scene e costumi*

**LAURO CRISMAN**

*assistente regista*

**PEGGY RILEY**

**ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE**

*direttore del Coro* GIOVANNI ANDREOLI

*maestro del Coro* ALBERTO MALAZZI

*nuovo allestimento*

---

---

*direttore musicale di palcoscenico* GIUSEPPE MAROTTA  
*direttore dell'organizzazione scenica e tecnica* BEPI MORASSI  
*direttore di palcoscenico* PAOLO CUCCHI  
*responsabile allestimenti scenici* MASSIMO CHECCHETTO  
*maestri di sala* STEFANO GIBELLATO, ROBERTA FERRARI  
*maestri di palcoscenico* ILARIA MACCACARO, SILVANO ZABEO,  
MARIA CRISTINA VAVOLO, LORENZO ZANONI  
*maestro suggeritore* PIERPAOLO GASTALDELLO  
*maestro alle luci* GABRIELLA ZEN  
*capo macchinista* VALTER MARCANZIN  
*capo elettricista* VILMO FURIAN  
*capo attrezzista* ROBERTO FIORI  
*capo sarta* MARIA TRAMAROLLO  
*responsabile della falegnameria* ADAMO PADOVAN  
*capogruppo figuranti* CLAUDIO COLOMBINI  
*realizzazione scene* DECOR PAN (Treviso) - LABORATORIO TEATRO LA FENICE  
*attrezzeria* DECOR PAN (Treviso) - LABORATORIO TEATRO LA FENICE  
*costumi* NICOLAO ATELIER (Venezia)  
*calzature* C.T.C. PEDRAZZOLI (Milano)  
*parrucche* B.S. STUDIO (Trieste)

---



Lauro Crisman, bozzetto per *Lady, Be Good!*. Venezia, PalaFenice, febbraio 2000.



Frontespizio dello spartito di *Hang On to Me*, tratto da *Lady, Be Good!*.

---

IL LIBRETTO

GEORGE e IRA GERSHWIN  
**LADY, BE GOOD!**

*musica di*  
GEORGE GERSHWIN

*lyrics di*  
IRA GERSHWIN

*libretto di*  
GUY BOLTON e FRED THOMPSON

*rivisto da*  
KEN CAZAN

*traduzione di*  
CARLA FERRARO

---

## ACT I

### SCENE 1

*Sidewalk in front of the old Trevor homestead, Beacon Hill, Rhode Island. It is about 8:00 a.m.*

DICK  
What do you mean by turning us out like this? My sister is sick in bed.

MAN  
Your sister always gets sick when anyone comes to collect the rent.

SUSIE  
All right, but if you bring me out here and I die from exposure and de-hydration, don't hold me responsible.

MAN  
Sorry, Miss Trevor, landlord's orders.

SUSIE  
Well, this is a fine mess.

DICK  
Think of that old shark having us thrown out because the rent is a mere eighteen months overdue. It's outrageous!

SUSIE  
It's preposterous! Say, Dickie, I wish you'd try to get a job.

DICK  
Don't you think I haven't tried? (Susie starts to cry)  
Aw...cheer up, Sis. It's no use crying over spilt milk.

SUSIE  
I am not crying! Heck, it'll be fun, living on a sidewalk. This can be my room here and we'll make that the library over there. Where the nice reading lamp is.

---

## ATTO PRIMO

### SCENA 1

*Marciapiede di fronte alla casa dei Trevor, a Beacon Hill, Rhode Island. Sono circa le 8 di mattina.*

DICK  
Ma le sembra giusto sbatterci fuori così? Mia sorella è a letto malata.

MAN  
Sua sorella si ammala sempre, quando arriva qualcuno a riscuotere l'affitto.

SUSIE  
D'accordo, portatemi pure fuori, ma se poi muoio per assideramento e disidratazione non dite che è colpa mia.

MAN  
Mi spiace, Signorina Trevor, ordini del padrone.

SUSIE  
Questo sì che è un bel pasticcio.

DICK  
Pensa a quel vecchio squalo che ci fa sbattere fuori solo perché non paghiamo l'affitto da diciotto mesi. È vergognoso!

SUSIE  
È ridicolo! Sai, Dickie, secondo me dovresti trovarti un lavoro.

DICK  
Credi che non ci abbia provato? (Susie scoppia a piangere)  
Dai, smettila, sorellina. Non serve piangere sul latte versato.

SUSIE  
Non sto piangendo! Che diamine, ce la spasseremo a vivere sul marciapiede. Questa potrebbe essere la mia camera e la sala di lettura potremmo farla lì, sotto quel bel lampione.

---

DICK  
Sure!! It's going to be all right, Sis! There's one  
thing we know we're not going to be short of.

SUSIE  
What?

DICK  
Ventilation.

#### HANG ON TO ME

DICK  
Trouble may hound us,  
Shadow surround us,  
Never mind my dear.  
Don't get downhearted;  
When we get started,  
They will disappear.  
Listen to brother:  
While we've each other,  
There's no need to fear,  
For like Hansel and Gretel,  
We will prove our mettle.

If you hang on to me  
While I hang on to you,  
We'll dance into the sunshine out of the  
rain.  
(Forever and a day)

SUSIE  
Don't sigh, we'll get along;  
Just try humming a song,  
And my! Soon we will hear the bluebirds  
[again.]

DICK  
That's right! Hold tight!  
We're on our way!

SUSIE  
Uphill, until

BOTH  
We lose the shadows.  
If you hang on to me,  
While I hang on to you,  
We'll dance into the sunshine out of the rain.

DICK  
Certo! Sarà perfetto, sorellina! Una cosa non ci  
mancherà mai di certo.

SUSIE  
Che cosa?

DICK  
L'aria.

#### APPOGGIATI A ME

DICK  
I guai ci perseguitano,  
le ombre ci circondano,  
non preoccuparti, mia cara.  
Non abbatterti;  
Quando li affronteremo  
Spariranno.  
Ascolta tuo fratello:  
Finché saremo insieme  
Non ci sarà niente da temere,  
Come Hansel e Gretel  
Mostreremo il nostro coraggio.

Se ti appoggi a me  
e io mi appoggio a te,  
dopo la pioggia balleremo nel sole.  
Se ti appoggi a me  
(Per sempre e ancor di più)

SUSIE  
Non sospirare, ce la faremo;  
Prova solo ad accennare una canzone,  
e così, presto sentiremo di nuovo gli  
[usignoli.]

DICK  
Andrà tutto bene! Tieni duro!  
Siamo sulla buona strada!

SUSIE  
In salita, fino a che

ENTRAMBI  
non si dissolvono le ombre.  
Se ti appoggi a me,  
e io mi appoggio a te,  
dopo la pioggia balleremo nel sole.

---

POLICEMAN

Hey, what's the idea of all this?

SUSIE

You're just the man I want to see. Would you mind taking out that lamppost bulb and screwing in this little whosis?

POLICEMAN

Why, you know I can't do anything like that, Miss Trevor.

SUSIE

Very well, then, I can! Now, we'll have current and no "current" expense.

DICK

Hooray!  
That's right! Hold tight!  
We're on our way!

SUSIE

Uphill, until

BOTH

We lose the shadows.  
If you hang on to me,  
While I hang on to you,  
We'll dance into the sunshine...  
(*Explosion*)

POLICEMAN

Well, I guess the best thing for me to do is go along my beat.

SUSIE

That's what I say. Beat it.

SUSIE

Dickie, I've an idea! Why not call Watty Watkins? They say he's the smartest lawyer in town.

DICK

Or the crookedest!

SUSIE

Dickie, I swear...

DICK

Ok! Ok! I'll try anything once!

POLIZIOTTO

Ehi, che sta succedendo qui?

SUSIE

È arrivato a proposito. Le dispiacerebbe svitare la lampadina dal lampione e infilarci questo aggeggio?

POLIZIOTTO

Perché me lo chiede, Signorina Trevor? Lo sa che non posso.

SUSIE

Va bene, allora, ci penserò io! Così avremo la corrente senza nessuna spesa "corrente".

DICK

Hurrà!  
Andrà tutto bene! Tieni duro!  
Siamo sulla buona strada!

SUSIE

In salita, fino a che

SUSIE e DICK

non si dissolvono le ombre.  
Se ti appoggi a me,  
e io mi appoggio a te,  
dopo la pioggia balleremo nel sole...  
(*Esplosione*)

POLIZIOTTO

Bene, credo che la cosa migliore da fare sia continuare la ronda.

SUSIE

Sono assolutamente d'accordo. Levi le tende.

SUSIE

Dickie, ho un'idea! Perché non telefonare a Watty Watkins? Dicono che sia il migliore avvocato di tutta la città.

DICK

O il più disonesto!

SUSIE

Dickie, giuro che ...

DICK

Ok, Ok! A questo punto, non lascerò nulla di intentato.

---

SUSIE Excuse me, this seat is taken.	SUSIE Mi scusi, questo posto è occupato.
JACK Oh, sorry! Hello, little girl. Have you been crying? Is there anything I can do?	JACK Oh, scusa! Salve, ragazzina. Stavi piangendo? Posso fare qualcosa?
SUSIE Yes. Lend me a handkerchief.	SUSIE Sì, prestarmi un fazzoletto.
JACK Moving, eh? Which way...coming or going?	JACK Trasloco, eh? In arrivo o in partenza?
SUSIE Neither, it's staying. We've just been thrown out.	SUSIE Né uno né l'altro, noi qui ci stiamo. Ci hanno appena sbattuti fuori.
JACK You and your husband?	JACK Te e tuo marito?
SUSIE No, me and my brother. You see, we're orphans and nobody loves us and the whole world's against us.	SUSIE No, me e mio fratello. È che siamo orfani, nessuno ci ama e tutto il mondo ce l'ha con noi.
JACK Gee, that's a tough break. I'm awfully sorry.	JACK Mio Dio, deve essere dura. Sono immensamente dispiaciuto.
SUSIE Oh, it's going to be all right, I guess. My brother's just gone to telephone our legal advisor. You know, your handkerchief smells like hay.	SUSIE Oh, credo che andrà tutto bene. Mio fratello è appena andato a telefonare al nostro consulente legale. Sai cosa? Questo fazzoletto sa di fieno.
JACK I slept in a stable last night.	JACK La notte scorsa ho dormito in una stalla.
SUSIE You're a hobo!	SUSIE Sei un barbone!
JACK Yep, I'm a hobo!	JACK Proprio così, sono un barbone!
SUSIE Then I suppose you pinched this handkerchief off somebody's clothes line.	SUSIE Quindi questo fazzoletto l'avrai rubato da uno stenditoio.
JACK No. That's my pet vanity. I must have a nice, clean handkerchief however worn and shabby my suit may be.	JACK No. Questo è il mio unico vezzo. Per quanto i miei vestiti siano consumati e cenciosi, devo avere sempre un fazzoletto bello e pulito.
	SUSIE

---

---

SUSIE  
Well, your suit wouldn't look so bad if that tear was mended.

JACK  
Oh, does it show?

SUSIE  
Does it show? Wait, I'll sew it for you.

JACK  
I tore it hopping off the back of a freight train.

SUSIE  
You know, I don't remember having seen you before. You're a stranger, aren't you?

JACK  
Yes, I'm strolling through on my way from Mexico.

SUSIE  
You're some walker, aren't you?

JACK  
Ouch!

SUSIE  
Oh, I'm sorry. I stuck you, didn't I?

JACK  
That's all right. Don't mention it.

SUSIE  
And how much further have you got to go?

JACK  
Eastern Harbor...that's my home.

SUSIE  
Eastern Harbor? I know a lot of people in Eastern Harbor.

JACK  
Ouch!

SUSIE  
Oh heck! I'm so sorry.

Beh, il tuo vestito non sarebbe poi così male, se quello strappo fosse rammendato.

JACK  
Perché, si vede?

SUSIE  
Se si vede? Aspetta, te lo riparo.

JACK  
Me lo sono strappato saltando giù dalla coda di un treno merci.

SUSIE  
Mi pare di non averti mai visto. Sei forestiero, vero?

JACK  
Sì, sono di passaggio, arrivo a piedi dal Messico.

SUSIE  
Sei un buon camminatore, eh?

JACK  
Ahi!

SUSIE  
Scusa. Ti ho punto?

JACK  
Sì, ma non fa niente.

SUSIE  
E fin dove devi arrivare?

JACK  
A Eastern Harbor – abito là.

SUSIE  
Eastern Harbor? Conosco un sacco di gente a Eastern Harbor.

JACK  
Ahi!

SUSIE  
Oh, scusa!

JACK  
Niente di male. Ma ricordati che stai cucendo,

---

---

JACK  
It's quite all right, really. But remember...you're sewing, not tattooing!  
Well, I guess I'd better get home and try to forget the last thing my uncle said to me.

SUSIE  
What was that?

JACK  
Get out and stay out.

SUSIE  
There! I guess that'll hold for a while.

JACK  
Hey!

SUSIE  
Uh-oh! I think I must have sewn your coat to your trousers.

JACK  
You think you did? I know you did. But you know it's not a bad idea. It'll keep me from getting my suits mixed. As long as you haven't sewn them to my...er...the other things.  
Nope...all is well!  
Thanks for being so human.

SUSIE  
You're welcome.

JACK  
Well, I hate to go but I must be looking up a freight train.

SUSIE  
Is that what they call "riding the rods?"

JACK  
Very good! We hoboes have a language all our own.

SUSIE  
I must learn. 'Cause if you're a hobo, I'm a hoboess.

JACK  
You know that sounds rather nice. I've often thought how nice a hobo's life would be if he non facendo un tatuaggio! Bene, ora sarà meglio che prosegua verso casa cercando di dimenticare l'ultima cosa che mi ha detto mio zio.

SUSIE  
Cosa ti ha detto?

JACK  
Vattene e sta' alla larga.

SUSIE  
Ecco fatto! Dovrebbe tenere, almeno per un po'.

JACK  
Ehi!

SUSIE  
Oddio! Credo di aver cucito la giacca ai pantaloni.

JACK  
Credi ? L'hai fatto eccome, te lo dico io! Ma forse non è una cattiva idea, almeno non confonderò più i vestiti. Purché tu non mi abbia cucito i pantaloni alle ... altre cose. No, va tutto bene!  
Sei stata davvero generosa.

SUSIE  
Figurati.

JACK  
Mi secca ma devo proprio andare, devo trovare un treno merci.

SUSIE  
Sarebbe quello che si dice "fare il portoghese"

JACK  
Proprio così! Noi barboni abbiamo una lingua tutta nostra.

SUSIE  
Devo impararla. Perché se tu sei un barbone, anch'io sono una barbona.

JACK  
Carina l'idea! Ho sempre pensato a quanto sarebbe bella la vita da barbone, se solo ci fosse qualcuno con cui dividerla.

---

---

only had someone to share it with.

SUSIE  
È vero, nessuna maledetta responsabilità.

SUSIE  
Yes, no rotten old responsibilities.

JACK  
E tutte le notti un comodo fienile.

JACK  
And a nice warm hayloft every night.

SUSIE  
Molto meglio che dormire sul marciapiede.

SUSIE  
Yes, it would be lots better than sleeping on the sidewalk.

JACK  
Penso proprio di sì. Adesso mi sa che è meglio che vada.

JACK  
Yes, I suppose it would. Well, I guess I'd better be getting along.

SUSIE  
Devi proprio andare? Allora, addio.

SUSIE  
Must you? Good-bye, then.

JACK  
Addio. È la parola più brutta del vocabolario, non credi?

JACK  
Good-bye, gee, that's the worst word in the language, isn't it?

SUSIE  
Arrivederci – va meglio?

SUSIE  
See you later...is that better?

JACK  
Molto meglio. Arrivederci.

JACK  
Ever so much better. I'll see you later.

DICK  
Ascolta, Susie! Ho appena parlato al telefono con Watty Watkins.

DICK  
Say, Susie! I just had Watty Watkins on the telephone.

SUSIE  
Davvero? Che cosa ha detto?

SUSIE  
You did? What did he say?

DICK  
Ha detto che conosce qualcuno che potrebbe mettere una buona parola con quell'imbecille del padrone di casa.

DICK  
He said he knows of someone who might have some influence with the old sap of a landlord.

SUSIE  
Bene!

SUSIE  
Good!

DICK  
La grande festa nel giardino di Josephine Vanderwater è stasera, vero?

DICK  
Tonight's Josephine Vanderwater's big garden party, isn't it?

SUSIE  
E allora?

SUSIE  
What about it?

DICK  
Allora ci andiamo e io mi dichiaro a Jo.

---

---

DICK

Well, we're going there and I'm going to propose to Jo.

SUSIE

Don't talk such nonsense. You're in love with Shirley Vernon, aren't you?

DICK

Of course I am. Shirley's a peach...but I'm broke and Shirley's poor, so what good'll I ever be to her?

SUSIE

Don't be silly! But you're right...we'd better go to her party. Otherwise we shan't get anything to eat today.

DICK

Yes, and we'll be hungry by then, too.

SUSIE

I'm starving now!

SUSIE

Oh, Dickie! It's going to rain!

DICK

With our luck it'll snow!

SUSIE

Well, whatever it does, remember, we must try and be positive.

DICK

It'll be all right, Susie, I'll take care of you.

That's right! Hold tight!

We're on our way!

SUSIE

Uphill, until

BOTH

We lose the shadows.  
If you hang on to me,  
While I hang on to you,  
We'll dance into the sunshine...  
Forever and a day,  
We'll make december may,  
That's all I've got to say!

SUSIE

Non dire scemenze. Non sei innamorato di Shirley Vernon?

DICK

Certo che lo sono. Shirley è una donna deliziosa – ma io sono in miseria e Shirley è povera. Che cosa se ne fa di uno come me?

SUSIE

Non fare lo stupido! Comunque hai ragione, è meglio andare alla festa, altrimenti oggi restiamo a stomaco vuoto.

DICK

Giusto, e poi a quell'ora avremo una fame ...

SUSIE

Io sto già morendo!

SUSIE

Oh, Dickie. Mi sa che qui si mette a piovere!

DICK

Con la fortuna che abbiamo si metterà a nevicare!

SUSIE

Va bè, qualsiasi cosa succeda, ricordati, dobbiamo essere convinti di farcela.

DICK

Andrà tutto bene, Susie, mi prenderò cura di te.

Andrà tutto bene! Tieni duro!

Siamo sulla buona strada!

SUSIE

In salita, fino a che

ENTRAMBI

non si dissolvono le ombre.  
Se ti appoggi a me,  
e io mi appoggio a te,  
dopo la pioggia balleremo nel sole.  
Per sempre e ancor di più,  
Dicembre ci sembrerà maggio,  
questo è il mio messaggio!

SCENA 2

---

---

## SCENE 2

*L'esterno della tenuta Vanderwater. È notte.*

*Representing the outside of the Vanderwater Estate. Night.*

UNA FESTA MERAVIGLIOSA

A WONDERFUL PARTY

CORO

CHORUS

Oh, what a lovely party  
This is going to be!  
This sort of party  
Always appeals to me.  
I'm looking forward to  
A night of pleasure  
As we go dancing through  
Each raggy measure.  
Oh, what a lovely party!  
Everyone will be there!  
They say this party  
Is to be some affair.

Oh, che festa incantevole  
Sarà questa!  
È il genere di festa  
Che mi è sempre piaciuto.  
Mi aspetto proprio di passare  
Una serata piacevole  
A ballare  
ritmi sincopati.  
Oh, che festa incantevole!  
Ci saranno tutti!  
Si dice che questa festa  
Sarà un grande evento.

WATTY

Good evening, tell me do...  
Is this the way in?

WATTY

Buona sera, ditemi ...  
È da qui che si entra?

FLUNKEY

Good evening, sir, to you...  
This is the way in.

FLUNKEY

Buona sera a Lei  
Si entra da qui.

CHORUS

Sounds like our entrance cue...  
Let's start to stray in.  
Oh, what a lovely party  
This is going to be!  
This kind of party  
Always appeals to me.

CORO

Sembra la nostra battuta d'entrata  
Cominciamo a prepararci.  
Oh, che festa incantevole  
Sarà questa!  
È il genere di festa  
Che mi è sempre piaciuto.

DICK

Hello, Slim.

DICK

Salve, spilungone!

FLUNKEY

Good evening, Mr. Trevor, Miss Trevor.

FLUNKEY

Signor Trevor, Signorina Trevor, buona sera.

SUSIE

Tell me...is this going to be a regular supper  
tonight? Or just hand-me-outs?

SUSIE

Dimmi, si tratta di una cena normale, stasera, o  
di un buffet?

FLUNKEY

Cakes and sandwiches, Miss.

FLUNKEY

Dolci e tramezzini, Signorina.

SUSIE

Dolci e tramezzini. Senti, non potresti

---

---

SUSIE  
Cakes and sandwiches. Say, couldn't you throw  
in a couple of steaks, some fried onions, and a  
vegetable or two?

DICK  
Don't be silly...hand-me-outs are better.

SUSIE  
Better?

DICK  
Sure! This way we'll get something to eat soon.  
The supper wouldn't come along till twelve  
o'clock.

JACK  
Is this the Vanderwater party?

FLUNKEY  
It is.

JACK  
I've got something to deliver.  
Which way is the refreshment tent?

FLUNKEY  
Up there...see?

JACK  
Thanks.

### SCENE 3

*Josephine Vanderwater's garden. Night.*

THE END OF A STRING

GIRLS  
Love is a gamble  
If you scramble  
For the very first man who comes along.  
Don't be a flutter;  
Bread your butter;  
For the very first man who comes along.  
A chance for romance is meager,  
When a maiden is too eager;  
She may lose the first big leaguer  
Falling for the first man who comes along.

aggiungerci un paio di bistecche, delle cipolle  
fritte e qualche verdura?

DICK  
Non essere stupida, il buffet è molto meglio.

SUSIE  
Meglio?

DICK  
Certo, così potremo mangiare qualcosa subito.  
La cena verrebbe servita non prima di  
mezzanotte.

JACK  
È questa la festa dei Vanderwater?

FLUNKEY  
Sì.

JACK  
Ho qualcosa da consegnare.  
Dov'è il buffet?

FLUNKEY  
Laggiù, vedi?

JACK  
Grazie.

### SCENA 3

*Il giardino di Josephine Vanderwater. È notte.*

LA FINE DEL NASTRO

RAGAZZE

L'amore è un azzardo,  
Se ti affanni  
per il primo uomo che ti capita.  
Non smaniare  
Aspetta prudentemente.  
Con il primo uomo che ti capita  
Le probabilità di una storia d'amore sono scarse.  
Se una fanciulla è troppo impaziente  
Potrebbe perdere l'asso vincente  
Innamorandosi del primo uomo che le capita.  
La mossa più giusta  
È lasciarli ronzare,

---

The proper angle  
Is to let them dangle,  
Is to let them dangle on a string:  
And have a-plenty,  
Really ten or twenty,  
Really ten or twenty is the thing.  
But here tonight, with the moon so bright,  
And the music in the air,  
I very much fear, the first cavalier  
Can win this lady fair.

BOYS

Love is a gamble  
If you scramble  
But we'll take the first girl who comes  
[along.  
  
We'll do our duty  
To each cutie  
And we'll take the first girl who comes along.  
On with the dancing,  
Flirting and romancing,  
Flirting and romancing so sublime;  
Let's throw all care off  
And begin to pair off,  
And begin to pair off...now's the time.

GIRLS and BOYS

Someone waits for me,  
wonder who he (she) will be  
On the end of a string.  
Maybe Fred or Ned, Teddy or Jed,  
(maybe Flo or Jo, Chloe or Zoe)  
On the end of a string.  
If full of pep, he'll (she'll) find a partner in  
[me;  
I want to step and step until it's way after  
[three.  
Someone waits for me, wonder who he  
[(she) will be  
On the end of my string.

Jo

Hello, everybody!

DAISY

Hello, Jo! This is a great party!

Jo

Why, Daisy Parke! Who've you got on your line?

È tenerli sulla corda:  
Bisogna averne tanti  
Almeno dieci o venti.  
È essenziale averne almeno dieci o venti.  
Ma questa sera, con la luna che splende  
E la musica nell'aria,  
Temo che ogni cavaliere  
Avrà la possibilità di conquistare una dama.

RAGAZZI

L'amore è un azzardo  
Se ti affanni  
Noi invece, prendiamo la prima ragazza che  
capita.  
Noi facciamo il nostro dovere  
Con tutte le belle  
E prendiamo la prima ragazza che ci capita.  
Avanti con le danze,  
L'amore e l'avventura,  
L'amore e l'avventura sono sublimi;  
Bando agli indugi  
Formiamo le coppie  
Formiamo le coppie, adesso è ora.

RAGAZZI e RAGAZZE

Qualcuno mi sta aspettando,  
chissà chi mai ci sarà  
Alla fine del nastro.  
Forse Fred oppure Ned,  
forse Teddy oppure Jed.  
(Forse Flo oppure Jo, forse Chloe oppure Zoe)  
Alla fine del nastro.  
Se si dà da fare, potrei essere la persona  
giusta  
con cui ballare e ballare ben oltre le tre.  
Qualcuno mi sta aspettando,  
chissà chi mai ci sarà  
Alla fine del mio nastro.

Jo

Salve a tutti!

DAISY

Ciao Jo! Questa sì che è una gran festa!

Jo

Perché, Daisy Parke, chi hai agganciato  
all'amo?

DAISY

Bertie Bassett.

---

---

DAISY  
Bertie Bassett.

Jo  
Bertie Bassett! Who invited him here?

DAISY  
I'm afraid I'm the guilty party, Jo.

Jo  
Daisy Parke! I'm surprised at you!

DAISY  
I'm trying to be a good influence in his life. I admit he's a pretty desperate case.

Jo  
The last time I saw him he had reached the stage where he was seeing pink snakes and mice and things.

DAISY  
I think there's something wrong with the poor boy's eyes. But he's getting better...

BERTIE  
I say, Daisy, about this punch...

Jo  
What about the punch, Mr. Bassett?

BERTIE  
Well, of course, I know it's gasoline...but what have you put in it?

Jo  
I see he's drinking just as badly as ever. Really, this is intolerable!

DAISY  
Oh, Bertie! And you promised me if I brought you to this party you would behave yourself.

BERTIE  
Behave?

DAISY  
And you said you wanted me to help you to reform.

Jo  
Bertie Bassett! Chi l'ha invitato?

DAISY  
Temo che sia colpa mia, Jo.

Jo  
Daisy Parke! Mi stupisci!

DAISY  
Sto tentando di essergli d'aiuto, ma devo ammettere che è un caso disperato.

Jo  
L'ultima volta che l'ho incontrato era arrivato al punto di vedere serpenti rosa, topi e altre cose del genere.

DAISY  
Penso che gli occhi di quel povero ragazzo non funzionino tanto bene. Ma si riprenderà...

BERTIE  
Come stavo dicendo, Daisy, questo cocktail ...

Jo  
Che ne dice del cocktail, Signor Bassett?

BERTIE  
Beh, che è benzina lo so ...ma cosa ci avete aggiunto?

Jo  
Noto che sta alzando il gomito, come al solito. È veramente insopportabile!

DAISY  
Ma Bertie, mi avevi promesso che se ti avessi portato alla festa ti saresti comportato bene!

BERTIE  
Comportato bene?

DAISY  
E mi avevi chiesto di riportarti sulla retta via.

BERTIE  
Sì, cocchina, è vero. Ma non voglio finire sulla

---

---

BERTIE

I do, duckie, I do. But I don't want to reform too darned fast. It might make you lose interest if there wasn't something about me for you to pick on.

DAISY

Don't worry, I'll always find something, and believe me, reforming you is going to be a lifelong job.

BERTIE

And as long as you keep working at it, I'll know that you love me.

DAISY

Bertie!

WE'RE HERE BECAUSE

DAISY

Philosophers the whole world over often put this query:  
"Why are we here?"  
But none of them have found the answer to the question, dearie:  
"Why are we here?"  
And so why others occupy this planet I've not learned;  
But oh, my heart informs me that where we're concerned...

We're here, we're here, we're here because I love you and because you love me.  
It's plain to see, it's clear as can be...  
We're here because, we're here because My dear, my dear, my dear, because I'm made for you  
And you're made for me.  
Every time we are together,  
This is the thought that thrills me through...  
We're here, we're here, we're here because You love me and because I love you.

BERTIE

Now though you know that I agree with you, dear, on your viewpoint,  
Why we are here.  
There's something I would like to add, it's just another new point,

retta via così di colpo. Potresti perdere interesse in me se non ti offrissi più niente di cui occuparti.

DAISY

Non preoccuparti, troverò sempre qualcosa; e, credimi, riportare te sulla retta via è un lavoro che può durare una vita.

BERTIE

E finché continuerai a farlo sarò sicuro che mi ami.

DAISY

Bertie!

SIAMO QUI PERCHÈ ...

DAISY

I filosofi di tutto il mondo si sono chiesti spesso:  
"Perché siamo qui?"  
Ma nessuno di loro, mia cara, ha trovato la risposta alla domanda:  
"Perché siamo qui?"  
E non so nemmeno perché ci siano altri che vivono su questo pianeta,  
ma il mio cuore mi dice che noi ci siamo perché ...

Siamo qui, siamo qui, siamo qui perché Io amo te e tu ami me.  
È facile, è più chiaro che mai ...  
Siamo qui perché, siamo qui perché Mio caro, mio caro, mio caro, perché sono fatta per te  
E tu sei fatto per me.  
Quando siamo insieme  
Questo è il pensiero che mi passa per la testa...  
Siamo qui, siamo qui, siamo qui perché Tu ami me e io amo te.

BERTIE

Cara, anche se sai che la penso come te, sul perché siamo qui,

C'è qualcosa che vorrei aggiungere, una ragione in più del perché siamo qui.  
Se me lo permetti, cara, sarei felicissimo

---

<p>Why we are here. And so if you'll permit me, darling, I'd be overjoyed To psycho-analyze the question à la Freud:</p> <p>We're here, we're here, we're here because I love you and because you love me. We're here because there's nobody near, And so you know there's naught to fear If you should try to cuddle close and maybe steal A kiss...or maybe two. When you're obeying that impulse, Tell me, dear, don't you agree with me, We're here, we're here, we're here</p> <p style="text-align: right;">[because</p> <p>I love you and because you love me.</p> <p>Jo Why, Mr. Watkins...what a surprise.</p> <p>WATTY Ah, good evening, Josephine, good evening. I hope you don't think I'm trying to horn in on your party. Of course, I've been a party- goer all my life, but on this particular occasion I did not come to see the pretty girls, I came to see you. Oh, that's wrong, isn't it? What I meant to say was, (<i>in Jo's voice</i>) "Won't you sit down Mr. Watkins?" (<i>In his own voice</i>) Thank you, I will. Would you care to join me? (She sits.) Jo, I'm trying to scatter a little sunshine and sweetness!</p> <p>Jo Ah, someone needs help.</p> <p>WATTY You're right, dear. Someone needs help. I'm referring to the two Trevor children, Richard and his sister, Susie.</p> <p>Jo What about them?</p> <p>WATTY What about them? Why, they've lost all their money! But, Miss Vanderwater, you can help them! That old crab... pardon me, I mean that sweet old gentleman, your uncle...he's turned them out of</p>	<p>Di analizzare il problema à la Freud:</p> <p>Siamo qui, siamo qui, siamo qui perché Io amo te e tu ami me. Siamo qui perché non c'è nessuno intorno a noi E tu sai che non c'è nulla da temere Se provi ad abbracciarmi forte e a rubarmi Un bacio, o forse due Quando obbedisci a questo istinto, dimmi cara, non pensi anche tu che siamo qui, siamo qui, siamo qui perché io amo te e tu ami me.</p> <p>Jo Oh cielo, il Signor Watkins, ... che sorpresa!</p> <p>WATTY Ah, buona sera, Josephine, buona sera. Non penserà, spero, che mi stia intrufolando alla sua festa. È vero che sono sempre stato un gran festaiolo, ma in questa occasione non sono venuto in cerca di belle ragazze, ma proprio per incontrare Lei. Ahi, forse ho detto qualcosa che non va? Intendevo dire: (<i>con la voce di Jo</i>): "Vuole accomodarsi Signor Watkins" (<i>con la propria voce</i>). Sì, grazie. Si sieda anche lei! Jo, sto tentando di rendere l'atmosfera più piacevole!</p> <p>Jo Ah, c'è qualcuno che ha bisogno di aiuto.</p> <p>WATTY Lei ha ragione, mia cara. Qualcuno ha bisogno di aiuto. Mi riferisco ai due giovani Trevor, Richard e sua sorella Susie.</p> <p>Jo Cosa gli è successo?</p> <p>WATTY Cosa gli è successo? Ma come, sono rimasti senza una lira! Lei sì che li può aiutare, Signorina Vanderwater. Quel vecchio guastafeste ..., oh mi scusi, volevo dire quel simpatico vecchietto di Suo zio ... li ha sbattuti fuori di casa e ora vivono sul marciapiede.</p>
---	--

---

---

their home and they are now living on a sidewalk.

Jo  
And what do you want me to do?

WATTY  
Why, speak to your uncle, of course.

Jo  
Mr. Watkins, it so happens that I advised my uncle to turn the Trevors out of their home.

WATTY  
You advised...

Jo  
You see, I'm very fond of Dickie Trevor.

WATTY  
My ears are up like a rabbit.

Jo  
I'm in love with Dickie Trevor, but I can't get him to propose to me, so I thought...

WATTY  
You thought if the boy were penniless he would become mercenary and think of your bankroll, and come and propose. You are a very clever woman, Jo. I can't understand why that silly boy wouldn't propose to you. Heaven knows you are attractive.

Jo  
Oh, Mr. Watkins.

WATTY  
Oh, yes, you are. You know you are.

Jo  
I've had a dozen proposals.

WATTY  
You can make it thirteen any time you like.

Jo  
E io cosa dovrei fare?

WATTY  
O bella, parlare con Suo zio, naturalmente.

Jo  
Signor Watkins, si dà il caso che sia stata io a suggerire a mio zio di mandare via di casa i Trevor.

WATTY  
Lei gli ha suggerito...

Jo  
Vede, io sono pazza di Dickie Trevor.

WATTY  
Mi si rizzano i capelli in testa.

Jo  
Sono innamorata di Dickie Trevor, ma non riesco a fare in modo che lui si dichiari, perciò ho pensato ...

WATTY  
Ha pensato che il ragazzo, una volta ridotto in miseria, sarebbe stato pronto a venderci e, pensando al Suo conto in banca, sarebbe venuto a dichiararsi. Lei è una donna molto astuta, Jo. Non capisco perché quello stupidotto non si sia dichiarato. Lo sa il cielo quanto Lei è affascinante.

Jo  
Oh, Signor Watkins.

WATTY  
Sì, così è. E Lei lo sa benissimo.

Jo  
Ho ricevuto una dozzina di proposte.

WATTY  
Possono diventare tredici in qualsiasi momento.

Jo  
Ma a quanto pare non riesco a fare colpo sull'unico uomo che voglio. Le ho provate tutte.

---

Jo

But I can't seem to make any effect on the only man I want. I've tried everything.

WATTY

My God, woman, everything? Jo, I would like to help you socially. We are not apt to be disturbed, are we? Good. Now tell me, Jo, how do you act when you are alone with the boy?

Jo

It seems so silly.

WATTY

Nonsense. Tell me, what did you say to Richard the last time you met him?

Jo

I said, "Dickie, I had a dream about you last night. I dreamt that you proposed to me."

WATTY

Not bad but you want to give it more pash, like this: Richard, I had a dream about you last night. I dreamt that you proposed to me. You were holding me in your arms, you were smothering my face with kisses, you looked into my eyes and you said...oh, I can't tell you.

Jo

And you think if I did it that way it would make a difference?

WATTY

Absolutely.

Jo

All right, I'll try it.

WATTY

Just remember: not too ritzy...a little blasé...Just act your age, sister, act your age. Here I come. I'm Richard.

Jo

Richard.

WATTY

Good evening.

WATTY

Mio Dio, ragazza, proprio tutte? Jo, mi piacerebbe insegnarLe qualcosa. Non verremo disturbati, vero? Bene. Ora mi dica, Jo, come si comporta quando è da sola con lui?

Jo

Mi sembra un'idiozia.

WATTY

Sciocchezze. Mi dica, invece, che cos'ha detto a Richard l'ultima volta che vi siete visti?

Jo

Ho detto "La notte scorsa, ti ho sognato Dickie. Ho sognato che mi facevi la dichiarazione".

WATTY

Non male, ma ci vuole più enfasi, così: Richard, ti ho sognato la notte scorsa. Ho sognato che mi facevi la dichiarazione. Mi stringevi tra le braccia, mi soffocavi di baci, mi guardavi negli occhi e dicevi ... oh, non riesco a dirtelo.

Jo

E Lei pensa che se facessi così le cose andrebbero diversamente?

WATTY

Certo.

Jo

Mi ha convinta, ci proverò.

WATTY

Si ricordi però: non troppo affettata, un po' blasé ... Si comporti come una donna della sua età, amica mia, della sua età. Eccomi, io faccio Richard.

Jo

Richard.

WATTY

Buona sera.

Jo

Richard, la notte scorsa ti ho sognato. Ho sognato che mi stringevi tra le braccia.

WATTY

---

Jo  
Richard I had a dream about you last night. I  
dreamt you were holding me in your arms.

WATTY  
Like this?

Jo  
You were smothering my face in kisses.

WATTY  
Like this?

Jo  
Oh, Mr. Watkins.

WATTY  
Call me Watty.

Jo  
And you said...

WATTY  
Yes?

Jo  
You said...Oh, I can't tell you.

WATTY  
You've got your little Watty, he's yours, don't be  
bashful. Look into my eyes, Jo. Kiss me.

NICE WORK IF YOU CAN GET IT

WATTY  
Holding hands at midnight  
'Neath the starry sky

Jo  
Nice work if you can get it.

WATTY  
and you can get it if you try!  
Strolling with the one girl  
Sighing sigh after sigh,

Jo  
Nice work if you can get it.

Così?

Jo  
Mi soffocavi di baci.

WATTY  
Così?

Jo  
Oh, Signor Watkins.

WATTY  
Chiamami Watty.

Jo  
E dicevi ...

WATTY  
Sì?

Jo  
E dicevi ... Oh, non riesco a dirtelo.

WATTY  
Adesso hai il tuo piccolo Watty, è tuo, non  
essere timida. Guardami negli occhi, Jo.  
Baciami.

CHE BELLO, SE CE LA FAI

WATTY  
Tenersi per mano a mezzanotte  
Sotto il cielo stellato

Jo  
Che bello! Se ce la fai.

WATTY  
E se ci provi ce la puoi fare!  
Passeggiare con la tua amata sospirando, un  
sospiro dopo l'altro.

Jo  
Che bello! Se ce la fai.

WATTY  
E se ci provi ce la puoi fare!  
Immagina qualcuno che ti aspetta sulla  
porta di quella casetta

---

<p>WATTY and you can get it if you try! Just imagine someone waiting at the cottage door</p> <p>Jo Where two hearts become one.</p> <p>ENTRAMBI Who could ask for anything more? Loving one who loves you And then taking that vow</p> <p>Jo Nice work if you can get it</p> <p>WATTY and if you get it ...</p> <p>ENTRAMBI wont't you tell me how?</p> <p>WATTY Nice work if you can get it and you can get it if you try!</p> <p>Jo Nice work if you can get it and you can get it if you try! Just imagine someone waiting at the cottage door</p> <p>WATTY Where two hearts become one.</p> <p>ENTRAMBI Who could ask for anything more? Loving one who loves you And the taking that vow</p> <p>WATTY Nice work if you can get it</p> <p>Jo and if you get it</p> <p>ENTRAMBI wont't you tell me how?</p> <p>SUSIE Can you tell me where the bowling alley is?</p>	<p>Jo Dove due cuori diventano uno.</p> <p>ENTRAMBI Chi potrebbe volere di più? Amare chi ti ama E dichiararlo apertamente</p> <p>Jo Che bello! Se ce la fai.</p> <p>WATTY e se ce la fai ...</p> <p>ENTRAMBI mi potresti dire come?</p> <p>WATTY Che bello! Se ce la fai. E se ci provi ce la puoi fare!</p> <p>Jo Che bello! Se ce la fai. E se ci provi ce la puoi fare! Immagina qualcuno che ti aspetta alla porta di quella casetta</p> <p>WATTY Dove due cuori diventano uno.</p> <p>ENTRAMBI Chi potrebbe volere di più? Amare chi ti ama E dichiararlo apertamente</p> <p>WATTY Che bello! Se ce la fai.</p> <p>Jo E se ce la fai</p> <p>ENTRAMBI mi potresti dire come?</p> <p>SUSIE Sapresti dirmi dov'è il bowling?</p> <p>FLUNKEY Il bowling è giù di là.</p> <p>SUSIE Giù di là?</p>
---	--

---

---

FLUNKEY  
The bowling alley is off that way.

SUSIE  
Off that way?

FLUNKEY  
Yes, Miss.

DICK  
These sandwiches are fine!

SUSIE  
So's this cake!

SHIRLEY  
Hello Dick.  
I only just got your note, Susie. Is it true that  
you've been dispossessed?

SUSIE  
Yes...but we don't mind a bit...do we, Dick?

SHIRLEY  
I'll go and talk to mother. Maybe we can figure  
out some way to help you.

DICK  
Thanks, but I can't take help from you,  
Shirley.

SHIRLEY  
Oh, I must try to do something.

DICK  
That's awfully nice of you, Shirley. Thanks ever  
so much.

SHIRLEY  
You know I'd do anything in the world for  
Susie...and you.

SUSIE  
Isn't she nice.

DICK  
I'm crazy about her.

SUSIE  
She's crazy about you, too. And if you haven't  
sense enough to propose to her I'll do it for you.

FLUNKEY  
Sì, signorina.

DICK  
Buoni, questi tramezzini!

SUSIE  
Anche questa torta!

SHIRLEY  
Ciao Dick.  
Ho appena ricevuto il tuo messaggio, Susie. È  
vero che vi hanno sbattuto fuori?

SUSIE  
Sì, ma non ce ne frega niente, vero Dick?

SHIRLEY  
Andrò a parlarne con mia madre. Forse  
troveremo un modo per aiutarvi.

DICK  
Grazie, ma non posso proprio accettare il tuo  
aiuto, Shirley.

SHIRLEY  
Ma io devo provare a fare qualcosa.

DICK  
Sei incredibilmente gentile, Shirley. Grazie  
mille.

SHIRLEY  
Sapete che farei qualsiasi cosa al mondo per  
Susie... e per te.

SUSIE  
È proprio carina, vero?

DICK  
Sono innamorato cotto di lei.

SUSIE  
E lei di te. E se tu non hai abbastanza buon senso  
per dichiararti a lei, lo farò io al posto tuo.

DICK  
Non cominciare a intrometterti e a confondere  
le cose ...

SUSIE

---

---

DICK  
Now don't start butting in and messing things up...

SUSIE  
It's only because I love you, you sap...

DICK  
Who's a sap? I've told you I'm going to get you out of this mess...

SUSIE  
And into a worse one if I know you...

DICK  
Oh, shut up...

SUSIE  
Why I oughta...

JEFF  
Now, Mr. Trevor, you shouldn't speak to your sister like that.

SUSIE  
He can speak to me any way he likes, Jeff White. What are you doing here, any way?

JEFF  
Oh, I just found this kidney on top of three legs...

SUSIE  
Well, you just play with your big kidney. You were hired to entertain the guests... so hop to it!

DICK  
That's right. This is a private fight and outsiders are not welcome.

JEFF  
Excuse Me!

FASCINATING RHYTHM

JEFF  
Got a little rhythm, a rhythm, a rhythm,  
That pit-a-pats through my brain,  
So darn persistent, the day isn't distant

Lo faccio perché ti voglio bene, stupido.

DICK  
Stupido a chi? Te l'ho detto che ti tirerò fuori da questo guaio ...

SUSIE  
Per farmi finire in uno peggiore, conoscendoti ...

DICK  
Piantala ...

SUSIE  
Perché dovrei ...

JEFF  
Insomma, Signor Trevor, non dovrebbe parlare così a sua sorella.

SUSIE  
Lui può parlarmi come gli pare, Jeff White. Ma tu che ci fai qui?

JEFF  
Ho appena trovato questa specie di arnese su un treppiedi e ...

SUSIE  
Bene, vai a suonare il tuo grande arnese. Ti hanno preso per intrattenere gli ospiti ... e dunque... datti da fare!

DICK  
Giusto. Questa è una disputa privata e gli estranei non sono graditi.

JEFF  
Per carità!

RITMO TRAVOLGENTE

JEFF  
C'è un breve ritmo, un ritmo, un ritmo  
Che fa tip-tap nel mio cervello  
E non la smette mai. Non è lontano il giorno  
In cui mi farà uscir di senno.  
Comincia la mattina, all'improvviso  
e mi resta addosso tutto il giorno.  
Lo devo cogliere di sorpresa

---

---

When it'll drive me insane.  
Comes in the morning,  
without any warning,  
And hangs around me all day.  
I'll have to sneak up to it  
Someday, and speak up to it.  
I hope it listens when I say:

Fascinating rhythm,  
You've got me on the go!  
Fascinating rhythm,  
I'm all a-quiver.  
What a mess you're making!  
The neighbors want to know  
Why I'm always shaking just like a flivver.  
Each morning I wake up with the sun...  
Start a-hopping,  
Never stopping...  
To find at night no work has been done.  
I know that  
Once it didn't matter...  
But now you're doing wrong;  
When you start to patter  
I'm so unhappy.  
Won't you take the day off?  
Decide to run along  
Somewhere far away off...  
And make it snappy!  
Oh, how I long to be the man I used to be!  
Fascinating rhythm,  
Oh won't you stop picking on me?

SHIRLEY  
What are you doing there?

JACK  
Good evening.

SHIRLEY  
I saw you sneak in.

JACK  
I was afraid I wouldn't get in the front door. I'm  
not quite dressed for the party. I'm looking for a  
girl.

SHIRLEY  
What's her name?

Prima o poi, ed alzare la voce  
Sperando che mi ascolti quando gli dirò:

Ritmo travolgente,  
Non riesco più a fermarmi!  
Ritmo travolgente,  
Sono tutto un fremito.  
Che cosa mi combini!  
I vicini vogliono sapere  
Perché continuo a tremare come un  
macinino.  
Tutti i giorni mi alzo con il sole  
E inizio a sussultare, senza posa;  
La sera scopro che non ho combinato nulla.  
Lo so bene  
Che una volta non m'importava  
Ma adesso mi fai male;  
Quando cominci a pulsare  
Io mi sento davvero infelice.  
Ma prenditi un giorno libero!  
Deciditi, vattene lontano da qui ...  
E fallo subito!  
Quanto vorrei tornare ciò che ero!  
Ritmo travolgente,  
Perché non la smetti di indispettirmi?

SHIRLEY  
Cosa fai lì?

JACK  
Buona sera.

SHIRLEY  
Ti ho visto, ti sei intrufolato.

JACK  
Temevo che non mi avrebbero fatto passare  
dalla porta principale. Non sono vestito da festa.  
Sto cercando una ragazza.

SHIRLEY  
Come si chiama?

JACK  
Non lo so. Ma il poliziotto che era a casa sua mi  
ha detto che sarebbe venuta qui.

SHIRLEY  
Dove abita?

---

JACK

---

JACK  
I don't know. But the Policeman at her house told me she'd come here.

SHIRLEY  
Where does she live?

JACK  
On a sidewalk.

SHIRLEY  
Oh! You mean Susie Trevor! She's a great friend of mine and her brother is the nicest boy...

JACK  
Excuse me, but I've only got ten minutes to talk to her.

SHIRLEY  
Then I'd better go and find her for you.

JACK  
That's awfully kind of you.  
Bertie?

BERTIE  
Why if it isn't...surely? Yes, it must be...Jack Robinson!  
Where have you been all this time?

JACK  
Mostly Mexico.

BERTIE  
I surmise from your appearance that the Robinson fortunes are not exactly blooming?

JACK  
No. I have a rich, cranky old uncle who I hope will leave me in better shape than you find me.

BERTIE  
Well, if a tenner would help...

JACK  
That's darned good of you. But no...I just stopped by for a word with a peach of a girl I met this morning.

BERTIE  
You know, I've got a girl around here

JACK  
Sul marciapiede.

SHIRLEY  
Ah, vuoi dire Susie Trevor! È una mia cara amica, e suo fratello è il ragazzo più adorabile ...

JACK  
Scusami, ma ho solo dieci minuti e devo parlare con lei.

SHIRLEY  
Allora sarà bene che vada a cercartela.

JACK  
Sei veramente gentile.  
Bertie?

BERTIE  
Che mi venga un colpo! Sì, ma certo, devi essere Jack Robinson!  
Quanto tempo, dove eri finito?

JACK  
Per lo più in Messico.

BERTIE  
Deduco dal tuo aspetto che i Robinson non navigano nell'oro.

JACK  
No. Ho uno zio ricco, un vecchio rimbambito, che mi lascerà in condizioni migliori di quelle attuali.

BERTIE  
Tieni, un biglietto da dieci può far comodo ...

JACK  
Sei proprio generoso. Ma no... sono passato soltanto per dire una cosa a una ragazza deliziosa che ho conosciuto stamattina.

BERTIE  
A proposito, anch'io ho una ragazza da qualche parte. Credo che andrò a fare due passi di danza, sul campo, con la mia Margherita. Campi, Margherite: riferimenti naturalistici, che ne dici! ah, ah! Ciao!

---

somewhere. I think I'll go tread a measure, or  
acre, with my Daisy. Acre...daisy...nature  
reference, you see! Ha, ha! Hello!

SUSIE  
My hobo!

JACK  
Hoboess!

SUSIE  
And you've got a job!

JACK  
Just for the moment. It was the only way I  
could figure to get in and see you again.

SUSIE  
I thought you'd be in Eastern Harbor by now.

JACK  
I got to thinking after we parted about the hard  
luck you were having and I brought you this.

SUSIE  
A rabbit's foot!

JACK  
As you've been having such bad luck, I thought,  
maybe you'd like it.

SUSIE  
No offense, but if it's going to bring me the sort  
of luck it's brought you, I don't want it.

JACK  
You don't realize how much worse my luck  
would have been if I hadn't had it. Down in  
Mexico some people pushed me over a cliff but  
I kept hitting branches and bushes and ended  
up in a nice, soft tree.

SUSIE  
I'm glad that tree was there.

JACK  
And then it brought me to your sidewalk this  
morning.

SUSIE  
Barbone mio!

JACK  
Barbona!

SUSIE  
Ti sei trovato un lavoro!

JACK  
Solo per un momento. È l'unica idea che mi è  
venuta in mente per entrare e vederti di nuovo.

SUSIE  
Pensavo che fossi già arrivato a Eastern Harbor.

JACK  
Da quando ci siamo lasciati ho continuato a  
pensare al tuo destino avverso e ti ho portato  
questa.

SUSIE  
Una zampa di coniglio!

JACK  
Con tutte le sfortune che hai avuto, ho pensato  
ti facesse piacere.

SUSIE  
Non offenderti, ma se mi deve portare la stessa  
fortuna che ha portato a te, non la voglio.

JACK  
Non puoi nemmeno immaginare quanto peggio  
mi sarebbe andata se non l'avessi avuta. In  
Messico, qualcuno mi ha spinto giù da una  
roccia e ho continuato a sbattere contro rami e  
cespugli finché non mi sono fermato su un  
morbido alberello.

SUSIE  
Meno male che c'era quell'albero.

JACK  
E poi, stamattina, ha fatto sì che passassi sul tuo  
marciapiede.

SUSIE  
E dunque, ora che hai imparato la strada,  
dovrai tornarci ogni tanto.

---

SUSIE  
Well, now that you've found the way, you must come again some time.

JACK  
Good! When do you want me to?

SUSIE  
Maybe we could meet tomorrow. What are you doing for breakfast?

JACK  
Starving. And you?

SUSIE  
The same.

JACK  
Anyway, I can't. My freight car leaves for Eastern Harbor in twenty minutes.

SUSIE  
Does that mean we won't see each other again for a long time?

JACK  
Don't be silly. Freight trains run in both directions. But say, won't you do me a favor while I'm gone?

SUSIE  
I'd love to.

JACK  
Will you try and not forget me?

SUSIE  
I'll try awfully hard.

SO AM I

JACK  
Just before I go,  
I'd like to know  
If maybe now and then you'll give  
a thought to me.

SUSIE  
Yes, I think I can...  
In fact, I plan

JACK  
Volentieri! Quando vuoi che venga?

SUSIE  
Potremmo incontrarci domani. Cosa fai per colazione?

JACK  
Tiro la cinghia. E tu?

SUSIE  
Lo stesso.

JACK  
In ogni caso non potrei. Il mio treno merci parte per Eastern Harbor tra venti minuti.

SUSIE  
Vuoi dire che non ci rivedremo per un sacco di tempo?

JACK  
Non essere stupida! I treni merci viaggiano in tutte e due le direzioni. Piuttosto, mi faresti un favore durante la mia assenza?

SUSIE  
Con grande piacere.

JACK  
Proverai a non dimenticarti di me?

SUSIE  
Ci proverò con tutta me stessa.

LO SONO ANCH'IO

JACK  
Prima di andarmene  
Vorrei sapere  
Se ogni tanto mi penserai.

SUSIE  
Sì, credo che ci riuscirò...  
Infatti, ho deciso  
Di conservarti in un cantuccio della mia memoria  
Non mi sarà difficile pensarti ogni giorno  
Ma temo che quando sarai lontano

---

<p>To keep you in a corner of my memory. It won't be hard to think of you each day, But I'm afraid when you are far away Maybe you'll grow fond Of something blonde...</p> <p>JACK No, that will never, never be. Leaving you, me oh my! I am blue...</p> <p>SUSIE So am I.</p> <p>JACK When I leave...</p> <p>SUSIE Will you sigh?</p> <p>JACK I shall grieve.</p> <p>SUSIE So shall I.</p> <p>BOTH Isn't it just wonderful how we agree! Plain to see it's not a case of you for you...me for me.</p> <p>JACK Hope we meet by-and-by.</p> <p>SUSIE Funny thing...so do I.</p> <p>JACK I am poor...me oh my!</p> <p>SUSIE That's all right...so am I.</p> <p>JACK Cross my heart, hope to die... Feel a thrill...</p> <p>SUSIE So do I.</p>	<p>Forse perderai la testa Per qualche bionda ...</p> <p>JACK No, mai e poi mai. Lasciarti, io? Mai! Sono triste ...</p> <p>SUSIE Lo sono anch'io.</p> <p>JACK Quando partirò...</p> <p>SUSIE Soffrirai?</p> <p>JACK Sarò angosciato.</p> <p>SUSIE Lo sarò anch'io.</p> <p>ENTRAMBI È meravigliosa, questa sintonia! È chiaro che questo non è uno di quei casi in cui ognuno pensa soltanto a sè.</p> <p>JACK Ci incontreremo di tanto in tanto, spero</p> <p>SUSIE Che strano ... lo spero anch'io.</p> <p>JACK Sono povero, purtroppo!</p> <p>SUSIE Non fa niente, lo sono anch'io.</p> <p>JACK Il mio cuore è trafitto, vorrei morire Sento un palpito ...</p> <p>SUSIE Lo sento anch'io.</p> <p>ENTRAMBI È meravigliosa questa sintonia! Sento che siamo fatti uno per l'altra.</p>
--	--

---

---

BOTH

Isn't it just wonderful how we agree!  
Makes me feel that maybe I was meant for  
you, you for me.

JACK

Quanto odio questo addio

JACK

How I hate this good-bye...

SUSIE

Che strano, lo odio anch'io.

SUSIE

Funny thing, so do I.

JACK

Come soffro, sono innamorato

JACK

I'm in love, how I sigh...

SUSIE

Non essere sciocco, lo sono anch'io.

SUSIE

Don't be sil...so am I.

L'UOMO CHE AMO

THE MAN I LOVE

SHIRLEY

Un bel giorno arriverà  
L'uomo che amo;

SHIRLEY

Some day he'll come along  
The man I love;

DAISY

Sarà grande e forte,  
L'uomo che amo;

DAISY

And he'll be big and strong,  
The man I love;

JO

E quando ci incontreremo

JO

And when he comes my way

SHIRLEY, DAISY, JO

Farò del mio meglio  
per farlo restare con me.

SHIRLEY, DAISY, JO

I'll do my best  
to make him stay.

SHIRLEY

Mi guarderà sorridendo,  
e io capirò;

SHIRLEY

He'll look at me and smile,  
I'll understand;

DAISY

Dopo un attimo  
Prenderà la mia mano,

DAISY

And in a little while  
He'll take my hand,

JO

E anche se sembra assurdo,  
so che non diremo nemmeno una parola.

JO

And though it seems absurd,  
I know we both won't say a word.

DAISY

Forse domenica lo incontrerò,

DAISY

Maybe I shall meet him Sunday,

SHIRLEY

forse lunedì,

JO

---

---

SHIRLEY Maybe Monday,	forse no;
JO Maybe not;	SHIRLEY Sono sicura, però, che un giorno lo incontrerò.
SHIRLEY Still I'm sure to meet him one day.	SHIRLEY, DAISY, JO Forse martedì sarà il giorno fortunato.
SHIRLEY, DAISY, JO Maybe Tuesday will be My good news day.	DAISY, JO Solo per noi due, lui costruirà una casetta che non lascerò mai,
DAISY, JO He'll build a little home, just meant for two from which I'll never roam,	SHIRLEY chi mai lo farebbe? È per tutto ciò che
SHIRLEY Who would, would you? And so all else above	SHIRLEY, DAISY, JO Aspetto l'uomo che amo.
SHIRLEY, DAISY, JO I'm waiting for the man I love.	WATTY Mamma mia ...
WATTY Oh mommy...	ESTRADA Señor Watkeens!
ESTRADA Señor Watkeens!	WATTY Arrivo, signore, arrivo.
WATTY Coming, sir, coming.	ESTRADA Señor Watkeens, venga qui!
ESTRADA Señor Watkeens...coma here!	WATTY Ma ... mi venga un'accidenti se questo non è il mio vecchio amico, Mexican Pete? Ti va un sigaro?
WATTY Why, as I live and attempt to breathe if it isn't my old friend, Mexican Pete! Have a cigar?	ESTRADA Valga me dios!
ESTRADA Volga mi dias!	WATTY Lo interpreto come un rifiuto.
WATTY I'll take that as a negatori.	ESTRADA Sono Pedro Manuel Estrada, l'uomo con diciassette tacche sul fucile.
ESTRADA I am Pedro Manuel Estrada...de man with seventeen notches on his gun.	WATTY Tre in più dell'ultima volta che ti ho visto. Poveri noi ... hai ucciso tre uomini in un anno.

---

---

WATTY  
That's three more than the last time I saw you.  
My, my, you've shot three men in one year.

ESTRADA  
Si, two less than usual. But the year is still  
young. Señor Watkeens, where is the money  
you take from us?

WATTY  
That was my retaining fee.

ESTRADA  
Si, you retain him all right, but what do you do  
for dat money?

WATTY  
You see, Manny, I...

ESTRADA  
Sit down!

WATTY  
You took the very words out of my mouth. I'd  
better sit down before I keel over.

ESTRADA  
You agreed to collect the money that my sister,  
the Señora Estrada Robinson, inherits from the  
estate of her late husband, the Señor Jack  
Robinson .

WATTY  
I know, pal. I went to the trustees of the  
Robinson Estate. They've been searching all  
over Mexico for Jack Robinson to break the  
glad news that his uncle has slipped his cable,  
leaving Jack his millions.

ESTRADA  
They put it in Mechico newspaper. I read  
newspaper, Jack he do not. Jack, he marry my  
beautiful sister...he not want to but I say unless  
he do...

WATTY  
Notch eighteen.

ESTRADA  
Den right after marriage...too bad...he fall over  
beeg cliff.

ESTRADA  
Sì, due meno del solito. Ma l'anno è ancora  
lungo. Señor Watkeens, dove hai messo i soldi  
che ci hai preso?

WATTY  
Era il mio onorario.

ESTRADA  
Sì, l'hai onorato bene, ma cos'hai fatto per  
meritarti quei soldi?

WATTY  
Dunque, Manny, io ...

ESTRADA  
Siediti!

WATTY  
Mi hai rubato le parole di bocca. Meglio che mi  
sieda, prima di accasciarmi al suolo.

ESTRADA  
Tu hai accettato di riscuotere i soldi che mia  
sorella, la Señora Estrada Robinson, ha  
ereditato dal patrimonio del Señor Jack  
Robinson, il suo ultimo marito.

WATTY  
Lo so, amico. Sono stato dagli amministratori  
delle proprietà del Signor Robinson. Avevano  
cercato Jack Robinson in tutto il Messico per  
comunicargli la lieta notizia che lo zio aveva  
tirato gli ultimi, lasciandogli il suo patrimonio.

ESTRADA  
L'hanno scritto sui giornali messicani. Io li  
leggo i giornali, Jack no. Ha sposato la mia  
stupenda sorellina, lui non voleva ma io gli ho  
detto che se non lo faceva ...

WATTY  
La diciottesima tacca.

ESTRADA  
Poi subito dopo il matrimonio, purtroppo, è  
rotolato giù da una roccia molto alta.

WATTY  
Oddio! Ma questi rompiscatole di amministratori  
pretendono di fare delle domande a tua sorella.

---

WATTY  
Ouch! But these pesky trustees insist on asking your sister some questions.

ESTRADA  
My sister cannot leave Mexico.

WATTY  
Why not?

ESTRADA  
My sister is in jail.

WATTY  
Imagine my surprise. Would you mind telling me why she is in jail?

ESTRADA  
A man get fresh wid her an' she stick him wid carving fork...den she stick him wid carving knife.

WATTY  
Yikes!

ESTRADA  
She should have got off but she have big, damn, fool lawyer.

WATTY  
Now that has all the earmarks of a nasty personal dig. However, it just goes to show you, Manny, that even a Mexican lawyer can lose a case sometimes.

ESTRADA  
He will never lose another. He is notch seventeen in this gun.

WATTY  
Oh, he's a good looking fellow, isn't he? But listen, Manny. If I can't produce your sister, I can't collect the money.

ESTRADA  
You promise to get the money without my sister!

WATTY  
Would you mind pointing that thing in another direction? Listen, Manny, I'll do what I can. If I

ESTRADA  
Mia sorella non può uscire dal Messico.

WATTY  
Perché no?

ESTRADA  
Mia sorella è in galera.

WATTY  
Sono sorpreso. Ti dispiacerebbe dirmi come mai è in galera?

ESTRADA  
Un uomo l'ha importunata e lei l'ha infilzato con un forchettone ... e poi l'ha infilzato con un coltellaccio.

WATTY  
Terribile!

ESTRADA  
Se la sarebbe cavata se non avesse avuto come avvocato un dannatissimo imbecille.

WATTY  
Questo ha tutto l'aspetto di un insulto vero e proprio. Comunque ciò ti dimostra, Manny, che qualche volta anche un avvocato messicano può perdere una causa.

ESTRADA  
Non ne perderà più. È la diciassettesima tacca sul mio fucile.

WATTY  
È un bel tipo, non è vero? Ma ascoltami, Manny. Se tua sorella non compare, io non posso recuperare i soldi.

ESTRADA  
Tu mi avevi promesso di riscuotere i soldi senza mia sorella!

WATTY  
Ti dispiacerebbe puntare questo aggeggio in un'altra direzione? Senti, Manny, farò il possibile. Se riesco a far avere il patrimonio a tua sorella, cento mila dollari sono per me, d'accordo?

---

succeed in getting this estate for your sister, there's a hundred thousand dollars in it for me, right?

ESTRADA

Yes, but remember: when a feller sell me a horse and de horse go lame, I don't shoot de horse!

WATTY

That only bears out what I said a while ago that you were kind to animals.

ESTRADA

Ya es tempo. Buenos notches.

WATTY

Would you forget about the notches, already? He's just lucky that I didn't lose my temper or I would've...

SUSIE

Hello!

WATTY

Oh, it's you! Young lady, don't ever sneak up behind me like that again.

SUSIE

I was behind that hedge. I heard what the Mexican said to you.

WATTY

You did, did you? And you think you have troubles.

SUSIE

I know darn well I have.

WATTY

Okay, so you take your troubles, add two full cups of gunpowder, three sticks of dynamite, stir well and cook over a hot fire, and that will give you a faint idea of what my troubles are. Whoa, Susie that gives me an idea! Why can't you pretend to be this Mexican girl and go collect her money for her?

SUSIE

Are you kidding?

ESTRADA

Sì, ma ricordati che quando un allevatore mi vende una cavallo e il cavallo si azzoppa, io non sparo al cavallo!

WATTY

Questo conferma quanto ho sempre sostenuto, che tu ami gli animali.

ESTRADA

Ora vado. Buona notte.

WATTY

Che ne dici di dimenticarti delle tacche? Gli è andata bene che non ho perso le staffe, altrimenti l'avrei ...

SUSIE

Salve!

WATTY

Ah, sei tu! Ragazza, non avvicinarti mai più da dietro, così di soppiatto.

SUSIE

Ero dietro a quella siepe e ho sentito tutto quello che ti ha detto il messicano.

WATTY

Hai sentito? E pensi di avere problemi, tu?

SUSIE

So bene di averne.

WATTY

Ok, prendi i tuoi problemi, aggiungici quattrocento grammi di polvere da sparo, tre candelotti di dinamite, mescola bene cuoci tutto a fiamma vivace, e avrai una pallida idea di quali siano i miei problemi. Ehi, Susie mi è venuta un'idea! Perché non fingi di essere la ragazza messicana e vai a riscuotere i soldi al posto suo?

SUSIE

Stai scherzando?

WATTY

La sorella di Estrada non può venire a prendersi i soldi perché si sta facendo cinque anni; aveva scambiato il fidanzato per il

---

WATTY

Estrada's sister can't come and get her money herself because she's doing five years for mistaking her boyfriend for the Christmas turkey.

SUSIE

But how could I pretend to be her?

WATTY

You can do it. We'll get you a cute little Spanish dress, some castanets...

SUSIE

But...

WATTY

Now, listen: there's a hundred thousand dollars in it for me if you can get away with it. But I'll tell you what: I'll split it with you 50-50. Fifty thousand smackers for you and fifty thousand big ones for me!

SUSIE

Oh heck! And I need the money so terribly. Dick is threatening to do some thing desperate. But I couldn't...

WATTY

Oh, come on! Haven't you any heart? Think of this helpless, little lady languishing away in a Mexican jail. Think of her. Think of me. Think of yourself!

SUSIE

Watty, I could never get away with it!

WATTY

Yes you could!

SUSIE

No, I wouldn't dare.

WATTY

Oh, yes, you would! Come on, Sue, for my sake!

OH LADY, BE GOOD

WATTY

tacchino natalizio.

SUSIE

Come potrei fingere di essere lei?

WATTY

Puoi farcela. Ti troviamo un bel vestitino spagnolo, delle nacchere ...

SUSIE

Ma ...

WATTY

Ascoltami: mi spettano cento mila dollari, se riesci a farla franca. E sai cosa ti dico: li divido con te, 50 e 50. Metà biglietti per te e metà per me!

SUSIE

Accidenti! Ho disperatamente bisogno di soldi. Dick minaccia di compiere un'azione disperata. Ma non potrei mai ...

WATTY

Insomma! Non hai nessuna pietà. Pensa a quella povera indifesa che sta languendo in una galera messicana. Pensa a lei. Pensa a me. Pensa a te stessa!

SUSIE

Watty, non riuscirei mai a farla franca!

WATTY

E invece sì!

SUSIE

Non voglio rischiare.

WATTY

Sì, invece. Dai, Sue, fallo per il mio bene!

AMICA, SII BUONA

WATTY

Potrebbe essere davvero un bel colpo  
Amica, per favore, un po' di coraggio.  
Susie, per l'amor di Dio,  
Non è poi così difficile.

---

What a killing we could make,  
Oh lady, oh, please come through.  
Susie, oh, for goodness sake,  
It isn't so hard to do.  
In this moment of distress  
Hear my sos.  
All my future is at stake...  
And Susie, it's up to you, so:

Oh sweet and lovely lady, be good!  
Oh, Susie, be good to me!  
I am so awf'ly misunderstood,  
So Susie, be good to me.  
Oh, please have some pity.  
I'm all alone in this big city.  
I tell you  
I'm just a lonesome babe in the wood.  
Oh, Susie be good to me!

Listen to my tale of woe,  
It's terribly sad but true.  
All dressed up, no place to go,  
Each evening I'm awf'ly blue.  
I must win some winsome miss;  
Can't go on like this.  
I could blossom out, I know,  
With somebody just like you, so:

Oh sweet and lovely lady, be good!  
Oh, lady, be good to me!  
I am so awf'ly misunderstood,  
So lady, be good to me.  
Oh, please have some pity.  
I'm all alone in this big city.  
I tell you  
I'm just a lonesome babe in the wood.  
So lady, be good to me!

Oh, sweet and lovely lady, be good!  
Oh, lady be good to me!  
I am so awfully misunderstood,  
So lady, be good to me.  
This is tulip weather,  
So let's put two and two together.  
I tell you  
I'm just a lonesome babe in the wood.  
So lady, be good to me!

SUSIE

Oh, Shirley, I hope losing our money won't  
make any difference between you and Dick. I

In questo momento di sconforto  
Ascolta il mio s.o.s..  
È in gioco il mio futuro ...  
È nelle tue mani, Susie, e dunque:

Oh dolce e amabile amica, sii buona!  
Oh, Susie, sii buona con me!  
Mi sento terribilmente incompreso,  
Perciò Susie, sii buona con me.  
Oh, abbi un po' di pietà.  
Sono tutto solo in questa grande città.  
E, credimi,  
Sono un pesce fuor d'acqua.  
Oh, Susie, sii buona con me!

Ascolta la mia storia sventurata,  
È molto triste ma vera.  
Tutto ben vestito ma senza un posto dove  
andare,  
Ogni sera mi prende il magone  
Devo conquistare qualche seducente fanciulla.  
Non posso continuare così  
Sento che rifiorirei  
se solo potessi avere una come te.

Oh dolce e amabile amica, sii buona!  
Oh, amica, sii buona con me!  
Mi sento terribilmente incompreso,  
Perciò amica mia, sii buona con me.  
Oh, abbi un po' di pietà.  
Sono tutto solo in questa grande città.  
E, credimi,  
Sono un pesce fuor d'acqua.  
Oh, amica, sii buona con me!

Oh dolce e amabile amica, sii buona!  
Oh, amica, sii buona con me!  
Mi sento terribilmente incompreso,  
Perciò amica, sii buona con me.  
Sbocciano i fiori  
sbocciano gli amori.  
E, credimi,  
Sono alle prime armi.  
Oh, amica, sii buona con me!

SUSIE

Oh, Shirley, spero che non sia cambiato niente  
tra te e Dick, anche se abbiamo perso tutti i  
nostri soldi. Spero davvero che tu lo aspetterai.

SHIRLEY

Ma lui non mi ha mai chiesto di aspettarlo, Susie.

---

do hope you'll wait for him.

SHIRLEY

But he's never asked me to wait for him, Susie.

SUSIE

You know he's in love with you, don't you?

SHIRLEY

He's never said so. I've hoped he was.

SUSIE

Well, he is. He's crazy about you.

Jo

Dickie, darling, don't you think we'd better tell them now?

DICK

No, I think we'd better wait a while, that is, I mean...

DAISY

Oh, Josephine, it has been a wonderful party.

BERTIE

Yes, and the entertainers were marvelous.

DAISY

Goodnight, Jo. We must be going.

Jo

Oh, no, don't go yet. I've something rather important to tell you all.

SHIRLEY

Yes, what is it?

Jo

Dickie Trevor and I are engaged to be married!

ENSEMBLE

Oh!

Ting-a-ling, the wedding bells will jing-a-ling-a-ling,  
For the groom our Dickie, and his bride, our Josephine;  
Ting-a-ling, the wedding bells will sing-a-ling-a-ling,  
Wishing them a future that is happy and

SUSIE

Lo sai, no, che ti ama?

SHIRLEY

Lui non l'ha mai detto. Io l'ho sempre sperato.

SUSIE

È così, è pazzo di te.

Jo

Dickie, mio caro, non pensi che sarebbe meglio dirglielo ora?

DICK

No, credo che sia meglio aspettare un attimo, insomma, voglio dire ...

DAISY

Oh, Josephine, è stata una festa fantastica.

BERTIE

Sì, e con ospiti meravigliosi.

DAISY

Buona notte, Jo. Dobbiamo proprio andare.

Jo

Oh no, non adesso. Devo dirvi una cosa piuttosto importante.

SHIRLEY

Allora, di che cosa si tratta?

Jo

Dickie e io abbiamo deciso di sposarci!

GRUPPO

Oh!

Din-don, le campane per le nozze  
suoneranno un din don  
Per lo sposo, il nostro Dickie, e la sua sposa,  
la nostra Josephine;  
Din-don, le campane per le nozze  
suoneranno un din don,  
Augurando alla coppia un futuro felice e  
sereno.

SUSIE

---

serene.	Dick, Dick, Diiick! Dick, è vero?
SUSIE Dick. Dick! Dick!! Dick, is this true?	DICK Vero cosa?
DICK Is what true?	SUSIE Che tu hai acconsentito di sposare Jo Vanderwater?
SUSIE That you've accepted Jo Vanderwater?	Jo Come, acconsentito? Hai voglia di scherzare?
Jo He accepted me? Are you trying to be funny?	DICK Per favore, vuoi farti gli affari tuoi?
DICK Will you please keep out of this?	SUSIE Neanche per sogno. Tu non sei innamorato di Jo e questo lei lo deve sapere!
SUSIE I certainly won't. You're not in love with Jo and she must know it!	Jo Sei venuta per insultarmi?
Jo Did you come here to insult me?	DICK Stai zitta, Susie, mi stai svergognando davanti a tutti.
DICK Shut up, Susie...you're only going to disgrace me in public.	SUSIE Piuttosto di lasciarti sposare Jo Vanderwater, sono pronta a svergognarti!
SUSIE I will disgrace you before I let you marry Jo Vanderwater!	DICK Non serve più parlarne, è tutto deciso. Shirley ...
DICK It's no use talking, it's all settled. Shirley, I...	SHIRLEY Dick, le mie congratulazioni. Vi auguro ogni felicità.
SHIRLEY Dick, I want to congratulate you. I hope you'll be very happy.	DAISY A quando il lieto giorno?
DAISY When's the happy day to be?	Jo Molto presto. Non credo nei fidanzamenti lunghi.
Jo Very soon. I don't believe in long engagements.	GRUPPO Fallo subito, e scegli un mese che faccia rima con messaggio; È quello il mese in cui i novelli sposi partono per la luna di miele. Fallo subito, e scegli un mese che faccia rima con omaggio;
ENSEMBLE Make it soon, and take the month that makes a rhyme with spoon; That's the month when newly weds should take their honeymoon.	

---

---

Make it soon, and take the month that  
makes a rhyme with croon;  
That's the month when everybody feels the  
world's in tune.

WATTY  
Oh, dear, everybody singing and I've forgotten  
my music.

SUSIE  
Watty!

WATTY  
What is it?!

SUSIE  
You know that thing you asked me to do?

WATTY  
You mean the Mexican business?

SUSIE  
Yes, I'll do it. I have to.

WATTY  
You'll do it? You'll impersonate the Mexican  
girl?

SUSIE  
If I can!

WATTY  
Of course you can...Here, all the dope's in this  
little red book. All the Spanish you'll need to  
speak is in here. Study up, Sue, and leave  
everything to me!

Sweet little Sue, I knew that you could!  
I knew that you would for me!

DICK  
What is this thing you say you're going to do?

SUSIE  
None of your beeswax!

DICK  
It certainly is my business. You've made me  
look enough of a fool tonight.

SUSIE

È quello il mese in cui tutti si sentono in  
armonia col mondo.

WATTY  
Oh, mio Dio, tutti cantano e io ho perso  
l'antifona.

SUSIE  
Watty!

WATTY  
Che c'è?

SUSIE  
Ti ricordi quel che mi hai chiesto di fare?

WATTY  
Ti riferisci alla faccenda messicana?

SUSIE  
Sì, ho deciso. Devo farlo.

WATTY  
Lo farai? Ti metterai nei panni della ragazza  
messicana?

SUSIE  
Se ce la faccio!

WATTY  
Certo che ce la farai. Ecco, tutte le informazioni  
utili sono in questo libretto rosso. Lo spagnolo  
che ti serve è tutto qui. Studia, Sue, che al resto  
ci penso io!

Dolcissima Susie, sapevo che l'avresti fatto!  
Sapevo che l'avresti fatto per me!

DICK  
Cos'è 'sta cosa che vuoi fare?

SUSIE  
Niente che t'interessi!

DICK  
Invece, mi interessa proprio. Mi hai già fatto  
fare abbastanza la figura del salame, stasera.

SUSIE  
Ascolta, cervello da gallina, qualsiasi cosa farò  
è per il tuo bene.

---

Listen, birdbrain, everything I might be doing is for your own good.

DICK

I'm not going to have you starting off on any wild scheme with this old four-flusher. It's not your place to battle with the world, little girl, it's mine. What do you think Mother and Father would say if they knew? Remember you're a Trevor, but I'm a Trevor, too. Aren't you ashamed of yourself?

SUSIE

All you've got to do is butt in and I'll find myself playing gin-rummy with the jailer. Even if we are as broke as the Ten Commandments, there's no need for you to act this way. Say, listen! Some people are born stupid, but you abuse the privileges!

DICK

Why is it every time we are having a good fight, somebody has to play that tune?!

END OF ACT ONE

DICK

Non ho nessuna intenzione di lasciarti imbarcare in qualche follia con questo vecchio imbroglione. Non tocca a te combattere contro il mondo, ragazzina. Quello è compito mio. Cosa pensi che direbbero mamma e papà se sapessero ...? Ricordati che sei una Trevor. E anch'io. Non ti vergogni?

SUSIE

Se ti ci metti di mezzo mi ritroverò a prendermi delle allegre sbornie con il mio carceriere. Anche se siamo a pezzi come i Dieci Comandamenti, non c'è nessun bisogno che tu ti comporti così. Ascoltami! Certa gente nasce stupida, ma mi pare che tu stia abusando di questo privilegio!

DICK

Perché tutte le volte che litighiamo sul serio, ci deve essere qualcuno che intona questo motivo?

FINE PRIMO ATTO



---

DICK I must find Susie.	DICK Devo trovare Susie.
Jo If she wants to run away without telling you where she's going, just let her go.	Jo Se vuole scappare senza dirti dove va, lasciala fare.
DICK I can't do that, Jo, I feel responsible for her.	DICK Non posso, Jo, mi sento responsabile di lei.
Jo Well, if you want to waste the whole afternoon looking for your sister you can do it.	Jo Bene, se vuoi sprecare l'intero pomeriggio a cercare tua sorella, fai pure.
DICK Thanks!	DICK Grazie!
Jo Be sure that you're not late for the dance at the Yacht Club tonight.	Jo Cerca di non fare tardi per il ballo di stasera allo Yacht Club.
DICK All right, Jo.	DICK Va bene, Jo.
Jo Well, aren't you going to put me in my car?	Jo Bé, non mi accompagni alla macchina?
DICK Yes, of course.	DICK Sì, certamente.
DAISY Oh, Bertie!	DAISY Oh, Bertie!
BERTIE Hello, sugar lambkin!	BERTIE Salve, dolcezza!
DAISY I've got it!	DAISY Ce l'ho fatta?
BERTIE Got what?	BERTIE A far cosa?
DAISY A job for you. Uncle Ned says you can be the house detective in this hotel.	DAISY A trovare un lavoro per te. Lo zio Ned dice che puoi fare il detective dell'albergo.
BERTIE The house detective? Me? Oh, Lord!	BERTIE Il detective dell'albergo? Io? Oddio!
DAISY He wants someone who can mingle with the	DAISY Sta cercando qualcuno che riesca a mischiarsi

---

---

guests and look as if he didn't know anything about anything, and I persuaded him that you were just the type!

BERTIE  
Pettie!

SHIRLEY  
Dick!

DICK  
Go right ahead...don't mind me.

BERTIE  
I won't. Come on, darling, let's go! Out into the cornfield. The crops need sunshine!

DICK  
Hello!

SHIRLEY  
Hello!

DICK  
Gee, how I envy that fellow!

SHIRLEY  
Why?

DICK  
To be plum crazy about a girl and not to have anything to stop him from telling her so.

SHIRLEY  
I don't know why you should envy him.

DICK  
Don't you?

SHIRLEY  
You're just engaged and think how romantic your engagement was. That's just the way I'm going to do it.

DICK  
What?

SHIRLEY  
All of a sudden...just like that.

con gli ospiti dando l'impressione di uno che non sa niente di niente, e io l'ho persuaso che tu sei il tipo giusto!

BERTIE  
Piccola mia!

SHIRLEY  
Dick!

DICK  
Continuate pure ... non fate caso a me.

BERTIE  
Infatti! Vieni, cara, andiamocene! Nei campi di grano. Le messi hanno bisogno di sole!

DICK  
Salve!

SHIRLEY  
Salve!

DICK  
Dio mio, come lo invidio quello!

SHIRLEY  
Per quale ragione?

DICK  
Essere innamorato cotto di una ragazza e non avere nulla che lo trattenga dal dirglielo.

SHIRLEY  
Non vedo nessun motivo perché proprio tu lo debba invidiare.

DICK  
Ah, no?

SHIRLEY  
Ti sei appena fidanzato, e pensa a come è stato romantico. Farò anch'io allo stesso modo.

DICK  
Cosa?

SHIRLEY  
Di punto in bianco, così!

---

DICK Oh! You mustn't! I mean you aren't really thinking of marrying, are you?	DICK Oh, non devi! Insomma, non penserai davvero di sposarti?
SHIRLEY Why not?	SHIRLEY Perché no?
DICK Think what a lottery marriage is. Everything starting out happily and ending up with misery and despair. Think of all the fights and quarrels.	DICK Lo sai che il matrimonio è un terno al lotto. Tutto comincia con gioia per finire in pena e disperazione. Pensa ai litigi e alle discussioni.
SHIRLEY That's a fine way for you to talk!	SHIRLEY Proprio tu lo dici!
DICK Oh, my case is different, but...	DICK Ma il mio caso è diverso ...
SHIRLEY So you think perhaps that I couldn't make a success of marriage? You think that a man wouldn't be happy with me?	SHIRLEY Pensi, forse, che io non sia fatta per il matrimonio? Pensi che un uomo non potrebbe essere felice con me?
DICK If he wasn't happy with you, I'd think he was crazy...but if he was...I'd want to break his neck!	DICK Se non fosse felice con te, penso che sarebbe un pazzo; ma se lo fosse ... gli spaccherei la testa!
SHIRLEY Dick!	SHIRLEY Dick!
DICK I didn't mean to tell you, Shirley, but I couldn't help it. I'm so gosh darned blue!	DICK Non volevo dirtelo, Shirley, ma non sono riuscito a trattenermi. Dio mio, mi sento così dannatamente giù!
SHIRLEY Blue? Why?	SHIRLEY Giù, e perché?
DICK Because you're going to marry someone else, and I've got to marry someone else, and oh, it's hell!	DICK Perché finirai con lo sposare un altro, e io dovrò sposare un'altra e oh, che inferno!
SHIRLEY Why, Dick! You don't mean that...that...?	SHIRLEY Ma Dick! Vorresti dire che ... che?
DICK Oh, Shirley, if you only knew!	DICK Oh, Shirley, se tu sapessi!
	"SE TU SAPESSI ... CARA"

---

---

THE HALF OF IT, DEARIE, BLUES

DICK

Each time you trill a song with Bill or look  
[at Will,

I get a chill...I'm gloomy.  
I won't recall the names of all the men who  
[fall...

It's all appalling to me.  
Of course, I really cannot blame them a bit,  
For you're a hit where're you flit.  
I know it's so, but dearie, oh!  
You'll never know the blues that go right  
[through me.

I've got the You-Don't-Know-the-Half-of-It-  
[Dearie Blues.  
The trouble is you have so many from  
[whom to choose.

If you should marry  
Tom, Dick, or Harry,  
Life would be the bunk...  
I'd become a monk.  
I've got the You-Don't-Know-the-Half-of-It-  
[Dearie Blues!

SHIRLEY

To Bill and Ben I'd pay attention now and  
[then,

But really men would bore me.  
When I'd begun to think I'd run and be a nun,  
I met the one man for me.  
And now just when the sun is starting to beam...  
Along comes a girl...zip goes a dream!  
What will I do away from you?  
I feel the future will be blue and stormy.

I've got the You-Don't-Know-the-Half-of-It-  
[Dearie Blues.  
It may be my heart isn't broken, but there's  
[a bruise.

Through you I've known some  
Days that were lonesome,  
Though you say that I'm  
Flirting all the time.  
I've got the You-Don't-Know-the-Half-of-It-  
[Dearie Blues.

CHORUS

I've got the You-Don't-Know-the-Half-of-It-  
[Dearie Blues.

DICK

Ogni volta che canticchi una canzone con  
Bill o guardi Will,  
Io sento un brivido, mi rabbuio.  
Non voglio ricordare i nomi di tutti gli  
uomini che ti ...  
Mi fa inorridire  
È chiaro, non posso biasimarli neanche un  
po',  
poiché tu lasci il segno ovunque passi.  
Lo so che è così, eppure ... oh mia cara!  
Non capirai mai il blues che c'è in me.

Mi h apreso il blues "you don't know the  
half of it, dearie".

Il problema è che ne hai così tanti tra cui  
scegliere.

Se tu sposassi  
Tom, Dick o Harry  
La vita diventerebbe comunque una cella  
Preferirei farmi monaco.  
Mi ha preso il blues " you don't know the  
half of it dearie "!

SHIRLEY

Degnerei di tanto in tanto Bill e Ben,  
ma gli uomini mi annoierebbero sul serio.  
Se cominciassi a pensarci preferirei  
scappare e farmi suora.  
Ho incontrato l'uomo che fa per me:  
Ma proprio ora che il sole cominciava a splendere  
Ecco farsi avanti una ragazza, e il sogno è svanito!  
Che cosa farò lontana da te?  
Sento che il futuro sarà triste e tempestoso.

Mi ha preso il blues " you don't know the  
half of it, dearie " .

Forse il mio cuore non è spezzato ma certo  
è ferito.

Per colpa tua ho conosciuto  
Giorni di solitudine,  
Sebbene tu pensi che  
Io continui a flirtare.  
Mi ha preso il blues " you don't know the  
half of it, dearie " !

CORO

Mi ha preso il blues " you don't know the  
half of it dearie " .  
Quanto vorrei che tu gettassi l'ancora e la



---

WATTY  
James!

WATTY  
Tell the Señora Robinson, Mr. Parke would like  
to have a few words with her.

WAITER  
I'll tell her, Sir.

PARKE  
She speaks English, of course.

WATTY  
If any, very little. Oh, she can say "gimme" and  
"tightwad" and "you and who else" and a few other  
expressions a young wife naturally would learn.

PARKE  
Then you will have to translate for me.

Ah! Good afternoon!

SUSIE  
Bueno giorno!

JUANITA

BOYS  
Tell us, señorita, do they grow  
Any more like you  
Down in Mexico?  
That is something we should like to know,  
For in case they do, there we'll have to go.  
Though love in Spanish  
We can't discuss,  
Please don't be clannish  
With us.  
Harken to our plaintive serenade,  
Fascinating maid:

Wonderful Juanita,  
Dark-eyed señorita,  
Blushing tropic rose, so divine,  
Could you learn to be a clinging vine?  
Never was so sweet a  
Maid as you Juanita.  
My heart beating  
Keeps repeating,  
"when will Juanita be mine?"

James!

WATTY  
Dica alla Señora Robinson che il Signor Parke  
vorrebbe parlare con lei.

CAMERIERE  
Glielo dirò, Signore.

PARKE  
Parla inglese, immagino.

WATTY  
Solo qualche parola. Sa dire "dammi", "tirchio"  
e "tu e tutti gli altri", espressioni che una  
giovane moglie impara istintivamente.

PARKE  
Allora lei dovrà tradurre.

Ah, buon pomeriggio!

SUSIE  
Buen giorno!

JUANITA

RAGAZZI  
Dicci, señorita, ne coltivano  
Ancora tipi come te  
Laggiù, nel Messico?  
Ci piacerebbe proprio saperlo  
Perché in quel caso dovremmo andarci.  
Siccome non sappiamo parlare  
D'amore in spagnolo  
Per favore, non fare la scontrosa  
Con noi.  
Ascolta la nostra lamentosa serenata,  
fascinosa dama.  
  
Meravigliosa Juanita,  
Ragazza dagli occhi neri  
Rosa tropicale che avvampa, tu divina,  
Riuscirai mai ad attecchire come un rampicante?  
Non esiste ragazza  
Dolce come te, Juanita.  
Il mio cuore che batte  
Continua a ripetere  
"Juanita, quand'è che sarai mia?"

DICK

---

---

DICK  
I've got to go over to the Yacht Club, Shirley.  
Josephine just phoned me to meet her there. I'm  
going to tell her it's over between her and me.

SHIRLEY  
Oh, Dick...

WATTY  
Suffering saints! What in the world are you  
doing here?

DICK  
I'm looking for my sister.

WATTY  
What sister? What's his name?

DICK  
My sister. My one and only sister, Susie.

WATTY  
Oh, him. Yes, no, I haven't seen him. And you  
mean to say you followed your sister here?

DICK  
Yes, I found she'd hired a car to come over  
here...

*(Susie whooshes on-stage in Janita mode.)*

WATTY  
Get out of here! Go out...go out...into the  
garden, my love.

DICK  
Say, what's the matter with you?

SHIRLEY  
You know, Dick, I don't think it's very nice of  
you of spy on your sister.

DICK  
Well, if you think I oughtn't to, I'll go home.

WATTY  
You're right, sister. Press the flesh.

DICK  
Nobody cares what you think. I'm going out

Sto andando allo Yacht Club, Shirley. Josephine  
mi ha appena chiamato, devo raggiungerla. Le  
dirò che tra noi è tutto finito.

SHIRLEY  
Oh, Dick...

WATTY  
Santi numi! Cosa caspita ci fai tu qui?

DICK  
Sto cercando mia sorella.

WATTY  
Quale sorella? Come si chiama?

DICK  
Mia sorella. Ho una sola sorella, Susie.

WATTY  
Ah, lui. Sì, no, non l'ho visto. Vuoi dire che hai  
inseguito tua sorella fin qui?

DICK  
Sì, ho scoperto che ha noleggiato una macchina  
per venire qui ...

*(Susie sbuca vestita da Juanita.)*

WATTY  
Vattene! Va fuori, fuori in giardino,  
amore mio.

DICK  
Dimmi un po', che cosa ti è preso?

SHIRLEY  
Volevo dirti, Dick, che non mi sembra molto  
carino da parte tua spiare tua sorella.

DICK  
Se pensi che non debba farlo me ne andrò a  
casa.

WATTY  
Hai ragione, sorella. Continua così.

DICK  
Non interessa a nessuno quello che pensi. Io  
vado a cercare Susie, e la troverò anche se

---

and find Susie if it takes the rest of the night.

SHIRLEY  
Dick...

SUSIE  
Gee, that was a close shave, wasn't it?

WATTY  
Didn't I tell you never to sneak up behind me like that?

SUSIE  
Sorry! I'm so scared now my spine feels like a piece of spaghetti.

WATTY  
Now, come on. Pull yourself together because of your brother finds us here, we're sunk! Brace up, be a man!

DICK  
Ah ha!!  
So, you haven't seen my sister. Look at her.

WATTY  
You look at her. I've seen her already.

*(Two bathing suit women cross stage. Watty sees them.)*

WATTY  
Well, well...who says that construction is falling behind in America? Excuse me.

DICK  
What is all this mystery?

SUSIE  
There's no mystery. Watty and I came here for a little dance.

DICK  
Nonsense. Watty can't dance.

SUSIE  
Sure he can. Anyone can dance.

DICK  
Say, I want to know what's going on here right now.

dovessi impiegarci tutta la notte.

SHIRLEY  
Dick ...

SUSIE  
Oddio, c'è mancato un pelo!

WATTY  
Ti ho già detto di non avvicinarti mai da dietro, così di soppiatto!

SUSIE  
Scusami! Sono così terrorizzata adesso, che mi sento fragile come uno spaghetti.

WATTY  
Forza, su! Rimettiti in sesto, se tuo fratello ci trova siamo finiti! Mostra i muscoli, sii uomo!

DICK  
Ah, ah!  
Così tu non avresti visto mia sorella. Guardala.

WATTY  
Guardala tu. Io l'ho già vista.

*(Due donne in costume da bagno attraversano il palco. Watty le nota.)*

WATTY  
Bene, bene ... chi ha detto che in America l'industria pesante non tira? Scusatemi.

DICK  
Cos'è tutto 'sto mistero?

SUSIE  
Nessun mistero. Watty e io siamo venuti qui per ballare un po'.

DICK  
Che idiozia! Watty non sa nemmeno ballare.

SUSIE  
Certo che sa ballare. Tutti sanno ballare.

DICK  
Dimmi, piuttosto che sta succedendo qui.

SUSIE

---

---

SUSIE  
I already told you. We're just dancing.

DICK  
And that's it?

SUSIE  
What more could there be?

DICK  
Susie, what am I going to do with you?

I'D RATHER CHARLESTON

DICK  
I've seen for days, that you've got some [ways  
That must be checked,  
In you I never can detect  
The slightest sign of intellect.  
You're mad on dances; think of the [chances you neglect.  
You never seem inclined to use your mind;  
In fact it's plain to see  
That I'm the brain of the family.  
  
Take a lesson from me.

SUSIE  
I'd rather charleston.

DICK  
Charleston?  
think of what you might be.

SUSIE  
I'd rather charleston.

DICK  
I'm disappointed in you and your ways.

SUSIE  
I'm double-jointed,  
There's no sensation like syncopation.

DICK  
Won't you let me know why?

Te l'ho già detto. Siamo qui per ballare.

DICK  
Tutto qui?

SUSIE  
Cos'altro ci deve essere?

DICK  
Susie, cosa devo fare con te?

PREFERISCO BALLARE IL CHARLESTON

DICK  
È un po' di giorni che hai un modo di fare  
strano  
Devo capire di cosa si tratta  
Non riesco mai a cogliere  
Un po' di cervello in te  
Vai pazza per la danza, ma pensa alle  
occasioni che perdi.  
Sembra che tu non voglia mai usare la testa  
E, infatti, è evidente  
che il cervello della famiglia sono io.  
  
Impara da me.

SUSIE  
Preferisco ballare il charleston.

DICK  
Il charleston?  
Pensa a cosa potresti essere.

SUSIE  
Preferisco ballare il charleston.

DICK  
Sono molto deluso da te e dal tuo modo di  
fare.

SUSIE  
Sono completamente snodata,  
Non vi è sensazione migliore di quella che  
dà un ritmo sincopato.

DICK  
Mi spiegheresti perché?

SUSIE

---

<p>SUSIE I'd rather charleston.</p>	<p>Preferisco ballare il charleston.</p>
<p>DICK That's the sort of thing I would never do. So leave it behind and give your mind to [something new.</p>	<p>DICK Questo è il genere di cose che non farei mai. Perciò lascia perdere e concentrati su qualcos'altro.</p>
<p>SUSIE I'd rather charleston, charleston, charleston, with you.</p>	<p>SUSIE Io preferisco ballare il charleston, charleston, charleston con te.</p>
<p>DICK Your way of living soon will be giving me a [pain.  You just repeat that one refrain. You use your feet and not your brain. Something has got you, I don't know what [you hope to gain. And after all I've done it's not much fun To have a sister whose Got her brain in her dancing shoes.  Take a lesson from me.</p>	<p>DICK Il tuo modo di vivere comincia a darmi fastidio. Non fai che ripetere lo stesso ritornello, Usi i piedi e non il cervello. Non so che cosa ti è preso e che cosa spero di ottenere. Dopo tutto quello che ho fatto non è divertente Avere una sorella che Ha infilato il cervello nelle scarpe da ballo.  Impara da me.</p>
<p>SUSIE I'd rather charleston.</p>	<p>SUSIE Preferisco ballare il charleston.</p>
<p>DICK When you're older you'll see.</p>	<p>DICK Quando sarai vecchia capirai.</p>
<p>SUSIE I'd rather charleston.</p>	<p>SUSIE Preferisco ballare il charleston.</p>
<p>DICK A great improvement I've looked for in you.</p>	<p>DICK Mi aspettavo qualche miglioramento in te.</p>
<p>SUSIE I like this movement, it makes you plastic Just like elastic.</p>	<p>SUSIE Mi piace questo movimento, mi fa sentire plastica Proprio come un elastico.</p>
<p>DICK Don't you ever keep cool?</p>	<p>DICK Ma non ti calmi mai?</p>
<p>SUSIE I'd rather charleston.</p>	<p>SUSIE Preferisco ballare il charleston.</p>
<p>DICK That's the sort of thing foolish people do.</p>	<p>DICK Questo è il genere di cose che fanno gli stupidi. Dimmi, non hai sentito cosa ha detto Lincoln</p>

---

---

<p>Say, haven't you heard what Lincoln said in sixty-two?</p> <p>SUSIE Yes.</p> <p>DICK Well, what did he say?</p> <p>SUSIE I'd rather charleston, charleston, charleston with you.</p> <p>Ah, Señor Parquito, cara, mea! Caramba! Tango...Tabasco!</p> <p>PARKE Would you like me to show you to your suite, Señora?</p> <p>SUSIE Ah, si, si, si...do, re, mi, fa, so, la, ti-si-si-si-si! Adios, Señor. Panetello, Corona, Pamento...</p> <p>DICK Just who is she supposed to be?</p> <p>WATTY Shh, not so loud. She's supposed to be Señora Juanita Estrada Robinson, the sole heiress to the Robinson millions.</p> <p>DICK Great Scott!</p> <p>BERTIE Pardon me, gentleman, but have you seen Mr. Rufus Parke hereabouts?</p> <p>WATTY Mr. Parke is in the reception room entertaining my client, the Señora Estrada Robinson...a poor, lone, little widow.</p> <p>BERTIE That's a laugh...ha, ha.</p> <p>WATTY What do you mean...that's a laugh, ha ha?</p>	<p>Nel Sessantadue?</p> <p>SUSIE Sì.</p> <p>DICK Allora, che cosa ha detto?</p> <p>SUSIE Preferisco ballare il charleston, charleston, charleston con te.</p> <p>Ah, Señor Parquito, caro meo! Caramba! Tango ... tabasco!</p> <p>PARKE Mi permetta di accompagnarla alla sua suite, Señora?</p> <p>SUSIE Ah sì, sì ... si, do, re, mi, fa, so, la, ti, si si si si! Adios, Señor. Panetello, Corona, Pamento ...</p> <p>DICK Fammi capire, chi dovrebbe essere quella?</p> <p>WATTY Shhh, parla piano. Fa finta di essere la Señora Juanita Estrada Robinson, unica erede dei miliardi dei Robinson.</p> <p>DICK Bel colpo!</p> <p>BERTIE Mi scusi, signore, non ha visto per caso il Signor Rufus Parke da queste parti?</p> <p>WATTY Il Signor Parke è alla reception che sta parlando con la mia cliente, Señora Estrada Robinson ... una povera vedovella abbandonata.</p> <p>BERTIE Buona questa ... ah, ah!</p> <p>WATTY Cosa significa buona questa, ah, ah?</p> <p>BERTIE Ma se Jack Robinson l'ho incontrato a una festa</p>
--	--

---

---

BERTIE  
Because I saw Jack Robinson at a party three days ago.

WATTY  
Three days ago? Oh, no...no...no!

DICK  
No...no...no...no!

BERTIE  
I did I tell you...at a party.

WATTY  
My dear boy, probably you've been overfilling the radiator a bit.

DICK  
My eyes play me strange tricks, too, when I've had a few drinks.

BERTIE  
Why I saw him as plainly as I see that...that waiter over there.

WATTY  
What waiter?

BERTIE  
Why that waiter over there...

WATTY  
What waiter? At what table? Why my dear fellow, what is wrong with you? You don't see any waiter, do you?

DICK  
No...certainly not.

WATTY  
My dear chap, that's something you ought to see a doctor about immediately. Oh, I beg your pardon! My dear fellow, I was mistaken. I apologize, there is a waiter over there.

BERTIE  
You mean to say you see a waiter there now?

WATTY  
Certainly.

tre giorni fa.

WATTY  
Tre giorni fa? Oh no, no, no!

DICK  
No, no, no, no!

BERTIE  
Ve lo assicuro ... a una festa.

WATTY  
Mio caro ragazzo, forse hai riempito un po' troppo il serbatoio.

DICK  
Anche a me gli occhi fanno dei brutti scherzi, dopo qualche bicchiere.

BERTIE  
L'ho visto chiaramente come ora vedo ... quel cameriere là in fondo.

WATTY  
Quale cameriere?

BERTIE  
Il cameriere laggiù ...

WATTY  
Quale cameriere? A quale tavolo? Ehi, cosa c'è, amico mio, ti senti male? Tu vedi dei camerieri qui intorno?

DICK  
No, proprio no.

WATTY  
Caro mio, faresti meglio ad andare subito da un dottore. Oh, ti chiedo perdono! Amico mio, mi sono sbagliato, scusami, è vero, c'è un cameriere laggiù.

BERTIE  
Vuoi dire che adesso vedi un cameriere?

WATTY  
Certo.

DICK  
Naturalmente.

---

DICK

Of course.

BERTIE

Well, I...but...

WATTY

Perhaps you'd better have a drink, it will do you good. Thank you, Richard. Ah, what a fine bottle of Scotch. Look out, don't spill it! Seltzer?

DICK

Please.

WATTY

Ss...s-s-s.

DICK

Hey, don't drown it!

WATTY

Well, boys, here's all the hair off your head. My, but that's good stuff.

DICK

Well, how do you feel now?

BERTIE

Far from well, thanks.

WATTY

Funny that business you were telling is about... you thinking you saw Jack Robinson at a party.

BERTIE

Well, I may have been wrong... Oh, I say... Are you there?

WATTY

Boo!

Put it there!

THE MAN I LOVE

SUSIE

When the mellow moon begins to beam,  
Ev'ry night I dream a little dream,  
And of course Prince Charming is the theme,  
The he for me.  
Although I realize as well as you,

BERTIE

Dunque, io ... ma ....

WATTY

Perché non bevi qualcosa, forse ti farà bene. Grazie, Richard. Ah, una bella bottiglia di Scotch. Ehi, attenzione, non rovesciarlo! Selz?

DICK

Sì, grazie.

WATTY

SS...s,s,s.

DICK

Non esagerare!

WATTY

Bene, ragazzi, alla salute. Questa è davvero roba buona.

DICK

Ora, come ti senti?

BERTIE

Lungi dal star bene, grazie.

WATTY

Strano, quello che ci stavi raccontando ... che pensavi di aver visto Jack Robinson a una festa.

BERTIE

Chissà, forse mi sono sbagliato. Oh, voglio dire ... Ci siete?

WATTY

Buh!

Appoggialo pure là!

L'UOMO CHE AMO

SUSIE

Quando la dolce luna comincia a brillare  
Ogni notte faccio un piccolo sogno  
Sogno il Principe Azzurro  
Il mio lui.  
Sebbene capisca, come voi,  
che un sogno si avvera raramente,  
a me sembra chiaro che

---

it is seldom that a dream comes true,  
to me it's clear  
that he'll appear.

Some day he'll come along  
The man I love;  
And he'll be big and strong,  
The man I love;  
And when he comes my way,  
I'll do my best to make him stay.  
He'll look at me and smile,  
I'll understand;  
And in a little while  
He'll take my hand,  
And though it seems absurd,  
I know we both won't say a word.  
Maybe I shall meet him Sunday,  
Maybe Monday,  
Maybe not;  
Still I'm sure to meet him one day.  
Maybe Tuesday will be my good news day.  
He'll build a little home,  
just meant for two,  
from which I'll never roam.  
Who would, would you?  
And so all else above,  
I'm waiting for the man I love.

JACK  
Hello! Here you are again.

BERTIE  
Holy Hannah! Extraordinary how real you seem!

JACK  
Say, are you drunk by any chance?

BERTIE  
No...I did have one drink...at least I think I did...

JACK  
Well, stick around and you'll have plenty of drinks. Haven't you heard the news?

BERTIE  
What news?

JACK  
I've inherited the entire estate of old Jabez Robinson.

lui apparirà.

Un bel giorno arriverà  
L'uomo che amo;  
Sarà grande e forte,  
L'uomo che amo;  
E quando ci incontreremo  
Farò del mio meglio per farlo restare con me.  
Mi guarderà sorridendo,  
e io capirò;  
Dopo un attimo  
Prenderà la mia mano,  
E anche se sembra assurdo,  
so che non diremo nemmeno una parola.  
Forse domenica lo incontrerò,  
forse lunedì  
forse no;  
sono sicura, però, che un giorno lo incontrerò.  
Forse martedì sarà il giorno fortunato.  
Solo per noi due,  
lui costruirà una casetta  
che non lascerò mai.  
Chi mai lo farebbe?  
È per tutto ciò che  
Aspetto l'uomo che amo.

JACK  
Ciao! Eccoti di nuovo qui.

BERTIE  
Incredibile, come sembri vero!

JACK  
Dimmi, non sarai mica ubriaco, per caso?

BERTIE  
No, ho bevuto solo un bicchierino, o perlomeno credo di averlo bevuto ...

JACK  
Rimani da queste parti e potrai bere finché vuoi. Non hai sentito la notizia?

BERTIE  
Quale notizia?

JACK  
Ho ereditato l'intero patrimonio del vecchio Jabez Robinson.

BERTIE  
Tu hai ereditato?

---

BERTIE  
You have?

JACK  
Don't you know that I'm Jack Robinson?

BERTIE  
Are you quite sure?

JACK  
Just let me see Mr. Parke...By the way, where is Parke?

BERTIE  
He's somewhere showing this place to your widow.

JACK  
My what? Do you mean to tell me that there's a girl here pretending to be my widow?

BERTIE  
There sure is.

JACK  
Bertie, will you please go and see if you can find her for me?

BERTIE  
Certainly, old chap...anything to oblige...

JACK  
I'm certainly anxious to meet her!

BERTIE  
I don't blame you...I'd like to meet my widow. Ha, ha!

SUSIE  
Uh-oh! I mean Dio mio!

JACK  
Miss Trevor!

SUSIE  
Hst! Not Miss Trevor here!

JACK  
Oh...I thought you told me that was your name?

JACK  
Non lo sai che io mi chiamo Jack Robinson?

BERTIE  
Ne sei sicuro?

JACK  
Devo soltanto vedere il Signor Parke. A proposito, dov'è Parke?

BERTIE  
È in giro che mostra questo posto alla tua vedova.

JACK  
La mia cosa? Vuoi dire che c'è una ragazza che si fa passare per la mia vedova?

BERTIE  
Proprio così.

JACK  
Bertie, ti dispiacerebbe andarmela a cercare?

BERTIE  
Volentieri, vecchio mio ... qualsiasi cosa per te ...

JACK  
Sono proprio ansioso di conoscerla!

BERTIE  
Mi sembra giusto ... anche a me piacerebbe incontrare la mia vedova. Ah, ah!

SUSIE  
Oh! Voglio dire ... Dio mio!

JACK  
Signorina Trevor!

SUSIE  
Hst! Qui non c'è nessuna Signorina Trevor!

JACK  
Oh, mi sembrava che mi avessi detto di chiamarti così.

SUSIE  
Sì, ma in realtà non ... non è il nome giusto,

---

---

SUSIE  
I did, but it really isn't...not my right name, that is.

JACK  
I see...so you...you didn't want to trust me with your real name.

SUSIE  
No, that wasn't it, but...what on earth did you have to come to this place for, anyway?

JACK  
I have business here.

SUSIE  
Everybody seems to have business here.

JACK  
I'm sorry you're not glad to see me.

SUSIE  
I am...sorta! I'm sorry; you see, I'm in half-mourning.

JACK  
Really? For whom?

SUSIE  
My husband.

JACK  
Say, you're not by any chance Mrs. Jack Robinson?

SUSIE  
Yes, I am.

JACK  
Hah!

SUSIE  
I don't think that's very nice of you.

JACK  
I'm sure you don't.

SUSIE  
It isn't very respectful to my late husband.

ecco.

JACK  
Capisco, quindi non ti è fidavi di me e non ha voluto dirmi il tuo vero nome.

SUSIE  
No, non esattamente, ma ... perché mai dovevi proprio venire in questo posto?

JACK  
Ho degli affari da sbrigare qui.

SUSIE  
Sembra che tutti abbiamo affari da sbrigare qui.

JACK  
Mi dispiace che tu non sia contenta di vedermi.

SUSIE  
E invece sì ... in un certo senso! Mi dispiace; vedi, sono mezza a lutto.

JACK  
Davvero? E per chi?

SUSIE  
Mio marito.

JACK  
Ma, mi dica, lei non è che per caso la Signora Robinson?

SUSIE  
Sì, proprio io.

JACK  
Hah!

SUSIE  
Non mi pare molto carino da parte tua.

JACK  
Capisco.

SUSIE  
È una mancanza di rispetto per il mio defunto marito.

JACK  
Era una bella persona?

---

---

JACK  
Was he a nice fellow?

SUSIE  
Wonderful. No one could compare with my Jack.

JACK  
You loved him?

SUSIE  
Of course!

JACK  
How long were you married?

SUSIE  
We were together for two wonderful months!

JACK  
Really? What a lot I seem to have missed.

SUSIE  
Our marriage was perfect!

JACK  
He's going to be a tough act to follow!

SUSIE  
Indeed he is. He's left me with pretty high standards!

SO AM I

SUSIE  
He was grand, how I sigh!  
What a man...

JACK  
So am I.

SUSIE  
He was kind, sweet as pie.  
He could love...

JACK  
So can I.  
I'm sure I could double for him easily.  
Seems to me, that I am just like him  
And he, just like me.

SUSIE  
Meraviglioso. Nessuno può competere con il mio Jack.

JACK  
Lo amava?

SUSIE  
Certo!

JACK  
Da quanto tempo eravate sposati?

SUSIE  
Abbiamo passato insieme due mesi meravigliosi!

JACK  
Davvero? Allora mi sono perso molto.

SUSIE  
Il nostro matrimonio era perfetto!

JACK  
Sarà difficile fare di meglio!

SUSIE  
Proprio così. Mi ha lasciato in un'eccellente posizione!

LO SONO ANCH'IO

SUSIE  
Come soffro!  
Che uomo splendido ...

JACK  
Lo sono anch'io.

SUSIE  
Era gentile, dolce come il pane  
Capace di amarmi ...

JACK  
Lo sono anch'io.  
Sono sicuro che potrei sostituirlo facilmente  
Mi sembra di essere uguale a lui  
E lui, mi sembra uguale a me.

SUSIE  
Era intelligente, povera me!

---

---

SUSIE	Era saggio ...
He was smart, me oh my!	
He was wise...	JACK
	Lo sono anch'io!
JACK	
So am I!	PARKE
	Mi pare che questo Bertie sia un vero idiota.
PARKE	DAISY
I tell you, this fellow Bertie is an absolute idiot.	Zio Ned, stai parlando dell'uomo che ho deciso di sposare.
DAISY	PARKE
Uncle Ned, you're talking of the man I've promised to marry.	Jack Robinson vivo! Che assurdità!
PARKE	PARKE
Jack Robinson alive! It's absurd!	Lei sa cosa mi sta dicendo mia nipote, Signor Watkins?
PARKE	WATTY
Do you know what my niece is saying, Mr. Watkins?	No, che cosa?
WATTY	PARKE
No, what is she saying?	Dice che Jack Robinson è vivo ...
PARKE	DAISY
She says that Jack Robinson is alive...	Gli ho semplicemente ripetuto quello che mi ha detto Bertie.
DAISY	WATTY
I only told him what Bertie said.	Quello scemo?
WATTY	DAISY
That nut?!	Come osi! Non ti permetto di insultare il mio futuro marito!
DAISY	SHIRLEY
How dare you! I won't have my future husband insulted!	Oh, Señora! Perché non ci canta una delle sue bizzarre canzoni spagnole?
SHIRLEY	DAISY
Oh, Señora! Won't you sing us one of your quaint Spanish folk songs?	Forse potrebbe ballare il fandango.
DAISY	SHIRLEY
Or maybe dance the fandango?	Oh no ... preferiamo una canzone! Magari qualcosa di De Falla.
SHIRLEY	WATTY
Oh no...we'd much rather hear a song! Perhaps something by DeFalla?	O forse qualcosa di suo cugino ... il suo lontano cugino ... di Brooklyn!
WATTY	BERTIE
Or maybe something by his cousin...distant cousin...from Brooklyn!	Un attimo, signorina. Vorrei farle alcune

---

---

BERTIE  
Just a moment, young woman. There are a number of questions I'd like to ask you.

WATTY  
Anything you have to say to her will have to go through me.

BERTIE  
I'd rather she answered them herself, thank you.

WATTY  
But she speaks nothing but Spanish.

BERTIE  
So do I...fluently.

SUSIE  
Buenos Noches!

BERTIE  
Just a moment! I don't think I was properly introduced to you. My name is Bertie Bassett.

WATTY  
And my name's mud.

DAISY, SUSIE, SHIRLEY  
He's arrested him!

PARKE  
So this is true? You are an impostor!

SUSIE  
Enfermo! Mucha-Malerto de stomacho!

PARKE  
Now what have you got to say for yourself, young woman?

JACK  
What is this? What's going on here? Hello, Mr. Parke.

PARKE  
Jack! Jack Robinson! Alive!

ENSEMBLE  
Jack Robinson!

SUSIE  
Jack Robinson! Sacramento!

BERTIE  
domande.

WATTY  
Tutto ciò che le dirai deve passare da me.

BERTIE  
Preferirei che rispondesse da sola. Grazie.

WATTY  
Ma parla solo spagnolo.

BERTIE  
Anch'io ... e molto bene.

SUSIE  
Buenos Noches!

BERTIE  
Un momento! Nessuno mi ha presentato come si deve. Io sono Bertie Bassett.

WATTY  
E io sono nei guai.

DAISY, SUSIE, SHIRLEY  
L'ha arrestato!

PARKE  
Allora è vero, lei è un impostore!

SUSIE  
Enfermo! Mucha malerto de stomacho!

PARKE  
E lei, signorina, che cos'ha da dire?

JACK  
Che c'è? Cosa succede? Salve, Signor Parke.

PARKE  
Jack, Jack Robinson! Vivo!

GRUPPO  
Jack Robinson!

SUSIE  
Jack Robinson! Sacramento!

JACK  
Di chi è questa voce? Chi è stato a parlare?

---

---

JACK

Whose voice is that? Who spoke?

PARKE

Why...this girl is pretending to be your wife.

JACK

Pretending? She is my wife!

ENSEMBLE

What!

WATTY

I do believe in fairies! Break it up boys, break it up! Young man, did you hear that? If this young lady is this young man's wife, I'll trouble you to unlock these handcuffs at once.

BERTIE

Why, of course, how stupid of me. You know I shall never forget the first time I visited your dear country. It's not there, it's gone, my God, I've lost the key!

WATTY

You poor sapadillo! Let's go find it!

JACK

Juanita! My darling wife! At last I've found you!

LADY BE GOOD

JACK

Oh, sweet and lovely wifie, be good!  
Oh, wifie, be good to me!  
I've put an end to your widowhood,  
So, wifie, be good to me!  
We should be more clubby.  
I hope you're glad to see your hubby,  
Or else, dear,  
I'll be a lonesome babe in the wood.  
Oh, wifie, be good to me!

SUSIE

You know, I think it's awfully nice of you, getting me out of this mess.

JACK

PARKE

Ecco ... questa ragazza finge di essere sua moglie.

JACK

Finge? Lei è mia moglie!

GRUPPO

Cosa?

WATTY

Credo nelle fate! Sparite! Andatevene! Ehi, giovanotto, hai sentito? Se questa giovane signora è la moglie di questo giovane signore, mi spiace disturbarti ma devi aprire queste manette immediatamente.

BERTIE

Oh, subito, che stupido. Non dimenticherò mai la prima volta che sono stato nel tuo amato paese. Dov'è, non c'è più, mio Dio, ho perso la chiave!

WATTY

Che imbecille! Andiamo a cercarla!

JACK

Juanita! Mia cara mogliettina! Finalmente ti ho ritrovata!

LADY BE GOOD

JACK

Oh dolce e amabile mogliettina, sii buona!  
Oh, mogliettina, sii buona con me!  
Ho interrotto la tua vedovanza,  
Dunque, mogliettina, sii buona con me!  
Dovremmo essere più espansivi  
Spero tu sia felice di vedere il tuo maritino,  
Altrimenti mia cara,  
Mi sentirò come un pesce fuor d'acqua.  
Oh, mogliettina, sii buona con me!

SUSIE

Sai cosa penso, che sei stato davvero gentile a tirarmi fuori da questo pasticcio.

JACK

Ma cosa dici Juanita? Mia carissima moglie!

---

---

What do you mean, Juanita? My darling wife!

SUSIE

He will have his little joke! Well, I suppose I have it coming to me. You must think I had a fine crust claiming to be your wife.

JACK

But you are my wife!

SUSIE

What, are you crazy?

JACK

When those bandits in Mexico knocked me in the head it made me forget all the past until I walked in and saw you today.

SUSIE

Help!

JACK

Juanita! My darling!

SUSIE

Oh! Oh!

JACK

My darling wife!

SUSIE

Oh! Oh! Oh!

JACK

What's the matter?

SUSIE

I'm going to faint...quick...some water.

JACK

Oh, you poor little girl...Water! Water! (Runs offstage.

JEFF

Excuse me. My little friend and I are supposed to be performing at the Yacht Club, but we... Miss Susie!

SUSIE

SUSIE

Lui forse lo trova divertente! Me la sono proprio voluta. Penserai che ho avuto davvero una bella faccia tosta a fingere di essere tua moglie.

JACK

Ma tu sei mia moglie!

SUSIE

Cosa, sei impazzito?

JACK

Quando in Messico i banditi mi hanno colpito alla testa mi sono dimenticato tutto il passato fino al momento in cui, oggi, sono entrato e ti ho vista.

SUSIE

Aiuto!

JACK

Juanita! Mia cara!

SUSIE

Oh, oh!

JACK

Mia cara mogliettina!

SUSIE

Oh, oh, oh!

JACK

Che succede?

SUSIE

Sto per svenire ... presto ... un po' d'acqua.

JACK

Oh, povera ragazza ... Acqua, acqua!

JEFF

Mi scusi. La mia amichetta e io dobbiamo recitare allo Yacht Club, ma ... Signorina Susie!

SUSIE

Se n'è andato? Bene! Shirley! Vieni qui, presto, siediti! Prendi questo ventaglio e questo ridicolo cappello!

---

Is he gone? Good! Shirley! Here...quick, sit down! Take this fan and this stupid hat! Now don't move! No offense, Jeff, but shut your mouth and move your feet! Wait'll I get my hands on you, Watty Watkins!

JACK  
Here you are...drink this.

SHIRLEY  
Thanks, but I'm not thirsty.

JACK  
What in the...

SHIRLEY  
She went that-a-way.

JACK  
Gosh, Shirley, she's the most wonderful woman. I'm going to make her so happy! We'll make each other happy.

SHIRLEY  
Oh, Jack, I'm so happy for you. I'm so happy for all of us.

SOON

JACK  
I'm making up for all the years  
[that I waited,  
I'm compensated at last.  
My heart is though with shirking  
thanks to you it's working fast.  
The many lonely nights and days  
when this duffer just had to suffer,  
[are past.

SHIRLEY  
Life will be a dream song,  
love will be the theme song.

JACK  
Soon the lonely nights  
[Will be ended,  
soon two hearts as one will be blended.  
I've found the happiness  
[I've waited for;  
The only girl that I was fated for.

SHIRLEY

Ora non muoverti! Senza offesa, Jeff, ma adesso chiudi il becco e datti una mossa! Aspetta che riesca a metterti le mani addosso, Watty Watkins!

JACK  
Ecco ... prendi.

SHIRLEY  
Grazie, ma non ho sete.

JACK  
Ma che caspita ...

SHIRLEY  
È andata da quella parte.

JACK  
Dio mio, Shirley, è una donna meravigliosa. La farò sicuramente felice! Saremo felici entrambi.

SHIRLEY  
Oh, Jack, sono felice anch'io, sono così felice per tutti noi.

PRESTO

JACK  
Mi sto riprendendo,  
Dopo tanti anni di attesa  
mi sento finalmente ricompensato.  
Il mio cuore ha smesso di fare il ritroso,  
grazie a te adesso si sente sicuro.  
Le tante notti e i tanti giorni di solitudine  
Quando questo buono a nulla soffriva  
Sono passati.

SHIRLEY  
La vita sarà una canzone di sogno,  
l'amore sarà il suo tema.

JACK  
Presto le notti solitarie saranno finite,  
Presto, due cuori si fonderanno in uno.  
Ho trovato la felicità che ho sempre desiderato:  
L'unica ragazza a cui ero destinato.

SHIRLEY  
Presto, mio caro, non sarai più solo,  
presto, scoprirai che vivo solo per te.  
Quando sono con te

---

---

Soon, my dear, you'll never be lonely,  
you'll find I live for you only.  
When I'm with you who cares what

[time it is,  
Or what the place or what the climate is?

JACK

Oh soon, a little cottage will find us safe  
with all our cares far behind us;

SHIRLEY

Oh, soon our little ship  
will come sailing home  
through ev'ry storm,  
never failing;

BOTH

the day you're mine  
this world will be in tune,  
Let's make that day come soon.

Non m'interessa che ora è,  
dove sono e che tempo fa.

JACK

Oh, presto, ci sentiremo al sicuro  
Nella nostra casetta, e lasceremo fuori  
tutte le preoccupazioni.

SHIRLEY

Oh, presto la nostra barchetta  
Farà rotta verso casa  
superando, senza paura, ogni tempesta.

ENTRAMBI

Il giorno in cui sarai mio  
il mondo sarà in armonia.  
Che quel giorno arrivi presto!

---

## SCENE 2

*The Eastern Harbor Yacht Club entertainment Room.*

PARKE

Testing...one, two, three. Ladies and gentlemen, the unique musical stylings of Mr. Jeff White.

### LITTLE JAZZ BIRD

JEFF

Into a cabaret, one fatal day  
A little song-bird flew;  
Found it so very gay, he thought he'd stay,  
Just to get a bird's eye view.  
When he heard the jazz band playing,  
He was happy as a lark;  
To each measure he kept swaying;  
And he stayed till after dark...  
Then back to the land he knew,  
thrilled through and through,  
He sailed on in the air;  
Called all the other birds, and in these  
[words,  
Started gurgling then and there:

I'm a little jazz bird,  
And I'm telling you to be one, too,  
For a little jazz bird  
Is in heaven when it's singing "blue."  
I say it with regret,  
But you're out of date;  
You ain't heard nothing yet,  
Till you syncopate.  
When the going is rough,  
You will find your troubles all have flown,  
If you warble your stuff  
Like the moaning of a saxophone.  
Just try my recipe,  
And i'm sure you'll agree  
That a little jazz bird  
Is the kind of bird to be.

DICK

Susie! What in the world are you made up for?

---

## SCENA 2

*La sala-teatro dello Eastern Harbor Yacht Club.*

PARKE

Prova ... uno, due, tre. Signore e signori, l'eccezionale classe musicale di Jeff White.

### L'UCCELLINO JAZZ

JEFF

Un giorno fatale, in un cabaret,  
entrò un uccellino;  
trovando il posto molto allegro, decise di  
fermarsi,  
tanto per dare un'occhiata.  
Quando senti la jazz band suonare  
Era felice come un'allodola;  
A ogni battuta si dondolava.  
Rimase fino a tardi ...  
Poi tornò da dove era venuto,  
sempre più emozionato,  
veleggiando nell'aria;  
Richiamò tutti gli altri uccelli e, con queste  
parole,  
si mise a gorgheggiare:

Sono un uccellino jazz,  
e vi consiglio di diventarlo anche voi,  
Perché un uccellino jazz  
Si sente in paradiso quando canta "Blue".  
Mi dispiace dirvelo  
Ma siete rimasti indietro;  
Non sapete ancora niente  
Finché non sincopate.  
Quando la situazione è dura,  
scoprirete che tutti i problemi volano via  
Se modulate un suono  
Che assomigli al lamento di un sassofono.  
Provate la mia ricetta  
E sono sicuro che sarete d'accordo:  
Essere un uccellino jazz  
È la cosa giusta da fare.

DICK

Susie! Come diavolo ti sei conciata?

SUSIE

---

SUSIE  
It's the best Shirley could find me.

DICK  
What's happened?

SUSIE  
What hasn't happened? Jack Robinson, that nice boy that I thought was simply cuckoo about me, turns out to be cuckoo about everything.

DICK  
Speaking of Jack Robinson, Josephine's heard all about you pretending to be Mrs. Robinson, and she says that from now on, she doesn't know you.

SUSIE  
What did you say?

DICK  
We had a terrible row and it all ended up in her breaking our engagement.

SUSIE  
Dickie...splendid! Now, you can marry Shirley.

DICK  
Well, you never can tell, and I've got some more good news for you.

SUSIE  
Yeah?

DICK  
I think I'm going to land a job tomorrow.

SUSIE  
A job? What kind of job?

DICK  
I'm not going to tell you until I'm sure of it.

SUSIE  
Oh, I see...it's a secret. Well, I've got a job, too.

È quanto di meglio Shirley sia riuscita a trovarmi.

DICK  
Cos'è successo?

SUSIE  
Cosa non è successo? Jack Robinson, quel caro ragazzo che pensavo semplicemente pazzo di me, si è rivelato essere pazzo del tutto.

DICK  
A proposito di Jack Robinson, Josephine ha sentito tutta la storia, tu che hai finto di essere la Signora Robinson, e adesso non vuole più saperne di te.

SUSIE  
Cos'hai detto?

DICK  
Abbiamo fatto una lite furibonda e alla fine lei ha deciso di rompere il fidanzamento.

SUSIE  
Splendido, Dickie! Così ora potrai sposare Shirley.

DICK  
Chissà! Ho inoltre alcune buone notizie per te.

SUSIE  
E sarebbero ...?

DICK  
Penso che domani comincerò un nuovo lavoro.

SUSIE  
Un lavoro? Che genere di lavoro?

DICK  
Non te lo voglio dire finchè non ne sono sicuro.

SUSIE  
Ah, capisco ... è un segreto. Bene, anche a me hanno offerto un lavoro.

DICK  
Davvero? Che genere di lavoro?

---

---

DICK  
You have? What kind of job?

SUSIE  
I'm Bertha, the beautiful yodeler!

SWISS MISS

SUSIE and DICK

Up on the top of a snow covered mountain  
There lived an alpine miss.  
And oh! What a sweet little miss was this...  
We mean this little Swiss miss.  
While down in the valley below-ho-ho,  
Lived a boy who loved her so-ho-ho,  
He loved her with all his might;  
He loved her day and night.

And ev'ry night just to see this miss,  
He used to risk his scalp,  
For the house where she lived was away  
[up high

And the poor guy didn't know how to fly,  
So he jumped from alp to alp!  
And then beneath her balcony,  
He used to stand around and try to make a  
[hit with her,

And he would yodel, "oh, lay, oh, lee."  
That's the Swiss idea of melody.  
And oh! What a yodeling fool was he...  
He shook a wicked yodel.

And one night as she stood there,  
The lights were very dim,  
While leaning out of the balcony,  
She fell for him.  
He sat with his arms around her until the  
[night was gone,  
And here's the way they carried on.

He said: dear, I think you're just as sweet  
[as you can be  
You're like a cake of sweet Swiss miss  
[chocolate to me.

She said: oh, my loving one, your talk  
[I can't resist,  
I hope you're steady as the Swiss watch  
[ticking on your wrist,

He said: how I yearn for you, and burn for you,  
[I do! I do!

SUSIE  
Sono Bertha, la favolosa cantante di jodel!

LA SVIZZEROTTA

SUSIE e DICK

Sulla cima di una montagna coperta di neve  
Viveva una montanarella.  
Oh, com'era dolce quella ragazzina ...  
O meglio, quella svizzerotta.  
Mentre nella valle più in basso-o-o  
Viveva un ragazzo che l'amava tanto-o-o  
L'amava con tutte le sue forze  
L'amava giorno e notte.

E tutte le notti, per vedere la sua bella,  
Rischiava l'osso del collo  
Perché la casa di lei era lassù in alto  
E il povero ragazzo non sapeva volare,  
e così saltava di vetta in vetta!  
Poi, si aggirava sotto il suo balcone  
Tentando di attirare la sua attenzione.  
Lui cantava jodel "oh lai oh lia"  
È l'idea svizzera di melodia.  
Per quei gorgheggi andava pazzo e  
Cantò un bellissimo jodel.

Una notte lei era lì ad ascoltarlo  
Le luci erano soffuse  
E mentre si sporgeva dal balcone  
cadde ai suoi piedi, innamorata.  
Lei tenne tra le braccia finché la notte  
non svanì,  
ed è così che la loro storia continuò.

Lui disse: cara, sei proprio dolcissima  
Come una torta di cioccolato svizzero.  
Lei disse: oh, mio amato,  
alle tue parole, non so resistere  
ma spero che tu sia affidabile come  
l'orologio svizzero che ti batte al polso;  
Lui disse: Come ti desidero, come fremo.  
Ti amo, ti amo!

Oh, mia dama, te lo giuro in ginocchio:  
Il mio amore per te è piccante come una  
fetta di formaggio svizzero.



---

tonight, haven't I? Treated you well? Gone everywhere you wanted me to? I haven't complained, have I?

BERTIE  
No.

BERTIE  
No.

WATTY  
D'ora in poi, giovanotto, sarai tu mio ospite. E andremo a cercare la stazione di polizia più vicina per farci aprire queste!

WATTY  
Well, from now on, young man, you're going to be my guest. We're going to the nearest police station and get these things unlocked!

DAISY  
Da cosa state scappando voi due?

DAISY  
What have you two men been running for?

WATTY  
Non hai visto quell'incubo messicano che ci inseguiva?

WATTY  
Didn't you see that Mexican nightmare that was after us?

DAISY  
Sì, e ho colto l'occasione per fargli sapere che Jack Robinson è tornato dalla tomba e ... vedeste come se l'è data a gambe.

DAISY  
Yes, and I happened to mention to him that Jack Robinson had come back from the grave and you couldn't see his heels for the dust.

WATTY  
Cosa? Lo sapevo che la storia della sorella messicana era una truffa.

WATTY  
What?! I knew that Mexican sister of his was a fraud.

BERTIE  
Ecco, ha, ha! Ho trovato la chiave. Ce l'avevo nel taschino del panciotto!

BERTIE  
I say, ha, ha! I've found the key. It was here in my waistcoat pocket all the time!

WATTY  
Povero scemo! Dammi la chiave! Sai, Bertie è un ragazzo carino, ma preferisco non andare in giro portandomelo al polso. Ecco! Guarda che carini quegli uccellini lassù, devono essere rondini. Fatto! Chi semina raccoglie! Adesso voi due dovrete sposarvi! La vedete questa chiave? Guardatela bene perché non la vedrete mai più.

WATTY  
Oh, you poor sap! Give me the key! You know Bertie's a cute little fellow, but I'd just as soon not go round wearing him on my wrist. There! Oh, look at the cute little birdies up in the air, they must be swallows. There! One good turn deserves another. Now, you two will have to get married! Do you see this key? Take a good look at it; you're never going to see it again.

Ah, l'Imperatrice Josephine in persona.

Ah, the Empress Josephine herself.

Jo  
Oh, Signor Watkins!

Jo  
Oh, Mr. Watkins!

WATTY  
Chiamami Watty.

WATTY  
Call me, Watty.

Jo  
Lo sai, Watty, che ti ho sognato, la notte scorsa?

---

Jo  
Watty, do you know I had a dream about you  
last night?

WATTY  
Tell me, Jo, what did you dream?

Jo  
I dreamt that we were at a wedding...you were  
the bridegroom and I was the bride.

WATTY  
Oh, Jo, say the word that will keep the preacher  
out of the poorhouse!

FINALE ULTIMO

Jo  
Soon, my dear you'll never be lonely

WATTY  
Soon, you'll find I live for you only.

DAISY  
I've found the happiness I've waited for:

BERTIE  
The only girl that I was fated for.

DICK  
Oh! Soon a little cottage will find us  
Safe with all our cares far behind us:

SHIRLEY  
The day you're mine this world will be in  
[tune:

JO, DAISY, SHIRLEY, WATTY, BERTIE, DICK  
Let's make that day come ...

JACK  
Soon our little ship will come sailing home  
through every storm, never failing:

SUSIE  
The day you're mine the world will be in  
[tune:

WATTY  
E dimmi, Jo, che cosa hai sognato?

Jo  
Ho sognato che eravamo a un matrimonio ... tu  
eri lo sposo e io la sposa.

WATTY  
Oh, Jo, di' la parola che consentirà al prete di  
non finire all'asilo dei poveri!

FINALE ULTIMO

Jo  
Presto, mio caro, non sarai più solo

WATTY  
Presto scoprirai che vivo solo per te.

DAISY  
Ho trovato la felicità che ho sempre desiderato:

BERTIE  
L'unica ragazza a cui ero destinato.

DICK  
Oh, presto, ci sentiremo al sicuro  
Nella nostra casetta,  
e lasceremo fuori tutte le preoccupazioni.

SHIRLEY  
Il giorno in cui sarai mio  
il mondo sarà in armonia.

JO, DAISY, SHIRLEY, WATTY, BERTIE, DICK  
Che quel giorno arrivi ...

JACK  
Presto la nostra barchetta  
farà rotta verso casa  
superando, senza paura, ogni tempesta.

SUSIE  
Il giorno in cui sarai mio  
il mondo sarà in armonia.

TUTTI  
Che quel giorno arrivi ...

CORO

---

---

ALL PRINCIPALS:

Let's make that day come...

CHORUS

Fascinating wedding  
You got me on the go,  
Fascinating wedding,  
I'm all a-quiver.  
Fascinating wedding,  
The neighbors want to know  
Why I'm always shaking just like a flivver.  
Oh, what a lovely day in church there's  
going to be!  
Fascinating wedding  
You're calling my lady and...

PRINCIPALS

...Soon!

CHORUS

...Me!

Che matrimonio travolgente

Non riesco più a fermarmi.

Che matrimonio travolgente

Sono tutto un fremito.

Che matrimonio travolgente

I vicini vogliono sapere

Perché continuo a tremare come un  
macinino.

In chiesa, sarà un giorno incantevole!

Che matrimonio travolgente

Hai travolto la mia sposa e anche ...

TUTTI

Presto!

CORO

Me!

[N.d.T.: «You don't know the half of it, dearie» è il titolo di un blues. La traduzione letterale è: «Mia cara, non puoi capire nemmeno la metà di quello che provo». All'interno del testo si è preferito dunque mantenere la lingua originale. L'espressione «I've got the blues» significa «mi è presa la depressione, sono triste».]



Frontespizio dello spartito di *Oh, Lady Be Good!*

---

## LADY, BE GOOD! IN BREVE

Definita da un equilibrato dosaggio di ballerine attraenti, canzoni di successo, scenografie sfarzose e humour, con piccoli sipari di teatro comico, il genere della rivista aveva assunto una sua fisionomia ben precisa fra il 1910 ed il 1920. Ma alla nuova canzone americana non bastava più solo la rivista, ed il suo posto venne preso gradualmente dal musical che cominciò a muovere i suoi primi passi proprio all'inizio degli anni Venti. C'era in questo caso una maggiore coerenza narrativa, se non proprio drammatica, anche se erano ancora le canzoni l'elemento portante della parte musicale. Prodotto altamente spettacolare, il musical costituisce una felice sintesi di teatro, danza e musica, e ancor oggi il suo successo non accenna a diminuire. *Lady, Be Good!*, se non fu il primo musical di Gershwin in ordine di tempo – ne scrisse diciotto – fu certamente il suo primo grande successo a Broadway. Il titolo tenne banco – dopo esser stato rappresentato in anteprima a Filadelfia nel novembre del 1924 – per circa un anno, ed un analogo successo riportò anche a Londra nel '26. Il nuovo lavoro non si discostava molto dallo standard del genere, ovvero una storia a soggetto prevalentemente sentimentale, con qualche risvolto umoristico. Fondamentale per la sua affermazione fu soprattutto l'apporto di due straordinari ballerini, i fratelli Fred e Adele Astaire, allora probabilmente più famosi dello stesso Gershwin. La canzone che dà il titolo alla commedia e l'incalzante *Fascinating Rhythm*, sono i due *hits* dello spettacolo, destinati, al pari di molti altri brani tratti da commedie musicali, a diventare degli standard del repertorio jazzistico. *Fascinating Rhythm* in particolare è un lu-

minoso esempio di abilità compositiva, un modello per tutti gli autori di canzoni. La canzone *Oh, Lady Be Good!* arrivò a prestare il titolo allo spettacolo soltanto in un secondo momento. Era già stata composta da Gershwin in precedenza e fu il produttore Alex A. Aarons, dopo esserne rimasto affascinato, a convincere il compositore ad inserirla nella commedia musicale che originariamente si intitolava *Black Eyed Susan*. Al contrario invece, va ricordato che una delle più belle melodie del compositore statunitense, *The Man I Love*, era stata scritta appositamente per questo musical, ma ne fu quasi subito esclusa, dopo l'anteprima di Filadelfia, perché considerata poco adatta alla storia: verrà ora reinserita nell'odierna produzione al PalaFenice. *Lady, Be Good!*, oltre a rappresentare un punto nodale nell'evoluzione di George Gershwin come compositore, consacrò la collaborazione con il fratello Ira, prima di allora saltuaria e sporadica, come una delle più importanti nella musica popolare del Novecento. Dopo che George scriveva la musica, mettendo a punto la sua suggestiva fusione di melodie intrise di *blue note*, suadenti armonie e ritmi sincopati, Ira cominciava a scrivere le parole servendosi di un idioma semplice ed allo stesso tempo un poco stravagante, ma sempre perfettamente aderente allo sviluppo della melodia, portando sulla scena il linguaggio della vita di tutti i giorni, un idioma quindi che il pubblico non faticava a comprendere. Dopo *Lady, Be Good!*, ma soprattutto con il consolidarsi della coppia formata dai fratelli Gershwin, la commedia musicale americana non sarebbe più stata la stessa. Quel che colpisce in questo musical è la pressoché perfetta relazione fra i

---

brani musicali e la storia raccontata, fra le melodie ed i caratteri dei personaggi, ma anche l'indovinato ordine delle canzoni, che si succedono l'una all'altra con magistrale coerenza. Il desiderio, mai dichiarato e probabilmente inconscio, era quello di dare al musical una sempre maggiore dignità artistica, condurlo verso lidi nuovi e fino ad allora inesplorati. La trama e l'umore musicale dominante di tutta la commedia sono già chiaramente anticipati e riassunti nella prima canzone dello spettacolo, *Hang On to Me*, composta da George prima di cominciare a lavorare per il libretto, ma poi completata e messa a punto insieme al fratello Ira per *Lady, Be Good!*. Il brano piacque subito molto sia al produttore sia ai fratelli Astaire. La canzone sa emanare sia calore familiare che spiritualità: ci rende partecipi alla vicenda dei due protagonisti, coinvolgendoci e legandoci emozionalmente a loro per l'intera durata dello spettacolo. Poco dopo, sempre nel primo atto, si ascolta un altro capolavoro gershwiniano, *Fascinating Rhythm*. Nel 1923, prima di cominciare a lavorare al libretto di *Lady, Be Good!*, Ira aveva scritto una canzone intitolata *Little Rhythm, Go Away*, che non venne mai pubblicata né utilizzata in nessuna rivista, ma servì come base per il testo di quella bellissima e trascinate frase ritmica composta da George a Londra nell'estate del 1924. Non fu certo un lavoro facile per Ira – come ebbe modo di sottolineare anche George – poiché il tema musicale si ripeteva più volte di seguito, ma sempre con un diverso accento ritmico, dando quasi la sensazione di errore. Proprio in questa ipnotica sequela di accenti apparentemente sbagliati risiedeva gran parte del fascino di

questa splendida canzone. L'averla poi sistemata così presto, già a metà del primo atto, poteva apparire rischioso. Ed invece questo non impedì il successo di un musical che ancor oggi affascina la critica e gli appassionati di tutto il mondo.

(CLAUDIO DONÀ)



George Gershwin mentre dipinge il ritratto di Arnold Schönberg.

---

## ARGOMENTO

### ATTO PRIMO

#### *Scena prima*

È mattina presto, ma davanti alla casa dei Trevor a Beacon Hill, Rhode Island, c'è già molto movimento. Dick Trevor arriva e trova proprio sulla porta di casa un cartello con su scritto «sfrattato». Oltre tutto, tutti i suoi mobili sono già sul marciapiede. Qui, trova sua sorella che piange sul letto, ma riesce a convincerla ad essere ottimista perché insieme possono resistere a qualsiasi cosa, anche se sono orfani e ormai senza lavoro e senza soldi (*Hang on to Me*). Arriva Jack che fingendosi uno squattrinato vagabondo, cerca di consolare Susie della sua cattiva sorte. Tra i due nasce spontanea una reciproca e naturale simpatia.

#### *Scena seconda*

L'azione continua quella stessa sera all'esterno della proprietà della ricca Josephine Vanderwater. Ci sono già molti ospiti in attesa di quella che si preannuncia come una meravigliosa serata di ballo, cibo e bevande a volontà (*A Wonderful Party*).

#### *Scena terza*

All'interno, un pianoforte rallegra gli ospiti accompagnando lo svolgersi della festa, mentre le signore sono alla ricerca «dell'uomo giusto» (*The End of a String*). Tutti sono molto allegri; perfino l'amica della padrona di casa, Daisy, rimane indifferente al comportamento del suo fidanzato (*We're Here Because*).

Mentre la serata prosegue, cominciano ad arrivare anche ospiti non invitati. Prima arrivano Dick e Susie alla ricerca di un pasto caldo, poi il loro avvocato Watty Watkins –

persona un po' losca ma abile nel suo lavoro. Watty cerca di essere gentile parlando a Jo di suo zio, il padrone di casa di Dick e Susie ma capisce che è stata Jo a suggerire allo zio di sfrattarli perché è innamorata di Dick e sperava così di attirarlo nella sua casa e nel suo cuore.

Jo ce l'ha quasi fatta. Dopo aver inseguito il cameriere con un vassoio pieno di cibi, Dick decide di rinunciare al suo amore per Shirley e di proporsi alla ricca Jo per risolvere i problemi finanziari. Susie cerca di dissuaderlo dal sacrificare il suo amore convinta che ce la faranno comunque. I Trevor incominciano a litigare e vengono interrotti da Jeff White, un musicista ingaggiato per intrattenere gli ospiti (*Fascinating Rhythm*).

Susie riceve poi due proposte curiose. Prima il vagabondo Jack, che aveva già conosciuto la mattina a Beacon Hill, le dichiara eterno amore (*So am I*), (*The Man I Love*). Poi Watty le propone un piano bizzarro per guadagnare un bel po' di soldi: Susie dovrebbe fingersi una ragazza messicana, vedova del defunto Jack Robinson e incontrare gli amministratori del Robinson per definire la questione ereditaria (*Oh, Lady Be Good!*). Susie, sdegnata, subito rifiuta la proposta per poi accettarla quando Dick annuncia di essersi fidanzato con Jo. I Trevor ricominciano a litigare sulle note del Finale.

---

## ATTO SECONDO

### *Scena prima*

Sono passati alcuni giorni. I facoltosi frequentatori di Eastern Harbour fanno vita sociale al Robinson Hotel (*Linger in the Lobby*). Arrivano anche Watty e Señorita Robinson (Susie) per mettere in azione il loro piano. Dick cerca disperato Susie e trova invece Shirley. Triste per il fidanzamento con Jo cerca di risvegliare l'interesse di Dick annunciandogli che anche lei potrebbe fidanzarsi all'improvviso (*The Half of It, Dearie, Blues*).

Susie, nella stanza accanto, atteggiandosi a maliarda spagnola sta seducendo tutti gli uomini presenti (*Juanita*). Quando finalmente Dick la vede pretende una spiegazione del suo travestimento: Susie replica che Watty l'ha portata al Robinson per ballare e mostra a Dick i passi dell'ultimo ballo di moda (*I'd Rather Charleston*).

E chi arriva nell'albergo? Il misterioso vagabondo che altri non è che il "defunto" Jack Robinson, erede della fortuna dei Robinson, e di cui Susie si sta fingendo vedova.

Jack lascia che l'equivoco vada avanti per un po'. Poi salva la sua amata dall'accusa di frode affermando che lei è veramente sua moglie e così a Susie viene risparmiata la prigione (Riprese di *The Man I Love, So Am I, Lady, Be Good!*).

### *Scena seconda*

Una burleque a sipario chiuso (*Soon*)

### *Scena terza*

Più tardi, all'Eastern Harbor Yacht Club l'onnipresente Jeff White ha nuovi ospiti (*Little Jazz Bird*). Mentre gli invitati ballano, Dick informa Susie che forse ha trovato un lavoro; la ragazza fa di meglio, affermando che lei un lavoro l'ha già (*Swiss Miss*). Adesso ci saranno i soldi per pagare i debiti. Le incomprensioni vengono dimenticate e si pensa ai preparativi per i matrimoni delle quattro coppie (Finale Ultimo).

---

## ARGUMENT

### PREMIER ACTE

#### Scène 1

Il est encore tôt, mais il y a déjà beaucoup va-et-vient devant chez Trevor à Beacon Hill, Rhode Island. Après une nuit d'ivresse, Dick Trevor rentre chez lui et trouve sur sa porte un mot sur lequel est écrit : *Expulsé*. D'ailleurs ses affaires sont déjà toutes sur le trottoir, comme le lit sur lequel il trouve sa sœur en train de pleurer. Mais il parvient à la persuader qu'ils doivent rester optimistes, car ensemble, ils peuvent résister à tout (*Hang on to Me*).

#### Scène 2

L'action se poursuit le soir même, dans le parc de la propriété de la riche Joséphine Vanderwater. Il y a déjà beaucoup d'invités, qui attendent ce qui se présente déjà comme une merveilleuse soirée de danse, de bonne chère et de boissons à volonté (*A Wonderful Party*).

#### Scène 3

A l'intérieur, les invités se divertissent au son du piano qui accompagne la fête, tandis que les dames sont à la recherche de "l'homme qu'il leur faut" (*The End of a String*). Tous sont très joyeux, même l'amie de la maîtresse de maison, Daisy, qui reste indifférente à l'attitude de son fiancé ("We're Here Because").

La soirée continue, et commencent à arriver des personnes qui n'avaient pas été invitées. Tout d'abord Dick et Susie, qui ont envie d'un repas chaud. Puis leur avocat, Watty Watkins, un personnage louche, mais compétent. Il essaie d'être gentil en parlant à Jo de son oncle - le propriétaire

de Dick et Susie. Il comprend ainsi que c'est Jo qui a conseillé à son oncle de les expulser. Comme Jo est tombée amoureuse de Dickie Trevor, elle espérait l'attirer ainsi dans sa maison et dans son cœur.

Jo est presque parvenue à ses fins. Après avoir suivi le garçon, qui porte un plateau rempli de nourriture, Dick décide de quitter sa fiancée Shirley et d'accepter les avances de Jo. Susie essaie de le dissuader de sacrifier son amour, car elle est convaincue qu'ils s'en sortiront. Le frère et la sœur commencent à se disputer, mais Jeff White, un autre musicien engagé pour divertir les invités, réussit à les calmer (*Fascinating Rhythm*).

Puis Susie reçoit deux curieuses propositions: tout d'abord d'un vagabond, rencontré ce matin-là à Beacon Hill, qui lui promet un amour éternel. Bien qu'il ne se soit même pas présenté, Susie tombe follement amoureuse de lui (*So am I*) (*The Man I Love*). Puis son avocat Watty, qui lui fait une proposition étrange, mais qui lui permettra de gagner une jolie somme : Susie devrait se faire passer pour une jeune Mexicaine, la veuve de Jack Robinson, et rencontrer les administrateurs du Robinson Estate pour régler les questions d'héritage (*Oh, Lady Be Good!*). Mais Susie, indignée, refuse dans un premier temps la proposition, qu'elle finit par accepter lorsque Dick lui annonce ses fiançailles avec Jo. Les Trevor recommencent à se disputer, sur les notes du Finale.

---

## SECOND ACTE

### Scène 1

Quelques jours se sont écoulés. Les riches habitués d'Eastern mènent leur vie mondaine au Robinson Hotel (*Linger in the Lobby*). Watty et Señorita Trevor s'y rendent aussi pour mettre en œuvre leur plan. Dick cherche Susie désespérément, mais il trouve Shirley, en colère à cause de ses fiançailles avec Jo. Elle essaie de réveiller son attention en lui annonçant qu'elle pourrait aussi se fiancer à l'improviste (*The Half of it, Dearie, Blues*). Pendant ce temps, dans la pièce d'à côté, Susie séduit tous les hommes présents en jouant les femmes fatales (*Juanita*). Lorsque Dick la voit, il exige une explication. Elle lui répond que Watty l'a emmenée au Robinson pour danser et lui montre les pas de la dernière danse à la mode (*I'd Rather Charleston*).

Et qui arrive à l'hôtel? Mais évidemment le mystérieux vagabond qui aime et est aimé de Susie. Qui est bel et bien le "défunt" Jack Robinson, héritier de la fortune des Robinson, et dont Susie feint d'être la veuve.

Jack laisse planer l'équivoque quelques instants, puis il sauve sa bien-aimée en déclarant qu'elle est bien son épouse. Il lui évite ainsi la prison (Reprises de *The Man I Love, So am I, Lady, Be Good*).

### Scène 2

Scène burlesque, jouée derrière le rideau (*Soon*).

### Scène 3

Plus tard, à l'Eastern Harbor Yacht Club, l'omniprésent Jeff White est à nouveau entouré de ses invités (*Little Jazz Bird*). Tandis qu'ils dansent, Dick apprend à Susie qu'il a sans doute trouvé un emploi. Mais elle fait mieux, en lui annonçant que de son côté, elle en a déjà trouvé un (*Swiss Miss*). Ils auront ainsi suffisamment d'argent pour payer leurs dettes. Tous les malentendus sont balayés et l'on songe maintenant aux préparatifs pour le mariage des quatre couples (Dernier Finale).

---

## SYNOPSIS

### ACT ONE

#### *Scene one*

It's early morning but there is already plenty of activity in front of the Trevors' house in Beacon Hill, Rhode Island. Dick Trevor arrives to find his front door bearing a sign saying "evicted". Furthermore, all his furniture is already on the pavement where he finds his sister crying on the bed. However, he manages to convince her to be optimistic because, by sticking together, they can stand up to anything (*Hang on to Me*).

#### *Scene two*

The story continues that same evening outside the house of the rich Josephine Vanderwater. There are already a lot of guests waiting for what looks like being a marvelous evening of endless dancing, eating and drinking (*A Wonderful Party*).

#### *Scene three*

Inside a piano raises the spirits of the guests as the party continues while the ladies look for "the right man" (*The End of a String*). Everyone is very happy; even the hostess's friend, Daisy, remains unmoved by her fiancé's behaviour (*We're Here Because*).

As the evening progresses, uninvited guests also arrive: firstly Dick and Susie in search of a hot meal, then their lawyer Watty Watkins, a rather shady character but good at his job. Watty tries to be polite by talking to Jo about her uncle, Dick and Susie's landlord, but he realises that it was Jo who suggested to her uncle to evict them because she is in love with Dick and in this

way hopes to draw him into her house and into her heart.

Jo has nearly managed it. After following the waiter carrying a tray piled with food, Dick decides to give up his fiancée Shirley and to propose to Jo. Susie tries to dissuade him from sacrificing his love, convinced that they will manage no matter what happens. The Trevors start to quarrel and are interrupted by Jeff White, a musician engaged to entertain the guests (*Fascinating Rhythm*).

Then Susie receives two curious proposals. Firstly a vagabond, whom she had already met that morning in Beacon Hill, declares his eternal love for her but without introducing himself and she falls madly in love with him (*So am I*), (*The Man I Love*). Then Watty illustrates to her a strange plan to earn a good deal of money: Susie would have to pretend to be a Mexican girl, the widow of the deceased Jack Robinson, and meet the executors of the Robinson estate in order to determine the question of inheritance (*Oh, Lady Be Good!*). An indignant Susie immediately rejects the proposal only to then accept it when Dick announces that he has become engaged to Jo. The Trevors start to quarrel again to the notes of the Finale.

---

## ACT TWO

### *Scene one*

A few days have passed. The well-to-do frequenters of Eastern Harbour live their social life at the Robinson Hotel (*Linger in the Lobby*). Watty and Señorita Robinson (Susie) arrive to put their plan into action. Dick is desperately looking for Susie but instead finds Shirley who, angry about his engagement to Jo, tries to reawaken Dick's interest by announcing that she too could suddenly get engaged (*The Half of It, Dearie, Blues*). In the next room Susie, posing as a bewitching Spanish woman, is seducing all the men present (*Juanita*). When Dick finally catches sight of her, he demands an explanation for her disguise: Susie replies that Watty has taken her dancing at the Robinson Hotel and she shows Dick the steps of the latest fashionable dance (*I'd Rather Charleston*).

Who then arrives at the hotel? The mysterious vagabond who loves, and is loved by, Susie and who is none other than the "deceased" Jack Robinson, the heir to the Robinson fortune, and whose widow Susie is pretending to be.

Jack lets the misunderstanding go on a bit longer. Then he saves his sweetheart from the accusation of fraud, stating that she is truly his wife and in this way Susie is spared prison (Refrains of *The Man I Love, So Am I, and Lady, be Good*).

### *Scene Two*

A burlesque with the curtain closed (*Soon*).

### *Scene three*

Later, at the Eastern Harbour Club, the ever-present Jeff White has new guests (*Little Jazz Bird*). While the guests are dancing, Dick informs Susie that perhaps he has found a job; the girl goes one better, stating that she already has a job (*Swiss Miss*). Now there will be money to pay their debts. Incomprehensions are forgotten and thoughts turn to preparations for the weddings of the four couples (Last Finale).

---

## HANDLUNG

### ERSTER AKT

#### 1. Bild

Trotz des frühen Morgens ist die Strasse vor dem Haus Trevors in Beacon Hill, Rhode Island, schon sehr belebt. Dick Trevor erscheint und findet an seiner Haustür ein Schild mit der Mietaufkündigung vor und sein Hab und Gut schon auf dem Bürgersteig. Es gelingt ihm seiner Schwester, die weinend auf dem Bett sitzt, Mut zu machen und sie zu überzeugen, dass sie gemeinsam alle Widerwärtigkeiten des Lebens durchstehen können (*Hang on to Me*).

#### 2. Bild

Am Abend des gleichen Tages vor dem Besitz der reichen Josephine Vanderwater. Schon viele Gäste haben sich in Erwartung dieses herrlichen Abends, von dem man sagt, dass er dem Tanz, dem Essen und dem Trinkbaren gewidmet sei, eingefunden (*A Wonderful Party*).

#### 3. Bild

Begleitet von Klaviermusik nimmt das Fest im Inneren des Hauses seinen Lauf; während die Damen nach dem "richtigen Mann" Ausschau halten (*The End of a String*). Alle sind sehr fröhlich. Sogar die Freundin der Gastgeberin, Daisy, betrachtet das Benehmen ihres Verlobten mit Gleichgültigkeit (*We're Here Because*).

Während der Abend fortschreitet, erscheinen auch nicht geladene Gäste. Zuerst Dick und Susie auf der Suche nach einem warmen Essen, dann der Rechtsanwalt Watty Watkins – eine etwas verdächtige, aber im Beruf sehr fähige Person. Watty versucht besonders freundlich mit Jo zu sein und

erzählt ihr von ihrem Onkel, Eigentümer des Hauses in dem Dick und Susie wohnten. Im Verlauf des Gespräches wird ihm klar, dass Jo ihrem Onkel vorgeschlagen hat den beiden zu kündigen, da sie in Dick verliebt ist und auf diese Weise hoffte ihn in ihr Haus zu locken um ihm ihre Liebe zu gestehen.

Jo hat es beinah geschafft. Dick, nachdem er dem Kellner, der ein grosses Tablett voller Speisen trägt, gefolgt ist, beschließt auf seine Verlobte zu verzichten und sich Jo anzubieten. Susie versucht ihn davon abzuhalten. Die beiden Trevors beginnen zu streiten werden aber von Jeff White, einem Musiker der mit der musikalischen Unterhaltung der Gäste betraut wurde, unterbrochen (*Fascinating Rhythm*).

Etwas später werden Susie zwei seltsame Anliegen vorgebracht.

Ohne sich ihr vorzustellen erklärt ihr ein Landstreicher, den sie aber schon am Morgen in Beacon Hill kennen gelernt hatte, seine ewige Liebe, die von ihr erwidert wird (*So am I*) (*The Man I Love*). Dann macht Watty ihr einen irren Vorschlag mit dem nicht wenig Geld zu verdienen ist: Susie müsste sich als eine junge mexikanische Frau, Witwe des verstorbenen Jack Robinson, ausgeben um mit den Verwaltern des Robinson Sommers die Erbschaftsfrage zu klären (*Oh, Lady Be Good*). Entrüstet weist Susie diesen Vorschlag zurück, nimmt ihn aber an, als sie von Dick hört, dass er sich mit Jo verlobt hat. Während die Noten des Finale ertönen beginnen die Trevors sich erneut zu streiten.

### ZWEITER AKT

---

---

### 1. Bild

Es sind einige Tage vergangen. Die wohlhabenden Eastern Harbour-Besucher treffen sich im Robinson Hotel (*Linger in the Lobby*). Auch Watty und Senorita Robinson (Susie) erscheinen um ihren Plan in die Tat umzusetzen. Dick sucht verzweifelt nach Susie, findet aber nur Shirley. Verärgerter über Dicks Verlobung mit Jo, versucht diese die Eifersucht in ihm zu schüren und teilt ihm mit, dass auch für sie eine plötzliche Verlobung möglich ist (*The Half of It, Dearie, Blues*). In einem Nebenzimmer gebärdet sich Susie wie eine spanische Zauberin und bezirzt alle anwesenden Männer (*Juanita*). Als Dick sie endlich findet, verlangt er von ihr eine Erklärung ob ihres Aussehens: Susie antwortet, dass Watty sie ins Robinson Hotel zum Tanzen gebracht hat und zeigt Dick die Schritte des letzten Modetanzes (*I'd Rather Charleston*).

Ganz überraschend erscheint der mysteriöse, in Susie verliebte und von ihr wiedergeliebte, Landstreicher im Hotel, der niemand anders ist als der "verstorbene" Jack Robinson, Erbe des Robinson-Vermögens, und von dem Susie vorgibt die Witwe zu sein.

Für eine Weile sieht Jack sich das Spiel an. Als jedoch die Geliebte des Betrugers beschuldigt wird, erklärt er, dass sie wirklich seine Frau sei und rettet so Susie vor dem Gefängnis (Ritornell von *The man I love, So Am I, Lady Be Good*).

### 2. Bild

Eine Burleske bei geschlossenem Vorhang (*Soon*).

### 3. Bild

Etwas später empfängt der überall anzutreffende Jeff White im Eastern Harbor Yacht Club neue Gäste (*Little Jazz Bird*). Dick informiert Susie, dass er vielleicht eine Arbeit gefunden hat; das junge Mädchen antwortet ihm, dass sie schon eine Arbeit habe (*Swiss Miss*) und, dass nun genügend Geld da sei um die Schulden zu bezahlen. Alle Unverständnisse sind vergessen und man bereitet sich auf die Hochzeitsvorbereitungen für die vier Paare vor (Finale)



George Gershwin al pianoforte.

---

GIANFRANCO VINAY  
ISTRUZIONI PER L'USO

SUSIE

Watty and I came here for a little dance

DICK

Nonsense. Watty can't dance

SUSIE

Sure he can. Anyone can dance.

Prima istruzione: lasciarsi catturare, senza opporre inibizioni, dalla carica di umorismo, dai ritmi indiavolati e dagli «hit songs» dei fratelli Gershwin che appartengono da tre quarti di secolo al patrimonio tematico universale. *Lady, Be Good!* è una commedia musicale creata per divertire, nel senso etimologico del termine: distogliere l'attenzione dai problemi esistenziali e dai crucci della vita quotidiana. Come succedeva in occasione delle sue prime rappresentazioni al «Liberty Theatre» di New York nel dicembre del 1924, anche a Venezia il pubblico uscirà da teatro fischiettando *Oh, Lady Be Good!*, *Hang On to Me*, *Fascinating Rhythm*, arrischiando qualche passo di danza.

Con una differenza. A quell'epoca, i ritmi sincopati su cui sono modellate le canzoni sopraccitate facevano parte delle danze d'intrattenimento praticate dal pubblico. Il musical, nel senso moderno del termine, nasce quando la pulsazione ritmica diventa il suo elemento fondamentale e relega in secondo piano la cantabilità melodica propria dell'operetta. Questa cantabilità non scompare, come la presenza in *Lady, Be Good!* del duetto d'amore *So Am I* può dimostrare, ma diventa tanto più preziosa in quanto rara ed eccezionale.

La contemporaneità fra la nascita di questo

tipo di musical e la febbre della danza sincopata che esplode in America ed in Europa nel corso del secondo decennio del nostro secolo, non è certo casuale. Il musical, nella sua essenza, è la trasposizione scenica e drammatica di questa febbre, alla quale il pubblico partecipa emotivamente senza però poter scaricare immediatamente nel movimento l'energia, l'eccitazione nervosa accumulata: questa catarsi motorica poteva avvenire quando i numeri di maggior successo, diffusi dai dischi, dalla radio, o eseguiti dalle orchestre da ballo, venivano utilizzati effettivamente per accompagnare le danze d'intrattenimento. I mezzi di comunicazione di massa, le sale da ballo e il musical crearono così una sorta di circuito chiuso che, specialmente nel periodo fra le due guerre, fu una delle cause principali della fortuna di questo tipo di spettacolo e contribuì non poco alla definizione del suo assetto più caratteristico: sia che si tratti di un musical vero e proprio, sia che si tratti di un musical più complesso sotto l'aspetto drammaturgico e narrativo, il risultato finale della produzione deve cercare di offrire anche e specialmente una successione di «hit songs» che componga una serie di danze di intrattenimento.

George Gershwin, che all'inizio del 1924 aveva riscosso un successo strepitoso con *Rhapsody in Blue*, si stava affermando come il maestro indiscusso di questo nuovo genere di canzone per questo nuovo genere di spettacolo. Ancor più degli altri suoi celebri colleghi, Jerome Kern, Irving Berlin, era capace di mantenere costantemente ad alto regime la concitazione ritmica. Tale capacità derivava dal tipo particolare di creatività e di invenzione musicale, basata

---

più sull'iterazione e sulla trasformazione di moduli armonico-ritmici che sullo sviluppo di un tema melodico. *Fascinating Rhythm* mantiene la promessa espressa nel titolo; il ritmo puntato e sincopato sono i protagonisti assoluti dell'intera canzone, onnipresenti sia nella strofa che nel ritornello, coniugati in due incisi tematici costantemente iterati. *Hang On to Me* si basa su un accordo spezzato e su una frase cadenzale «blue». In *Oh, Lady Be Good!* l'oscillazione armonica derivata dall'introduzione delle note «blue» e l'alternanza fra ritmo piano binario e terzine rendono memorabile la sua frase di quattro battute. *The Half of It, Dearie, Blues* suggerisce già nel titolo il modello su cui sono ricalcate le caratteristiche salienti della canzone, così come del resto *Little Jazz Bird* e *I'd Rather Charleston*.

L'onnipresenza di ritmi sincopati di danza venati di «blue» richiedeva una loro valorizzazione scenica e drammaturgica. Il colpo di genio, che trasformò *Lady, Be Good!* in uno spettacolo molto più coerente delle riviste di quel periodo («Scandals», «Follies» e simili), in un autentico prototipo del musical Anni Venti, fu l'integrazione della musica di danza e della danza stessa nella trama, nell'azione. La danza e la musica da intrattenimento sono i veri protagonisti di *Lady, Be Good!*, uno spettacolo in cui il pubblico dell'epoca poteva vedersi specularmente riflesso sulla scena.

Il party è il rito sociale più celebrato: nella villa di Josephine Vanderwater, alla fine del primo atto; nello Yacht Club di Eastern Harbor alla fine del secondo. Il party era anche l'ambito prediletto da Gershwin per improvvisare al pianoforte sui suoi temi musicali. Per rendere ancor più realistica questa celebrazione, della sua musica e del suo pubblico, Gershwin introduce sulla scena il duo pianistico Phil Ohman-Victor Arden con il compito di produrre un accompagnamento variato e improvvisato delle sue canzoni. In un contesto del genere la presenza di due protagonisti-ballerini, Adele e Fred Astaire, diventa non solo logica, ma indispensabile.

La valorizzazione scenica e coreografica

della musica di Gershwin da parte della coppia di ballerini si basava innanzitutto su un doppio scambio di competenze: Fred Astaire suonava il pianoforte, George Gershwin era un provetto ballerino dotato di uno spiccato senso della coreografia. Lo scrittore e critico teatrale Alexander Woollcott espresse la complementarità fra i due artisti in modo lapidario: «Non so se George Gershwin fu messo al mondo per scrivere ritmi per i piedi di Fred Astaire, o se Fred Astaire venne al mondo per mostrare come doveva esser danzata la musica di Gershwin».<sup>1</sup> Documenti sonori come la registrazione di *The Half of It, Dearie, Blues* (Col 3969) inframmezzata da continue improvvisazioni pianistiche di George e «break» di tip-tap di Fred stanno a testimoniare. All'occorrenza, i ruoli potevano anche scambiarsi. Ricorda Fred Astaire nella sua biografia:

Gershwin [...] veniva sovente ad accompagnarmi durante le prove. Gli piaceva vedermi lavorare, e talora abbandonava il pianoforte per suggerirmi un passo, una piroetta in più nella figurazione che stavo provando.

Stavo dimenticandomi di un episodio occorso durante le prove di *Fascinating Rhythm*, poco prima che partissimo per il «rodaggio» del nostro spettacolo a Filadelfia. Adele e io eravamo bloccati, incapaci di trovare una chiusa originale per quel numero. La danza era ormai messa a punto, ma cercavamo invano una figura d'uscita che funzionasse. Per diversi giorni né io né il nostro coreografo, Sammy Lee, riuscimmo a immaginare qualcosa di soddisfacente. George passò di là e gli chiesi di osservare la danza. Si sedette al pianoforte, e Ukulele Ike si mise a suonare la sua parte con la «cotoletta d'agnello» (così chiamava la sua chitarra hawaiana!).

Noi ripetemmo l'intero numero, ivi compresa l'ultima figura, prima dell'uscita che stavamo cercando di trovare. George, allora, ci gridò: «Ora spostatevi... spostatevi continuando a danzare». Io allora mi fermai per chiedergli che cosa intendesse dire, ed egli allora balzò giù dal seggiolino e

---

mi illustrò la sua idea: quando ci trovavamo in mezzo alla scena, dovevamo dirigerci verso le quinte e ripetere, senza interruzione, il nostro ultimo passo, finché non fossimo del tutto scomparsi alla vista del pubblico. Poiché quel passo era già piuttosto difficile (passavamo alternativamente uno davanti all'altro, scalciano ed agitando simultaneamente le braccia in alto e la testa indietro) ci pareva impossibile di ripeterlo continuamente, spostandoci, come proponeva George. Era però la soluzione ideale del nostro problema, e quando riuscimmo finalmente a mettere in pratica questo suggerimento del "ballerino" Gershwin, ricevemmo applausi scroscianti. Come si direbbe oggi: ci aveva "mandati in orbita".

Anche per il mio numero solistico, George mi diede qualche ottimo spunto. Mi piaceva molto vederlo danzare: mi divertiva assai.<sup>2</sup>

In un contesto scenico incentrato sui movimenti e sui ritmi di danza, la funzione e la natura del canto sono diverse rispetto alla commedia musicale del passato, ancor ricca di inflessioni operettistiche. Non è un caso, a questo proposito, che *Lady, Be Good!*, primo grande risultato di George Gershwin in questo genere di spettacolo, coincida con l'inizio della collaborazione stabile con il fratello Ira. Fin da subito, i fratelli Gershwin centrano uno degli obiettivi principali della commedia musicale: il rapporto fra un testo ricco di immagini e di stimoli ritmico-fonetici, ed una musica che sappia valorizzare la duttilità metrica e la sonorità della lingua angloamericana; tanto più questo rapporto è eccitante e esplosivo, tanto più la comunicazione sarà trascinante e coinvolgente.

D'ora in avanti nelle composizioni vocali il cognome Gershwin sottintende la compresenza dei due fratelli e identifica uno stile. Il testo delle canzoni deve adattarsi alla concisione ed alla rapidità della musica di George, deve convertire questi caratteri in fonemi, rime, assonanze, giochi verbali. Il che pone non pochi problemi anche a un paroliere inventivo che si serve di una lingua quanto mai duttile come l'inglese. Per

esempio, ci vollero parecchi giorni prima che Ira, in *Fascinating Rhythm*, trovasse il modo di far rimare il quarto e l'ottavo verso del ritornello («I'm all a-quiver / Just like a flivver») le cui due sillabe finali dovevano corrispondere a un metro spondaico. Marchio di fabbrica dei Gershwin è lo spicco che il titolo assume nel contesto musicale: ad esempio, la terzina su «la-dy,be», all'interno di una canzone in ritmo binario qual'è *Oh, Lady Be Good!*. La struttura ripetitiva delle canzoni di Gershwin, riprendendo in continuazione questi moduli, li imprime fortemente nella memoria, di modo che essi diventano una sigla indelebile e inconfondibile, verbale e musicale.

La fortuna di un musical dipende in larga misura dalla memorabilità di una o più canzoni di successo. Il principio della memorabilità tematica, una delle soddisfazioni emotive che la musica (teatrale e concertistica) offre ai suoi ascoltatori, non è certamente prerogativa esclusiva della commedia musicale. Ma mentre in altri generi teatrali tale meccanismo fa parte delle componenti spettacolari e drammaturgiche, nel musical diventa un elemento essenziale. Un principio innanzitutto attivato dal lavoro congiunto del paroliere e del musicista, ma che deve essere rinforzato da tutta una serie di ripetizioni tematiche nel corso dello spettacolo. Uno dei compiti principali dell'autore del libretto è quello di elaborare la trama in modo da valorizzare e dare il massimo risalto alle canzoni predestinate a diventare degli «hit». Ovviamente, la ripresa dei potenziali «hit» deve fare i conti con una certa qual verisimiglianza nella costruzione del libretto.

La storia di *Miseria e Nobiltà del Dollaro* con lieto fine e riconciliazione fra le classi grazie alla natura interclassista dell'amore, fu cucita addosso agli «hit songs» e ai loro interpreti da Guy Bolton e Fred Thompson quando i primi erano già stati scelti, e i secondi erano già stati ingaggiati. *Hang On to Me*, introdotto alla fine della scena iniziale, si ispira alla massima "l'unione fa la forza": nel caso specifico, un'unione cementata dall'affetto fraterno fra Dick e Susie. Sarà ripresa brevemente nel finale del primo at-



Fred e Adele Astaire interpreti di *Miss Swiss* in *Lady, Be Good!*

---

to, assieme ai due "hit" che si disputano il primato nel corso dell'intero musical.

*Fascinating Rhythm* è introdotto per primo, durante il party nella proprietà dei Vanderwater, da Jeff White che lo canta accompagnandosi con la sua «cotoletta d'agnello». Sarà ripreso sia alla fine del primo atto, sia alla fine del secondo, quest'ultima volta con il testo modificato in *Fascinating Wedding* per annunciare le triplici nozze (fra Watty e Josephine, Jack e Susie, Dick e Shirley) che, secondo una formula certo non nuova ma sempre efficace, ristabiliscono gli "accoppiamenti giudiziari", messi in crisi dal potere corruttore del denaro. La danza sincopata trasformata in inno nuziale diventa così trasposizione scenica, consacrazione teatrale di un rito la cui funzione non è solo di divertire, ma anche di far incontrare i partner, di formare una coppia.

Quanto il musical sia legato al contesto sociale che l'ha generato e cui si rivolge, lo dimostra il fatto che il primo momento di crisi attraversato da questo genere di spettacolo è contemporaneo alla mutazione profonda dei costumi, dei riti, determinata dalla nascita e dalla diffusione del rhythm&blues e del rock. La separazione del mondo giovanile dal mondo degli adulti ha determinato un'incompatibilità fra queste nuove danze e le trame tradizionali del musical, legate a una società in cui le medesime forme di danza servivano all'intrattenimento e ai riti sociali di giovani e meno giovani. È tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta che il musical tenta un rinnovamento basato sull'introduzione dei nuovi generi di danza e di espressione ritmica, scegliendo innanzitutto trame compatibili: o la protesta giovanile, sotto forma di happening anticonformista che prende gusto ad esibire i simboli della cultura alternativa di quel periodo (*Hair*, 1967), oppure temi decisamente inediti nell'ambito del musical come gli ultimi anni della vita di Gesù (*Jesus Christ Superstar*, 1971) messi in scena secondo una formula spettacolare e drammaturgica di confine fra un grand-opera e un oratorio rock.

Introdotta verso la fine del primo atto, quando Watty cerca di convincere Susie ad

accettare di travestirsi da Juanita per poter riscuotere l'eredità dei Robinson, «*Oh, Lady Be Good!*» divenne tosto una delle più popolari espressioni di supplica di una donna da parte di un uomo. Le riprese di *Oh, Lady Be Good!* nei due finali sono più corte. In compenso viene ripreso una terza volta alla fine della prima scena del secondo atto, con il testo opportunamente modificato («Oh, sweet and lovely Lady, Be Good!! / Oh, wifie, be good to me!: I've put an end to your widowhood, / so, wifie, be good to me!») quando Jack, fra lo stupore generale, dichiara che Susie travestita da Juanita è sua moglie. Poco prima, da Jack e Susie, è ripreso brevemente anche *So Am I*, essendo l'unica canzone di carattere un po' più sentimentale, rientrava a buon diritto nella rosa degli «hit». Che fossero queste le canzoni destinate ad imprimersi di più nella memoria degli spettatori e degli ascoltatori è evidente ancor prima che il sipario si alzi: assieme a *We're Here Because*, i loro temi sono tutti incastonati nell'Ouverture.

Anche *The Man I Love* avrebbe dovuto far parte di *Lady, Be Good!*. Riflettendo sulle travagliate vicende di questa canzone, oggi una delle più famose dell'intera produzione gershwiniana, si può comprendere meglio quanto fosse importante l'alchimia nella scelta delle canzoni e la strategia della loro collocazione nel corso del musical. Adele Astaire ne fu la prima interprete, ma soltanto in occasione del «trial run» a Filadelfia, il «giro di prova» che serviva a rodare un musical prima di esibirlo a Broadway. L'accoglienza del pubblico fu molto tiepida, sicché i produttori decisero di espungerla. Probabilmente il carattere espressivo della canzone era avvertito come troppo malinconico a paragone con quello, eccitante, della maggior parte delle altre. Tre anni dopo, *The Man I Love*, in versione maschile e femminile (con lieve alterazione testuale: *The Girl I Love*), fu introdotto in *Strike Up the Band*. Questo musical inaugurava una trilogia di pièces teatrali nello spirito dell'operetta satirica che i fratelli Gershwin produssero tra il 1927 (*Strike Up the Band*) e il 1933. Ma *Strike Up the Band* non sopravvisse al consueto «trial

---

run» a Filadelfia sicché dopo due sole settimane, lo scarso successo costrinse il produttore a ritirare l'operetta. Una guerra del formaggio fra gli Stati Uniti e la Svizzera che in seguito degenerava in guerra militare come soggetto, e una drastica riduzione degli «hit» come effetto di una drammaturgia musicale basata su una struttura a scene, erano soluzioni troppo ardite e avanguardistiche per quell'epoca. Gershwin subì lo smacco di assistere all'insuccesso della suo primo musical a carattere sperimentale nello stesso anno in cui Kern metteva allori con *Show Boat*, che inaugurava un'altra tipologia di musical, basata su una tinta di fondo di carattere schiettamente esotico (esotismo afro-americano, in questo caso) e sulla ripresa di temi segnaletici che creano una continuità narrativa.

Quando Gershwin e Morrie Ryskind riproposero nel 1930 una nuova versione di *Strike Up the Band*, che ottenne questa volta un discreto successo, indebolirono non solo la carica satirica trasformando la guerra militare nel sogno di una guerra militare, ma anche la trama musicale: *The Man I Love* fu sostituita da un'altra canzone sentimentale dal carattere più tradizionale (*Soon*). La tormentata vicenda di *The Man I Love* si concluse poi con un lieto fine quando Lady Mountbatten, affascinata dalla canzone che Gershwin aveva suonato in occasione di uno dei party frequentati dai "vip" di quel tempo, gli chiese una copia manoscritta della canzone. Ritornata in Inghilterra, la propose alla Berkeley Square Orchestra, la sua orchestra da ballo preferita, che la inserì in repertorio. Tosto altre orchestre londinesi ed in seguito complessi jazz parigini fecero lo stesso, sicché poco a poco si affermò in Europa come uno dei temi gershwiniani di maggior successo. Dopodiché ritornò oltreoceano, dove riscosse uguale fortuna.

La storia di *The Man I Love* permette anche di capire come l'unione inscindibile di musica e testo faccia sì che uno «hit» si scolpisca nella memoria come un tema indipendente ed estraibile dal contesto drammatico e narrativo. I mezzi di comunicazione di massa, moltiplicando in modo iperbo-

lico la ripetizione tematica, hanno contribuito enormemente alla reificazione ed alla diffusione delle canzoni: distaccate dal loro contesto originale si sono trasformate in oggetti sonori di consumo quotidiano. Il musical è stato uno dei principali fornitori dei supermercati delle canzonette. Questo smercio, per un fenomeno di «feedback», non è servito soltanto a determinare la fortuna del musical, ma ha contribuito anche a creare un più stretto rapporto fra il teatro musicale e la vita quotidiana: una specie di circolazione continua tra la situazione occasionale dello spettatore (anche di quello più appassionato) e la quotidianità dell'ascolto. Le canzoni di successo, staccate dal musical, si sono trasformate in un vissuto individuale e collettivo che ha però potuto mantenere ancora un certo legame con il contesto originario. La commedia musicale è diventata così uno schermo sul quale proiettare il proprio vissuto e, viceversa, il vissuto si è colorato di emozioni suggerite dalla commedia musicale. È questa un'altra delle ragioni del grande successo di questo tipo di spettacolo.

In *Lady, Be Good!* non sono soltanto gli «hit songs» attorno ai quali è costruita la commedia, a ottenere questi risultati. Nelle canzoni esotiche, come *Juanita* e *Swiss Miss*, compare qui e là, nei testi di Ira, una tendenza al gioco verbale e fonetico che assumerà maggior spicco e importanza nei musicals a venire. Si prenda ad esempio l'inizio di *Swiss Miss*:

Up on the top of a snow covered mountain  
there lived an alpin Miss.  
And oh! What a sweet little Miss was this  
We mean this little swiss Miss.  
While down in the valley below-ho-ho,  
lived a boy who loved her so-ho-ho,  
he loved her with all his might;  
he loved her day and night.

And ev'ry night just to see this miss  
he used to risk his scalp [...]

Filastrocche di questo genere assumono, se non un loro valore intrinseco, quantomeno una loro ragion d'essere; specialmente se si

---

tiene presente che dalla grande stagione operettistica di Gilbert & Sullivan la commedia musicale ha ereditato linfe succose della cultura anglosassone come il nonsense e le «nursery rhymes». Giochi verbali che nel pubblico anglofono inducono ad una regressione in cui parole, suoni e azione scenica, altro non sono che giocattoli a disposizione di spettatori di tutte le età; una regressione non nello psicologico e nell'individuale, ma in un gioco collettivo cui si è invogliati a partecipare da efficaci mezzi di comunicazione spettacolare.

Se ci si pone da questa ottica si può comprendere che gli episodi corali, in tutta la loro *naïveté*, appartengono a buon diritto a tali mezzi. In questo genere di musical la loro principale funzione è di incorniciare scene ed atti; funzione che, nell'economia della struttura drammaturgica, devono espletare in modo rapido e incalzante. La formula più usuale è appunto quella della filastrocca: su un modulo ritmico-melodico costantemente iterato, i versi scorrono via veloci. Ed è proprio qui che il paroliere abile si distingue da quello mediocre per la sua capacità di giocare con le assonanze, le rime, i doppi sensi, le onomatopее, tenendosi in un equilibrio quanto mai funambolico fra significante e significato. Si prenda ad esempio, nel coro iniziale della terza scena, *The End of a String*, la sezione in cui "girls" e "boys" cantano assieme:

Someone waits for me, wonder who he  
(she) will be,  
on the end of a string,  
Maybe Fred or Ned, Teddy or Jed,  
(Maybe Flo or Jo, Chloe or Zoe)  
on the end of a string.  
In full of Pep, he'll (She'll) find a peppy  
partner in me;  
I want to step and step until it's way after  
three.  
Someone waits for me, wonder who he  
(she) will be  
on the end of my string.

Oppure in *Linger in The Lobby*, coro d'apertura del secondo atto:

If you want to know what's what, here's the  
spot

You must linger in the lobby of the Robin-  
son Hotel

If you want to see Who's Who come in view  
You must linger in the lobby of the Robin-  
son Hotel.

Oltre che negli inizi o nei finali di scena e di atto, il coro interviene talora anche nelle riprese di strofe o di ritornelli alla fine di canzoni introdotte dai solisti, come nel caso di *Fascinating Rhythm* o di *The Half of It, Dearie, Blues*. Sono momenti di forte immedesimazione del pubblico; è come se partecipasse anch'esso al canto corale (situazione che può benissimo verificarsi) e diventasse interprete collettivo, virtuale o effettivo. Simili meccanismi rivelano quanto profonde siano le radici del musical nei riti collettivi (sacri e profani) della civiltà angloamericana.

Tutto questo per dire che la ricezione di una commedia musicale angloamericana in un paese mediterraneo è obbligatoriamente esotica. Solo chi sia stato cullato dalle «nursery rhymes» di una balia anglofona, chi abbia partecipato regolarmente alle «pantomime» prenatalizie, chi fin dall'infanzia sia stato ammaestrato a giocare con la lingua inglese dalla lettura di Lewis Carroll, potrà cogliere tutte le sfumature, gli ammiccamenti e i sottintesi della rappresentazione di un musical rappresentato nell'unico modo in cui sia lecito rappresentarlo: nella lingua originale. La barriera antropologica può essere ovviamente superata con un po' di impegno culturale, peraltro estremamente proficuo ed educativo.

In un'epoca in cui la civiltà angloamericana è quotidianamente smerciata nelle forme più degradate del consumo di massa, i capolavori della commedia musicale permettono di apprezzare la differenza fra la pacottiglia da supermercato e il prodotto raffinato. E questo è utile non solo per il pubblico, ma anche per i musicisti e i compositori. A ben guardare, i meccanismi su cui si basa il musical (ripetitività, parodia, predominio della componente ritmica, memorabilità tematica) sono gli stessi su cui si basano le

---

tendenze che, con termine semplicisticamente generico, sono etichettate come “postmoderne”. Non è un caso, essendo un prodotto della stessa civiltà che ha fatto nascere il musical.

Ma la differenza fondamentale è che nel musical, anche in quello più “impegnato” e “serio”, l’ironia è sempre sullo sfondo. E l’ironia non è qualcosa che si impara, è qualcosa che si vive. È una presa di distanza che presuppone un’assimilazione integrale dei linguaggi - tutti i linguaggi simbolici - di una civiltà. Dall’ironia, dallo scarto fra il modello e la parodia, nasce anche lo stile. I fratelli Gershwin furono dei grandi maestri d’ironia, e quindi, di stile.



#### NOTE

<sup>1</sup> Citato in EDWARD JABLONSKI, *Gershwin: A Biography Illustrated*, New York, Doubleday 1987, p. 146

<sup>2</sup> FRED ASTAIRE, *Steps in Time*, New York, Harper & Brothers, 1959, pp. 134-5.

Fred Astaire.



Fred Astaire con George e Ira Gershwin sul set di *Shall We Dance* (1937).



Il giovane Gershwin in una fotografia del 1918.

---

CLAUDIO DONÀ

## GERSHWIN E LA FORTUNA DEL MUSICAL

Contrariamente all'Europa, dove l'operetta e le altre forme di musica leggera nacquero all'interno del grande tronco della musica colta, negli Stati Uniti, in assenza di un solido patrimonio di musica classica, la musica leggera ha avuto una sua evoluzione indipendente, attingendo ampiamente ai grandi filoni del jazz e del folklore. Si è quindi determinato alla fine addirittura il caso opposto, della musica colta a sua volta ispirata, per più di un elemento, al patrimonio della musica popolare. In America – per tornare al nostro tema – si è anche verificato un fenomeno che qui da noi in Europa sarebbe stato impensabile, e cioè quello di un musicista che, partito da posizioni decisamente “leggere” e dopo aver ottenuto ampi e soddisfacenti successi in questo campo, ha affrontato, e con fortuna, la composizione sinfonica e l'opera, ambiti quindi decisamente “seri”: parliamo naturalmente di George Gershwin.

Per l'Enciclopedia della Musica Garzanti il musical è «un genere di spettacolo musicale fiorito a Broadway negli anni a cavallo fra '800 e '900, quale adattamento al gusto e al costume americano dell'operetta europea (soprattutto Vienna e Parigi). Consiste in una commedia («musical comedy» oppure «musical play») di carattere brillante e di ambientazione attuale, generalmente americana, che non esclude, tuttavia, motivi patetici, talvolta addirittura tragici. Dal punto di vista spettacolare il musical si caratterizza per l'imponenza e la ricchezza dell'apparato (scene, costumi, orchestra, corpo di ballo), che lo rendono per qualche aspetto simile alla rivista».

Una cosa è certa: musical e rivista derivano entrambe dalle molte forme di intratteni-

mento diffuse in America nel corso dell'Ottocento. I «minstrel shows» innanzitutto, spettacoli misti di canti, danze, parodie e sketch comici (qui gli attori, prevalentemente bianchi, si tingevano il volto di nero), che al di là del loro intrinseco valore, rappresentarono un'importante occasione di recupero e sopravvivenza del folklore neroamericano. Ma anche il «vaudeville», un genere di commedia comica, all'interno dei cui dialoghi erano intercalati delle arie cantabili («couplets»). La rivista musicale – che gli Stati Uniti esportarono presto anche in Europa – assunse una sua fisionomia ben precisa all'inizio del Novecento, definita da un equilibrato dosaggio di ballerine attraenti, canzoni di successo, scenografie sfarzose e humour, con piccoli sipari di teatro comico. Ma lo spettacolo non prevedeva alcuna coerenza drammatico-narrativa, e tutti i numeri o siparietti che si svolgevano al suo interno (di canto così come di danza) potevano vivere da soli ed essere quindi trasferiti ad altre riviste. Diverso discorso invece per il musical, dove c'era innanzitutto una storia da raccontare, quasi sempre d'amore.

Per l'Enciclopedia dello Spettacolo Garzanti il musical è: «un genere drammatico misto di prosa e di canto, analogo all'operetta, da cui si distingue solo per la maggiore spettacolarità del gioco scenico e per la maggiore semplicità delle parti canore, tali da poter esser affrontate da qualsiasi attore di prosa ben intonato e di gradevole voce. Il termine è di origine anglosassone e cominciò ad essere usato in America nella seconda metà dell'Ottocento». Parlare di legame fra commedia musicale ed operetta sembra esagerato. In fondo il musical non deve ri-

---

vendicare nulla alla musica colta europea, e vive di vita autonoma come un po' tutta la musica popolare nordamericana. Anche se si svilupperà compiutamente all'inizio del Ventesimo secolo, per assumere la fisionomia che oggi tutti conosciamo dopo la prima guerra mondiale, il musical nasce qualche tempo prima. Anzi, se proprio si vuole datare la nascita di questo genere musicale, essa può venire fissata nel 1865. È proprio questo l'anno in cui venne rappresentato a New York *The Black Crook*, con musiche firmate da Charles M. Barras. Il musical durava cinque ore e mezzo, e nonostante questo il successo fu clamoroso, a tal punto da farlo rimanere in cartellone per ben 472 rappresentazioni consecutive.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, quindi, il musical americano non ha relazioni, almeno per quanto riguarda le sue origini, con l'operetta europea: questa era nata dall'opera, come forma più popolare o come sua degenerazione, mentre il musical è sostanzialmente un'animata commedia con interpolazioni di canzoni e danze, che ha sempre vissuto di vita autonoma ed ha ancor oggi un suo spazio ben definito nel mondo dello spettacolo, anche se non più rilevante come a cavallo fra le due guerre mondiali. *Lady, Be Good!* non fu il primo musical scritto da George Gershwin, ma fu certamente il primo suo grande successo a Broadway e probabilmente il più riuscito, anche tenendo conto dei lavori successivi. Ma il compositore newyorkese non cominciò subito con il musical. Alla rivista, più precisamente agli *Scandals* di George White, messi in scena anno dopo anno in modo sempre diverso, Gershwin collaborò assiduamente dal 1920 al 1924, scrivendo anche in questo caso molte belle melodie. Ma alla nuova canzone americana non bastava la rivista, ed il suo posto venne preso gradualmente dal musical. C'era in questo caso una maggiore coerenza narrativa, se non proprio drammatica, anche se erano ancora le canzoni l'elemento portante della sua parte musicale. Molto spesso il testo, per lo più a carattere lirico-sentimentale, non aveva diretti riferimenti all'azione raccontata, in modo che la compo-

sizione potesse essere utilizzata anche al di fuori della commedia per cui era stata concepita.

Il 1924, anno che segnò la fine della collaborazione con White, fu molto importante per Gershwin, probabilmente cruciale. In febbraio avvenne la sua consacrazione come autore "serio" con l'esecuzione della *Rhapsody in Blue*, lavoro sinfonico di ampio respiro, ed in dicembre debuttò la commedia musicale *Lady, Be Good!*, che se non fu il suo primo musical in ordine di tempo – ne scrisse in tutto diciotto – fu certamente il suo primo grande successo a Broadway. Qui il musical tenne banco – dopo esser stato rappresentato in anteprima a Filadelfia in novembre – per circa un anno, ed un analogo successo riportò anche a Londra. Gershwin cercò di adattare l'edizione londinese del 1926 ai gusti del pubblico britannico, aggiungendovi tre brani: un'eccessiva preoccupazione, verrebbe da dire, visto il travolgente successo riportato dal musical.

*Lady, Be Good!* è stata anche la prima commedia musicale scritta interamente in coppia con il fratello Ira, anche se i due, a partire dal 1918, avevano già firmato insieme un gran numero di canzoni. Non solo fu fondamentale per la sua affermazione l'apporto di due straordinari balleriniche Fred e Adele Astaire, ma anzi si potrebbe affermare che la sua trama – come succede nella stragrande maggioranza delle commedie musicali di successo – sia stata confezionata su misura per loro, protagonisti in bilico fra allegria spregiudicata e una serie di disgrazie sempre a lieto fine, che li conduce, da sfrattati, a sistemarsi sotto un lampione sul quale è scritto: «God bless our home» («Dio benedice la nostra casa»). In fondo, Fred e Adele in questo caso non recitavano altro che se stessi in versione spiantata, una coppia che cercava fra diversi intrighi di farsi una posizione.

La canzone che dà il titolo alla commedia – in origine una *ballad* lenta e suadente, anche se gli appassionati ne conoscono soprattutto alcune sue celebri esecuzioni condotte a tempo veloce dai jazzisti – e l'incalzante, contagiosa *Fascinating Rhythm*, so-

---

no i due unici «hits» dello spettacolo, destinati, al pari di molti altri brani tratti da commedie musicali, a diventare degli standard del repertorio jazzistico. *Fascinating Rhythm* in particolare è un luminoso esempio di abilità compositiva, un modello per tutti gli autori di canzoni. Il tema del ritornello si ripete girando su se stesso ma, ad ogni battuta, anticipa di mezzo tempo rispetto alla precedente. Tutto ciò provoca un continuo spostamento degli accenti e non dà tregua nè ai ballerini nè agli ascoltatori, anche se catturati dalla bellezza della melodia, è difficile rendersene conto.

L'utilizzo delle canzoni all'interno del musical – lo abbiamo già ricordato – era sempre molto libero, ed era quindi sempre possibile l'interscambio di canzoni fra commedie con trame diverse, visto che il loro tema dominante era sempre costituito dall'amore, coniugato in tutte le sue possibili sfumature. La stessa *Oh, Lady, Be Good!*, per esempio, arrivò a prestare il titolo allo spettacolo soltanto in un secondo momento. Era già stata composta da Gershwin in precedenza e fu il produttore Alex A. Aarons, dopo esserne rimasto affascinato, a convincere il compositore ad inserirla nella commedia musicale che originariamente si chiamava *Black Eyed Susan*.

Al contrario, invece, va ricordato che una delle più belle melodie da lui mai composte, *The Man I Love*, era stata scritta appositamente per questo musical, ma ne fu quasi subito esclusa, perchè non ritenuta adatta al contesto. Il caso di questa canzone è stato clamoroso, in verità piuttosto raro nella produzione gershwiniana. Dopo averla composta nel 1923, George la fece ascoltare durante una traversata atlantica al celebre miliardario Otto Kahn, suo occasionale compagno di viaggio, che era anche un acuto musicofilo. Se ne innamorò a tal punto da voler finanziare a tutti i costi il musical nel quale la melodia doveva esser inserita, ch'era appunto *Lady, Be Good!*. Visto il successo in seguito riscosso dalla commedia musicale, si può affermare che l'investimento di Kahn fu davvero proficuo. Ma non altrettanto trionfale fu il destino – almeno nell'immediato – di *The Man I Lo-*

*ve*, che dopo l'anteprima di Filadelfia venne tolta dal programma, perchè considerata poco adatta alla storia. Ma per fortuna questo splendido motivo non passò del tutto inosservato. Lady Mountbatten, fervente ammiratrice di Gershwin, dopo averlo ascoltato per caso a Filadelfia, chiese al compositore newyorkese una copia autografa del brano e si portò il prezioso manoscritto a Londra. Quando giunse nella capitale inglese, lo fece conoscere all'orchestra del Berkeley Square, che la arrangiò e ne diede delle sbalorditive esecuzioni. Il successo fu fulmineo. Ben presto tutti i complessi musicali londinesi suonarono e risuonarono *The Man I Love*. Da Londra la fortuna di questa canzone arrivò a Parigi e quindi in molte altre importanti città europee. Quando i produttori americani vennero a conoscenza del suo clamoroso successo europeo, decisero di inserirlo in un altro musical, *Strike Up the Band*, ma ancora una volta questo song, apparentemente sfortunato, dovette essere presto ritirato dal programma, tanta fu la freddezza con cui il pubblico lo accolse. Bisognerà aspettare che la sua fama crescesse ancora in Europa perchè esso si imponesse, e non senza fatica, anche negli Stati Uniti, dov'era nato, venendo finalmente pubblicato nel 1928, ben quattro anni dopo la sua composizione, e vendendo ben 100.000 copie di spartiti in soltanto sei mesi.

(*The Man I Love* compare invece nella versione di *Lady, Be Good!* proposta al PalaFenice).

La vicenda di questa canzone è stata però solo l'eccezione che conferma la regola: quella dell'enorme successo quasi sempre riscosso dalle composizioni di Gershwin, che raccolse in vita forse più di ogni altro importante compositore del Novecento. Al di là dei vistosi e incontestabili risultati del botteghino – che premiarono *Lady, Be Good!* più di qualsiasi altro musical – si può ragionevolmente affermare – certi di avere schierata con noi la maggior parte della critica – che questa commedia fu, probabilmente insieme a *Funny Face*, una delle migliori da lui mai composte.

*Lady, Be Good!*, oltre a rappresentare un



Fred e Adele Astaire insieme a Buddy Lee nella produzione londinese di *Lady, Be Good!*



Fred e Adele Astaire interpreti della prima produzione di *Lady, Be Good!*. Filadelfia, 1924.

---

punto nodale nell'evoluzione di George Gershwin come compositore, consacrò la collaborazione con il fratello Ira, prima di allora saltuaria e sporadica, come una delle più importanti nella musica popolare del Novecento. Dopo che George scriveva la musica, mettendo a punto la sua suggestiva fusione di melodie intrise di «blue note», suadenti armonie e ritmi sincopati, Ira cominciava a scrivere le parole servendosi di un idioma semplice ed allo stesso tempo un poco stravagante, ma sempre perfettamente aderente allo sviluppo della melodia (non conosceva la teoria musicale, ma era dotato di una straordinaria ed istintiva musicalità), portando sulla scena il linguaggio della vita di tutti i giorni, un idioma quindi che il pubblico non faticava a comprendere. Dopo *Lady, Be Good!*, ma soprattutto con il consolidarsi della coppia formata dai fratelli Gershwin, la commedia musicale americana non sarebbe più stata la stessa. Non era importante che molte delle canzoni utilizzate in *Lady, Be Good!* fossero state composte da George prima di iniziare a lavorarvi. Quel che colpisce è la pressoché perfetta relazione fra i brani musicali e la storia raccontata, fra le melodie ed i caratteri dei personaggi, ma anche l'indovinato ordine delle canzoni, che si succedono l'un l'altra con magistrale coerenza. Il desiderio, mai dichiarato e probabilmente inconscio, era quello di dare al musical una sempre maggiore dignità artistica, condurlo verso lidi nuovi e fino ad allora inesplorati. La trama e l'umore musicale dominante di tutta la commedia sono già chiaramente anticipati e riassunti nella prima canzone dello spettacolo, *Hang On to Me*, composta da George prima di cominciare a lavorare per il libretto, ma poi completata e messa a punto insieme al fratello Ira per *Lady, Be Good!*.

La storia racconta di un fratello ed una sorella, Dick e Susie Trevor, che rimangono molto legati – e danzano insieme – a dispetto delle avversità che lo sviluppo della trama sembra riservare loro. Il verbo «hang on» ha molti significati. Può voler dire che la melodia (di una canzone) si sviluppa («hang on») sulle note di un solo accordo.

Dick e Susie sanno di dover aspettare («hang on») che la loro fortuna migliori. Ma anche, letteralmente, Dick e Susie si aggrappano («hang on») l'uno all'altro quando ballano. La canzone sa emanare sia calore familiare che spiritualità: ci rende partecipi alla vicenda dei due protagonisti, coinvolgendoci e legandoci emozionalmente a loro per l'intera durata dello spettacolo. George Gershwin sa stemperare la gaiezza quasi naif della canzone con una «blue note» perfettamente sistemata, traendo ispirazione probabilmente dal celebre *St. Louis Blues* di William C. Handy.

Poco dopo, sempre nel primo atto, si ascolta un altro capolavoro gershwiniano, *Fascinating Rhythm*. Nel 1923, prima di cominciare a lavorare al libretto di *Lady, Be Good!*, Ira aveva scritto una canzone intitolata *Little Rhythm, Go Away*, che non venne mai pubblicata né utilizzata in nessuna rivista, ma servì come base per il testo di quella bellissima e trascinante frase ritmica composta da George a Londra nell'estate del 1924, che piacque subito ad Alex A. Aarons, a tal punto da obbligarlo ad inserirla nel nuovo musical cui si apprestava a lavorare. Non fu certo un lavoro facile per Ira – come ebbe modo di sottolineare anche George – poiché il tema musicale si ripeteva più volte di seguito, ma sempre con un diverso accento ritmico, dando quasi la sensazione di errore. L'averla poi sistemata così presto, già a metà del primo atto, poteva apparire rischioso. Qualsiasi canzone fosse stata inserita dopo, non avrebbe retto il confronto. Fu certamente una buona idea far seguire ad un duetto così travolgente, quasi per contrasto, un brano che desse spazio alle vicende sentimentali di uno dei due protagonisti.

E così *So Am I*, la canzone immediatamente successiva a *Fascinating Rhythm*, cantata solo da Susie, racconta del suo tormentato rapporto con il vagabondo Jack. L'improvviso cambio di ritmo fra due brani così diversi si rivela alla fine perfettamente indovinato. Allo stesso modo, poco dopo, Dick canta e danza da solo *The Half of It, Dearie, Blues* con grande trasporto ma allo

---

stesso tempo raffinata ironia. È questo il brano preferito da Fred Astaire, uno di quelli cui resterà in seguito maggiormente legato, anche perchè è il primo che lo vede finalmente ballare da solo, senza il sostegno della sorella Adele.

Dopo il travolgente successo finalmente toccato a *Lady, Be Good!*, George Gershwin continuò a scrivere, su sollecitazione di Broadway, un buon numero di eccellenti musical. Fra questi vanno ricordati almeno *Oh, Kay!* nel 1926, *Strike Up the Band* e *Funny Face* nel 1927, *Show Girl* nel 1929, *Girl Crazy* nel 1930, *Pardon My English* e *Let 'Em Eat Cake* nel 1933. Di lì a pochi anni, ma purtroppo soltanto una prima di morire, Gershwin non seppe più resistere alle allettanti offerte che continuavano a venirgli dal cinema, e nel 1936 si trasferì quindi con il fratello Ira a Hollywood. Il suo rapporto con il cinema, apparentemente molto breve e poco significativo, meriterebbe un esame molto più approfondito. Non si può infatti ignorare che la sua stagione creativa più fertile coincide proprio con il passaggio del cinema dal muto al sonoro (il primo film sonoro, *The Jazz Singer*, interpretato dall'allora celebre cantante Al Jolson, è del 1927) e con la conseguente esplosione del musical anche come genere cinematografico, direttamente trasfuso da Broadway a Hollywood. Dopo l'isolata esperienza di *Delicious*, film del 1931 a cui George dà un parziale apporto insieme al fratello Ira, il contatto diretto fra Gershwin e Hollywood sarà breve e ristretto (saranno tre i film musicali in cui riuscirà a metter mano, e di questi soltanto due verranno completati) ma particolarmente intenso. Il più bello e riuscito fu probabilmente *Shall We Dance*, del 1937, con la collaudata e brillante coppia formata da Fred Astaire e Ginger Rogers, ma nello stesso anno completò anche la colonna sonora di *A Damsel in Distress*, in cui a Fred Astaire la produzione preferì però affiancare una più spenta Joan Fontaine. La morte colse il compositore newyorkese a soltanto trentanove anni, nell'estate del 1937, mentre stava lavorando a *The Goldwyn Follies*, cui regalò soltanto qualche bellissima canzone. Ma per

diversi anni il cinema continuò a sfruttarne lavori e canzoni. Due musical cinematografici degli anni Cinquanta in particolare hanno utilizzato al meglio la sua musica. Si tratta dei film *An American in Paris* (1951) di Vincente Minnelli, con Gene Kelly e Leslie Caron, e *Funny Face* (1957) di Stanley Donen, con Fred Astaire e Audrey Hepburn, tratto dal suo omonimo musical. Ma, pur in chiave diversa, vanno ricordati anche la biografia cinematografica che gli ha dedicato nel 1945 Irving Rapper, *Rhapsody in Blue*, con Robert Alda nella sua parte, e la versione in pellicola dell'opera *Porgy and Bess*, girata nel 1959 da Otto Preminger, che ha avuto per protagonisti Dorothy Dandridge e Sidney Poitier.

Il cinema aiuterà a sua volta il musical, e contribuirà soprattutto a farlo conoscere in ogni angolo del mondo. La delicata fase di transizione dal muto al sonoro ha in pratica coinciso con il momento di massimo splendore della commedia musicale americana, e ciò aiutò senza dubbio la sua quasi immediata trasposizione dal palcoscenico teatrale al set cinematografico. Compositori di poco antecedenti a Gershwin come Irving Berlin e Jerome Kern, ma anche a lui pressochè coetanei come Richard Rodgers e Cole Porter, hanno firmato nello stesso periodo pregevolissimi musical. Di Kern gioverà ricordare *Show Boat* (1927) e *Roberta* (1933) – il primo, che comprendeva anche lo stupendo celebre tema di *Old Man River*, ha avuto anche due versioni cinematografiche – mentre Berling, compositore prolifico che pur scrisse molti musical, lavorò al primo film sonoro solo nel 1935 (*Top Hat*), esperienza che venne ripetuta l'anno successivo con *Follow the Fleet*. Ma un apporto determinante al successo delle pellicole derivò dalla presenza della celebre coppia formata da Ginger Rogers e Fred Astaire. Se Cole Porter si fa ricordare per il musical *Kiss me, Kate* (1948), Richard Rodgers dominerà per numerosi anni, dopo la morte di Gershwin, le scene di Broadway. Insieme a Lorenz Hart, autore dei testi, Rodgers firma nel '37 *Babies in Arms* e nel '40 *Pal Joey*. Dopo la morte di Hart farà coppia con Oscar Hammerstein, e

---

la serie di successi proseguirà con *Oklahoma* (1943), *Carousel* (1945), *Allegro* (1947), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951). L'esplosione della moda del rock'n' roll crea quindi una temporanea crisi del musical. Felici eccezioni ad una netta flessione qualitativa sono *My Fair Lady* (1956) di Alan Lerner e Frederick Loewe, ma anche lo splendido *West Side Story* (1957) di Leonard Bernstein. Il musical non esita in seguito, per superare la crisi, ad appropriarsi dei nuovi linguaggi musicali nati negli anni Sessanta, e lavori come *Hair* o *Jesus Christ Superstar* ne testimoniano la ritrovata vitalità, a New York così come a Londra, dove i migliori musical ancor oggi tengono banco per molti mesi consecutivi.



Fred e Adele Astaire durante il viaggio a Londra nel 1926.



Walter Catlett e Adele Astaire in *Lady, Be Good!*.

---

## INTERVISTA A KEVIN FARRELL E KEN CAZAN

a cura di PIERANGELO CONTE

Kevin Farrell, oltre ad essere un noto compositore ed arrangiatore, è uno dei più celebri ed esperti direttori di musical. Al PalaFenice sarà lui a condurre la prima esecuzione italiana di *Lady, Be Good!* di George Gershwin.

*Maestro, che significato ha per lei un musical posto all'interno di una stagione operistica?*

Lo trovo stupendo. Come nell'opera ci sono stati grandissimi capolavori e straordinari compositori così anche il mondo del musical ha vissuto periodi di eccezionale splendore. George Gershwin, Jerome Kern, Richard Rodgers – solo per citarne alcuni – hanno segnato la storia di questa forma musicale e ne rappresentano il periodo d'oro. Ritengo sia giusto ricordarli e ricordare i loro capolavori, allo stesso modo in cui si tiene vivo nella mente del pubblico il ricordo delle più significative opere di teatro musicale.

*Che Lady, Be Good! ascolteremo al PalaFenice?*

Sicuramente un *Lady, Be Good!* mai ascoltato prima. È stato fatto un grande lavoro di ricostruzione, dal momento che l'orchestrazione originale è stata persa: in ogni caso devo dire che nel musical è normale orchestrare per l'organico che si ha a disposizione. Anche noi abbiamo creato una versione «veneziana» e pensato, come riferimento, alla grande orchestra ed al coro: è la prima volta in assoluto che viene presentato questo musical con un organico così allargato ed importante. Queste le linee generali.

*Cosa rappresenta per lei la musica di Lady, Be Good!*

*Lady, Be Good!* è un lavoro straordinario, nel quale confluiscono tante componenti differenti, è il punto d'incrocio di varie tendenze: in esso trama, musica e danza si compenetrano. Bisogna inoltre considerare che Gershwin fece per questo musical un passo notevole per l'epoca: introdusse il jazz all'interno della partitura. Non dimentichiamoci che poco tempo prima di andare in scena con *Lady, Be Good!* aveva composto la *Rhapsody in Blue* (che tra l'altro viene «ricordata» anche nel musical). Infine mi pare inoltre opportuno far notare che in questa versione in scena al PalaFenice si riprenderà anche *The Man I Love*, la celeberrima song di George Gershwin che venne composta proprio per questo show, ma che, in seguito alle tiepide accoglienze, venne cassata dall'autore.

*Lei è un direttore di musical, stimato collaboratore di stelle di prima grandezza quali Andrew Lloyd Webber e Betty Hutton. Ha mai pensato di cimentarsi nella direzione dell'opera?*

Il musical è cambiato, come il mondo del resto è completamente cambiato. Lo scarto principale si avverte nello spostamento dei punti di riferimento. Il musical di un tempo si basava sui song, intese come sintesi di parola e suono. Ora le canzoni trovano ragione d'essere principalmente nella componente ritmica, nella pulsazione: l'epoca del battito ha travolto la stagione della poesia. Ecco perché penso in futuro di dedicarmi alla direzione di opere, perché voglio recuperare questo rapporto con il suono e con la parola.

---

La regia di *Lady, Be Good!* porta la firma di Ken Cazan, artista regolarmente ospite delle principali istituzioni operistiche statunitensi per le quali ha firmato le regie dei massimi capolavori del repertorio melodrammatico. Regista di musical, di teatro e d'opera, nel corso della carriera ha approfondito principalmente il corpus mozartiano (la trilogia dapontiana – *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* –, *Il flauto magico*) e quello verdiano (*Nabucco*, *Il trovatore*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*).

*Lei è un artista versatile: si dedica all'opera, al musical ed al teatro...*

Mi piace lavorare in più ambiti, alternare produzioni intense e di grande forza drammatica ad opere più leggere, più divertenti e "rilassanti".

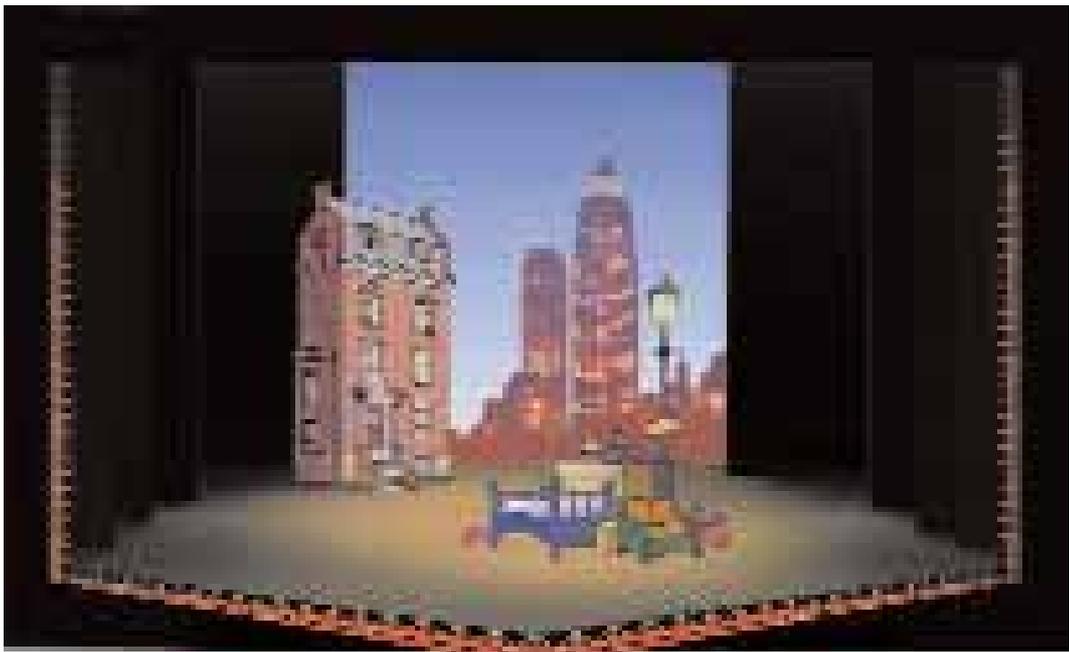
*Qual'è la chiave registica che ci proporrà per Lady, Be Good!?*

Ho voluto calare *Lady, Be Good!* nella stagione d'oro del musical, cioè nei primi anni del Novecento. All'epoca queste commedie musicali venivano composte proprio per divertire il pubblico, per alleggerire il peso della quotidianità, per far trascorrere alle persone qualche ora di spensieratezza. Ricollegandomi a questa prospettiva storica ho preferito mettere al centro delle mie riflessioni soprattutto lo show anziché la trama, puntando decisamente sull'intrattenimento. Ho tagliato numerose parti di dialogo, al fine di rendere lo svolgimento del testo più snello e lineare ed anche perché il pubblico italiano probabilmente non avrebbe potuto apprezzare giochi di parole e di significato che anche per gli americani

di oggi sarebbero difficili da comprendere. Ho comunque lasciato i grandi *jokes*, aggiunto qualche numero musicale al posto dei dialoghi (ad esempio *Nice Work if You Can Get It*, famosissima canzone di Gershwin, trasformata in un duetto tra Josephine e Watty per spiegare il loro rapporto) e riscritto alcune parti inerenti a Josephine e Watty. Inoltre abbiamo pensato, in accordo con alcune tecniche frequentemente utilizzate nei musical americani, di riprendere e riproporre le canzoni più importanti. È il caso di *The Man I Love*, che appare anche in veste di terzetto per proporre contemporaneamente tre maniere differenti di pensare l'amore. Ho pensato di portare in primo piano l'espressione dei sentimenti, dei caratteri, delle differenti psicologie: se i dialoghi sono stati tagliati, l'espressione del corpo viene portata in primo piano. Non ci sarà "solo" danza, ma i corpi, ballando, racconteranno una storia.

*E l'ambientazione scenica?*

La scena è semplice, con tanto spazio, per lasciare che trapeli quanto ognuno porta dentro il suo cuore.



Lauro Crisman, bozzetto per *Lady, Be Good!*. Venezia, PalaFenice, febbraio 2000.



Lauro Crisman, bozzetto per *Lady, Be Good!*. Venezia, PalaFenice, febbraio 2000.



Foto sul set di *Shall We Dance* (1937) con George Gershwin al pianoforte a fianco del fratello Ira e, tra gli altri, Fred Astaire e Ginger Rogers.

---

## GEORGE GERSHWIN

a cura di MIRKO SCHIPILLITI

*Indiscutibilmente la musica moderna americana è stata influenzata dalla musica moderna europea, ma mi sembra, infine, che i compositori moderni europei siano stati largamente stimolati dall'età americana della macchina, che ha dato loro ritmi e impulsi. Solo certe più antiche tradizioni nella tecnica musicale hanno permesso di tradurre più chiaramente in termini musicali pensieri che sono nati da noi.*

George Gershwin,<sup>1</sup> 1933

*E qual è la voce dell'anima americana? È il jazz in cui è confluìto il ragtime, il jazz che è il canto delle piantagioni perfezionatosi e sviluppatosi in armonie più raffinate ed evolute... La musica per essere autentica deve esprimere i pensieri e le aspirazioni del proprio popolo e del proprio tempo. Il mio popolo è quello americano, il mio tempo è l'oggi.*

George Gershwin, 1925

### 1898

George Gershwin, all'anagrafe Jacob Gershwine, prima Gershvine, nasce il 26 settembre al 242 di Snedicker Avenue a Brooklyn, New York. I genitori, il padre Mosche - poi Morris - Gershovitz o Gershkovitz, e la madre Rosa Brushkin erano ebrei russi emigrati nel 1891 da San Pietroburgo, sposatisi a New York nel 1895. Nel 1896 era nato il fratello maggiore di George, Ira, suo strettissimo collaboratore futuro, autore di libretti e testi. Diventati celebri, i due saranno soprannominati Mr. Music (George) e Mr. Words (Ira<sup>2</sup>). George avrà anche un altro fratello, Arthur (1900) e una sorella, Frances<sup>3</sup> (1904). Residente in

una povera comunità ebraica a Manhattan, di modeste condizioni economiche (il padre svolse i lavori più disparati), la famiglia non farà mancare ai figli un'educazione musicale.

### 1904

Gershwin viene iscritto alla New York Public School. Prima che per la musica dimostra fin da giovane una speciale predilezione per le attività sportive. Ma passeggiando nella 125<sup>a</sup> strada, ad Harlem si imbatte in un negozio di pianole meccaniche da cui ascolta, fortemente impressionato, la *Melodia in fa* di Anton Rubinštein. È il primo vero incontro con la musica:

Rimasi impietrito. Da quel giorno non riesco ad ascoltare quella melodia senza rivedere la scena. Io sul marciapiede, attonito, a piedi nudi, in salopette, che ascolto con avidità.

I quartieri popolari di New York, l'ambiente della strada, i suoi infiniti stimoli acustici di ogni genere, le canzoni popolari, la musica ebraica, il ragtime e il blues saranno uno stimolo non irrilevante per la fervente creatività del futuro compositore:

Nato a New York e cresciuto fra i newyorkesi, ho sentito la voce di quell'anima. Mi parlava per la strada, a scuola, a teatro. La sentivo nel coro dei suoni della città. [...] Dovunque andassi udivo convergere una molteplicità di suoni. In gran parte essi non potevano essere uditi dai miei compagni, perché io li sentivo nella memoria: melodie dall'ultimo concerto, i cigolanti motivi di un organetto, la cantilena di un cantante di

---

strada sull'obbligato di un violino scassato, [...] brani d'opera, canzoni popolari russe, ballate spagnole, chansons, canzonette in ragtime si univano in un coro di grande potenza nel mio orecchio interiore. [...] Nessuno si aspettava che componessi musica. L'ho semplicemente fatto. Ciò che ho fatto è ciò che era in me, la combinazione di New York, dov'ero nato, e il suo ritmo crescente ed esilarante, con centinaia di sentimenti ereditati dietro di me.

### 1908

La musica colpisce ancora Gershwin quando rimane incantato dal suono del violinista Maxie Rosenzweig, poi Max Rosen, ascoltato dall'aula magna della sua scuola. Diventa suo amico, pur venendo da lui scoraggiato dall'intraprendere gli studi musicali perché non ritenuto musicalmente portato.

### 1910

Affascinato dal pianoforte, su cui riesce a ricostruire "a orecchio" alcune facili melodie, vuole prendere lezioni su quello comprato per Ira. Dopo esperienze con maestri mediocri (la signorina Green di Brooklyn e il direttore di un'orchestrina zigana, Goldfarb), dal 1912 George diventerà per cinque anni allievo di Charles Hambitzer, pianista concertista e compositore di operette, che gli insegnerà Bach, Czerny, Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy, Ravel e un po' di armonia, ma cercando di frenarne gli impulsi jazzistici. A scuola i risultati sono pessimi.

### 1914

Abbandonati gli studi alla New York High School for Commerce, Gershwin lavora come pianista per quindici dollari alla settimana presso la sala d'audizione della casa editrice Remick di Tin Pan Alley, la 28ª strada di New York perno della vita musicale della città.<sup>4</sup> Il lavoro di *song-plugger*, «strimpellatore di canzoni», consisteva nel suonare al pubblico nuovi brani che l'editore voleva lanciare. Stimolato da questo ambiente musicale Gershwin comincia a comporre qualche *songs* (canzone), ma

viene diffidato dai suoi superiori. Stima Irving Berlin ("*lo Schubert americano*"), autore di *songs*, musicals e musica da film, che invece lo incoraggia nella composizione. Intanto, fra i vari compiti, studia il *Clavicembalo ben temperato* di Bach.

### 1915

Impegnato in un'intensissima pratica come pianista presso la Remick, Gershwin incide la sua prima esecuzione su rullo. A partire dal 1926 ne registrerà più di un centinaio.<sup>5</sup>

### 1916

La casa editrice Harry Von Tilzer pubblica il primo *song* di Gershwin, *When You want Them You Can't Get Them* (testo di Murray Roth). Sigmund Romberg, affermato autore di allora, gli commissiona una canzone (*Making of a Girl*) per il musical *The passing Show 1916*, in scena al Winter Garden. Fra le prime pubblicazioni compare anche un ragtime pianistico, *Rialto Ripples*.

### 1917

Stufo dell'ambiente chiuso e limitato di Tin Pan Alley, Gershwin abbandona la Remick e comincia un'importante esperienza di palcoscenico venendo assunto come pianista di sala per il musical *Miss 1917* di Jerome Kern. Aveva ascoltato per la prima volta a un pranzo di matrimonio nel 1914 brani di Kern tratti dal musical *The Girl from Utah*, e commenta così il suo idolo di allora:

Seguii l'opera di Kern e studiai ogni canzone che egli compose. Gli pagai un tributo di chiara imitazione e molte delle mie composizioni di quel periodo suonavano come scritte dallo stesso Kern.

Nelle serate musicali gravitanti attorno alla rappresentazione di *Miss 1917*, organizzate la domenica sera, vengono eseguite due sue canzoni, facendo notare il suo talento. Diventato un abile accompagnatore vocale, Gershwin affianca al pianoforte la cantante Louise Dresser per una tournée di *vaudevilles*. Fino al 1921 studierà armonia, contrappunto e orchestrazione con l'ungherese Edward Kilenyi. Rifiuta di diventare se-

---

gretario di Irving Berlin.

### 1918

Viene assunto dalla casa editrice Harms (uno dei più importanti editori di canzoni e musical) che lo paga 35 dollari settimanali, oltre ai diritti per qualsiasi sua nuova canzone dei prossimi dieci anni. Alcune vengono così pubblicate, mentre nei teatri di Broadway ne vengono eseguite altre.

### 1919

Dopo qualche difficoltà col City Theatre, le incomprensioni con la cantante Nora Bayes (che aveva accompagnato l'anno prima a Broadway nella rivista *Ladies First*, dove era stata inserita la sua *The Real American Folk Song*), e il fiasco a Broadway di *Half Past Eight*, prima rivista di Gershwin,<sup>6</sup> il successo arriva con la seconda rivista *La, La, Lucille*, in scena a Broadway per sei mesi con più di cento repliche. La canzone *Swanee* (parole di Irving Caesar, all'epoca paroliere di moltissimi musical) viene presentata al Capital Theatre senza particolari consensi, diventando tuttavia l'anno dopo un megasuccesso radiofonico, discografico (centinaia di migliaia di copie) ed editoriale, grazie al lancio nel musical *Sinbad* dato da Al Jolson, famoso cantante blues. Il primo tentativo di comporre musica strumentale pura è il movimento di quartetto *Lullaby*.

### 1920

A partire da quest'anno e fino al 1924 Gershwin compone annualmente le musiche per cinque riviste di Broadway, intitolate *George's White Scandals*. Si inaugurano fruttuose collaborazioni per le musiche di diversi spettacoli fra cui *A Dangerous Maid* (1921), *Our Nell* (1922), *For Goodness Sake* (1922) *Sweet Little Devil* (1924).

### 1922

Va in scena *Blue Monday*, jazz-opera in un atto (che riprende *Lullaby* del '19), prima operina afro-americana di Gershwin, secondo atto di *George's White Scandals* di 1922 e rinominata nel 1925 *135<sup>th</sup> Street* riorchestrata da Ferde Grofé. La prima ver-

sione, con cui Gershwin si farà notare dal musicista Paul Whitman, era stata strumentata dal compositore Will Vodery. Arthur Rubinstein definisce Gershwin un grande compositore.

### 1923

Si reca in Inghilterra a comporre le musiche per la rivista *The Rainbow* e scrive quelle per il film muto *The Sunshine Trail*. Accompagna la cantante canadese Eva Gauthier in un recital all'Aeolian Concert Hall di New York, con musiche di Purcell, Bellini, Schönberg, Hindemith, Bartok, Kern, Berling, Donaldson, Gershwin (*I'll Build A Stairway to Paradise*, *Innocent Ingenue Baby* e *Swanee*). Prende alcune lezioni di composizione da Rubin Goldmark.<sup>7</sup>

### 1924

Il lancio definitivo di Gershwin avviene in occasione di un concerto-concorso di composizione - «Experiment in modern music», dove si sarebbe dovuto decidere quale fosse l'autentica musica americana - con la commissione da Paul Whitman<sup>8</sup> (direttore della celebre Palais Royal Orchestra) di un pezzo semisinfonico in idioma jazz. Gershwin presenta *Rhapsody in Blue*,<sup>9</sup> orchestrata rapidamente da Grofé, collaboratore di Whitman. Il New York Times scrive che «Gershwin sta lavorando a un concerto jazz». L'anteprima è il 4 febbraio al Night Club di Palais Royal, dinanzi a una trentina di persone, fra cui il direttore d'orchestra Walter Damrosch e alcuni critici, suscitando pareri contrastanti. Ma il 12 febbraio,<sup>10</sup> presso l'Aeolian Hall, in una memorabile esecuzione con la jazz band di Whitman e Gershwin solista, alla presenza dei più noti critici newyorkesi e di personalità musicali come Heifetz, Kreisler, Sousa, Stravinskij, Mengelberg, Godowsky, Damrosch, Elman, Rachmaninov, Stokovsky, *Rhapsody in Blue* riscuote un successo immenso (dal 1924 al 1935 farà guadagnare a Gershwin circa 250.000 dollari fra esecuzioni, registrazioni e diritti). Gershwin era ormai il compositore che aveva portato definitivamente il jazz nelle sale da concerto.<sup>11</sup>

---

Parlando del jazz, dev'essere assolutamente sfatato un pregiudizio: quello che esso sia essenzialmente negro. I negri certo vi si dedicano, però nella sua essenza il jazz non è più negro di quanto lo sia il ritmo sincopato, che esiste nella musica di tutte le nazioni. Il jazz non è negro, ma americano. [...] Si era molto discusso intorno ai limiti del jazz...si diceva che il jazz era schiavo del rigore ritmico, che era troppo legato alla danza. Io decisi di farla finita per sempre con questi preconcetti. [...] Ho costruito la *Rhapsody* come una specie di caleidoscopio musicale dell'America, con il nostro miscuglio di razze, il nostro favoloso brio nazionale, i nostri blues, la nostra follia metropolitana. [...] Considero il jazz come un'espressione folklorica americana, come una musica radicata nel sangue della gente americana con maggior vigore di qualunque altro genere melodico. Sono persuaso sia possibile prenderlo a fondamento di opere sinfoniche di valore duraturo. [...] Il jazz è musica, composta con le stesse note usate da Bach. Quando viene suonato in un altro paese gli si dà l'appellativo di americano. È un genere di musica vigoroso. Forte prepotente, a volte perfino volgare. Ma una cosa è innegabile: il jazz ha contribuito a far sì che lo sforzo compiuto dagli americani per creare una musica capace di esprimere il loro animo raggiungesse lo scopo e non ottenesse soltanto un esito temporaneo. Si tratta di un successo originale, destinato a durare nel tempo, forse non in forma di jazz, ma che, in un modo o nell'altro lascerà un'impronta sulla musica futura. [...] Sono lontano dall'estremismo di chi crede che il jazz ben presto rivoluzionerà la musica o almeno la musica americana. Il jazz con il tempo verrà assorbito nella grande tradizione musicale così come vi sono stati assorbiti altri generi. Influirà su quella tradizione ma sarà lungi dall'esserne elemento predominante. Insomma troverà il suo posto.

Gershwin viene ingaggiato da Damrosch, direttore della New York Symphony, come solista e compositore per sette concerti a New York, Washington, Filadelfia, Baltimora. Recatosi in Europa, per il Winter Gar-

den di Londra realizza la commedia musicale *Primrose*. Inizia intensamente la felice collaborazione col fratello Ira per le produzioni di alcuni dei suoi più celebri musical, eseguiti da stelle di fama come Fred e Adele Astaire, Gertrude Lawrence, Red Nichols, Ethel Merman e Ginger Rogers. Nasce così *Lady, Be Good!*, enorme successo in scena con Fred e Adele Astaire al Liberty Theatre l'1 dicembre, musical per la prima volta in una versione lirica integralmente di Ira Gershwin, includendo alcune dei più celebri *songs* del repertorio americano come *Fascinating Rhythm* e *Oh, Lady Be Good!*, che con altri temi del musical troveranno larga fortuna soprattutto nel periodo dello swing. Per la versione londinese del 1926 Gershwin aggiungerà due *songs*: *I'd Rather Charleston* e *Something About Love*. La celeberrima *The Man I Love* fu originariamente pensata per *Lady, Be Good!*, ma esclusa a causa dell'indifferenza del pubblico, scartata anche dai musical *Rosalie* e dalla prima versione di *Strike Up The Band* per ottenere maggiore risalto come pezzo indipendente, diventato poi un successo nell'interpretazione di Helen Morgan. Costituisce uno dei massimi esempi del melodismo di Gershwin (che dichiarò il desiderio di poter comporre anche lontanamente qualcosa di simile all'*Ave Maria* di Schubert), insieme ad alcuni dei migliori *songs* gershwiniani: *Somebody Loves Me* (in *Scandals of 1924*), *Someone to Watch Over Me* (in *Oh, Kay*, 1926), *'S Wonderful* (in *Funny Face*, 1927) e altri ancora.

### 1925

Alla Carnegie Hall la New York Symphony diretta da Damrosch<sup>12</sup> esegue il commissionato *Concerto in Fa*<sup>13</sup> per pianoforte e orchestra, Gershwin solista. Il successo è strepitoso, ma con pareri discordanti fra la critica. Scrive Gershwin su questa esecuzione:

Componevo musica da otto anni, perciò non rimasi del tutto sorpreso quando grandi musicisti si avvicinarono al pianoforte e si complimentarono con me per le mie fatiche di compositore. A farmi sorridere di stupore fu comunque il fatto che tutti loro,

---

Rachmaninov, Heifetz, Hoffman, mi fecero i complimenti per l'esecuzione pianistica. Perché io avevo studiato il pianoforte solo per quattro anni e neanche con celebri maestri. La mia abilità non proveniva dall'insegnamento ricevuto, ma da un'abitudine che ho coscientemente praticato fin dalla prima adolescenza. Mi riferisco alla mia abitudine all'intenso ascolto. Ero stato ai concerti e avevo ascoltato non solo con le orecchie, ma con i nervi, con la mente, con il cuore. Avevo ascoltato la musica con tale fervore da esserne completamente pervaso. Poi tornavo a casa e ascoltavo nella memoria. Mi sedevo al pianoforte e ripeteva i motivi.

Gershwin è un eccellente pianista, brillante, dal tocco fine, in seguito apprezzato anche da Ravel, Ibert e da pianisti neri come Eubie Blake e Art Tatum. Nelle riunioni con amici non smetteva di stupirli per l'instancabile voglia di suonare, per la sorprendente capacità improvvisativa. Racconta Rouben Mamoulian, più tardi regista di *Porgy and Bess*:

George al pianoforte era simile a un allegro stregone che celebrava il proprio sabba. [...] Era capace di eseguire *I Got Rhythm* per la millesima volta, mettendoci tanta freschezza ed esuberanza, come se l'avesse scritta la sera prima. [...] Traeva dai tasti le melodie, come se fossero state fili d'oro, e si divertiva a trastullarsi con esse, a intrecciarle in imprevedibili ricami complicatissimi, ad avvolgerle e svolgerle con maliziosa grazia, a farle precipitare in cascate di ritmi sempre mutevoli.<sup>14</sup>

Talvolta musical di non particolare rilievo permettevano di far emergere canzoni significative: è il caso di *Looking For a Boy*, *That Certain Feeling*, *Sweet and Low-down* tratte da *Tip-toes*. Meno fortunati invece i musical *Tell Me More* e *The Song of The Flame*. A una festa in onore del grande violinista Jascha Heifetz Gershwin conosce Kay Swift, sua futura compagna per molto tempo; negli ultimi anni di vita si innamorerà dell'attrice Paulette Goddard, moglie

di Chaplin. La vita sentimentale del compositore è molto movimentata: flirts con stelle del palcoscenico uniti a una predilezione per i bordelli. Gershwin inizia ad applicarsi con zelo alla pittura, secondo qualcuno un ambito in cui avrebbe potuto ottenere successo (realizzò anche un ritratto di Schönberg, amico con cui condivideva la passione per quest'arte), predilezione che lo portò a collezionare quadri a partire dal 1926, raccogliendo circa 144 pezzi, incluse tele di Chagall, Gauguin, Kandinsky, Modigliani, Picasso, Rousseau, Utrillo. Disse al pittore George Roualt:

Mi appassiona la dissonanza: l'evidenza mi annoia. La nuova musica e l'arte contemporanea hanno pulsazioni simili, esprimono al tempo stesso ombrosa potenza e sentimenti delicati,

mentre scrivendo la *Second Rapsody* affermava l'intenzione di voler comporre «nel modo in cui Roualt dipingeva». Fra questi interessi, insieme all'abitudine del sigaro, le passioni sportive lo accompagnarono sempre, dedito a pugilato (aveva una palestra in casa), golf, tennis, baseball, nuoto, sci, equitazione (possedeva un allevamento di cavalli nel Connecticut) ma soprattutto al ping pong.

#### 1926

Oltre al musical *Oh, Kay*, che verrà replicato a Londra nel '28, Gershwin compone tre *Preludi per pianoforte*,<sup>15</sup> eseguiti da lui stesso in un recital col contralto peruviano Marguerite d'Alvarez.<sup>16</sup> Insieme alle versioni pianistiche di 18 *songs* (*Gershwin Song-Book*) pubblicate nel 1931, i Preludi costituiscono le punte di spicco della sua esigua produzione per pianoforte solo (che include anche alcuni blues, walzer, un improvviso, una *Promenade* e il citato *Rialto Ripples*).

#### 1927

Viene rappresentato il musical *Strike Up the Band*, revisionato tre anni più tardi, mentre *Funny Face* incassa 44.000 dollari in una settimana. Gershwin inizia a dedicarsi di più al concertismo riducendo l'atti-

---

vità compositiva rispetto agli anni precedenti: dieci partiture teatrali tra il '26 e il '35 contro le sedici tra il '19 e il '25. La celebre *Swanee* viene ripresa da Al Jolson nel primo vero film sonoro *The Jazz Singer*.

## 1928

Ho sempre avuto una specie di sensibilità istintiva per le combinazioni di suoni, e diversi accordi che suonano così moderni nelle mie composizioni orchestrali furono buttati giù senza che rivolgessi un'attenzione particolare alle giustificazioni teoriche della loro struttura.

Tuttavia Gershwin sente la necessità di approfondire gli studi di composizione. Il 7 marzo incontra Maurice Ravel – negli Stati Uniti per una tournée concertistica – durante i festeggiamenti per il suo cinquantesimo compleanno; Ravel coglie l'occasione per soddisfare il desiderio di poter ascoltare il pianista-compositore americano, di cui apprezzava molto il *Concerto in Fa*. Successivamente – ma le fonti sono oscure – pare che Gershwin abbia incontrato Stravinskij.<sup>17</sup> Riportiamo i due celeberrimi aneddoti più o meno veritieri. A entrambi i compositori Gershwin avrebbe chiesto di ricevere lezioni di composizione. Puntuale la presunta risposta di Ravel: «Perché diventare un Ravel di seconda mano quando siete un Gershwin di prim'ordine?». Divertente quella di Stravinskij: «Scusi, ma lei quanto guadagna in un anno?» «100000 dollari, credo», risponde Gershwin. «Allora sono io che dovrei prendere lezioni da lei» replica il russo. In viaggio in Europa da metà marzo a giugno insieme al fratello e alla sorella, a Parigi – dove si eseguono la *Rhapsody in Blue* e il *Concerto in Fa* – incontra di nuovo Ravel, ma conosce anche Prokof'ev (che lo giudicherà freddamente), Milhaud, Ibert, Poulenc, Auric, Walton, la Boulanger. A Vienna incontra il compositore di operette Emerich Kalman e Alban Berg, che rimane stupito ascoltando il collega americano. Gli dona la partitura della *Suite Lirica* per quartetto d'archi, con dedica. Gershwin è onorato:

Sebbene dissonante, è un lavoro di grande valore; la sua concezione e il suo trattamento sono decisamente moderni nel senso migliore della parola.

Numerosi furono i maestri a cui si rivolse Gershwin. Il compositore Jacques Ibert riferisce un colloquio in cui Gershwin affermava di voler comporre «qualcosa di serio» inerente al contrappunto e a Bach. Scriveva George a Ira:

Dico che un compositore deve conoscere tutti i segreti del contrappunto e dell'orchestrazione, dev'essere capace di creare nuove forme a ciascuna tappa del suo lavoro.

Sul «Theatre Magazine» dichiarava nel 1925:

Mi rendo conto che della vita americana il jazz esprime qualcosa di molto concreto e vitale, ma mi rendo anche conto che ne esprime un solo elemento. Per esprimere pienamente la ricchezza di tale vita un compositore deve impiegare melodia, armonia e contrappunto come li ha impiegati ogni compositore del passato. Non naturalmente allo stesso modo, ma con piena coscienza del loro valore. Convinto di questo mi risolsi a studiare seriamente composizione. [...] Ogni compositore del passato il quale avesse dato un nuovo vitale contributo alla musica era stato un musicista ben preparato. [...] Per ricreare la ricchezza della vita è sempre necessaria una conoscenza del passato e delle tecniche di un tempo. Il futuro è nelle mani del compositore che senza dimenticare le impressioni innate della sua giovinezza è in grado di esprimerle utilizzando pienamente le risorse dei maestri del passato. Solo in questo modo il jazz può acquistare un valore durevole.

E nel 1935 precisa sul New York Times:

Credo che la musica sopravviva soltanto quando sia concepita in una forma impegnata. Allorché scrissi *Rhapsody in Blue* presi dei "blues" e li collocai in una forma

---

più estesa e impegnata. [...] Se avessi preso gli stessi temi e li avessi utilizzati per la composizione di canzoni, essi sarebbero già stati dimenticati da un pezzo.

Nadia Bolunger, celebre didatta francese, gli suggerì soltanto di continuare a comporre spontaneamente. Alla fine degli anni venti Gershwin riceve alcune lezioni dai compositori Wallingford Riegger e Henry Cowell:<sup>18</sup>

Ho studiato pianoforte per quattro anni e quindi armonia. E continuerò a studiare per tanto tempo ancora,

confermato dal fratello: «George non ha mai smesso di studiare». Tra Parigi e Vienna scrive la celeberrima pagina sinfonica *Un americano a Parigi*, eseguita il 13 dicembre alla Carnegie Hall dalla New York Symphony diretta da Damrosch:

Questa nuova opera, un vero balletto-rapsodia, è scritta molto liberamente ed è senza dubbio la forma più moderna che io abbia potuto creare oggi. L'inizio è un progetto tipicamente francese, alla maniera di Debussy. Però, tutti i temi sono originali. Il mio intento era di tracciare un ritratto di un americano in visita a Parigi, alle prese con il ritmo quotidiano della città.

Qualche anno dopo sarà Alfredo Casella a dirigerla in un concerto dei Boston Symphony "Pops". Va in scena il musical *Treasure Girl*.

#### 1929

Pur considerato un fiasco finanziario, il musical *Show Girl*, cui appartiene il *song Liza*, ottiene un tale successo da venire replicato centodieci volte, con clown famosi e la band di Duke Ellington. In aprile Gershwin debutta come direttore d'orchestra in *Un americano a Parigi* al Lewisohn Stadium. È il primo festival gershwiniano, che si replicherà ogni anno. Il Metropolitan Opera lo scriverà per un'opera ebraica, *The Dybbuk*, mai composta. Gli viene proposto uno spazio radiofonico settimanale:

2000 dollari per quindici minuti. Ormai la prosperità economica di Gershwin è tale da non venire affatto intaccata dal crollo di Wall Street.

#### 1930

Ricco, protagonista degli ambienti teatrali, letterari e dell'alta società di New York, Gershwin continua a collezionare successi. In una serie di fortunati musicals nascono alcuni dei suoi *songs* più celebri. *Strike Up the Band*, in una nuova versione che include il raffinato *Soon*, rimane in scena al Times Square Theatre per centoventuno serate, mentre *Girl Crazy*, con Ginger Rogers, ottiene duecentosettantadue repliche. Le appartengono i celebri *But not For Me*, *Embraceable You* e *I Got Rhythm*, quest'ultimo inseritovi da Ethel Merman, al debutto. Su questo tema Gershwin comporrà una serie di variazioni per pianoforte e orchestra, mentre successivamente riscuoterà enorme fortuna eseguito da musicisti come Jane Froman, Victor Arden, Glenn Miller, Andre Kostelanetz, Benny Goodman. Al Roxy Theatre di New York Gershwin esegue nuovamente *Rhapsody in Blue* con l'orchestra di Whitman, durante la proiezione del documentario su Whitman *The King of Jazz*.

#### 1931

Si trasferisce a Hollywood dove scrive le sue prime musiche per il cinema nel film *Delicious* della Fox Film Corporation:

Vado a lavorare per il cinema come un amatore, so molto poco di quanto accade laggiù.

Oltre a una serie di canzoni, per questa pellicola Gershwin realizza anche uno dei primi commenti musicali nella storia del film sonoro (anche se non partecipò al montaggio): si tratta della sequenza *New York Rhapsody*, prima intitolata *Rhapsody in Rivet* e *Manhattan Rhapsody*, rielaborata poi nella *Second Rhapsody* per pianoforte e orchestra. Il compenso per il film è di 70000 dollari (30000 per il fratello librettista). Ma con le quattrocentoquarantuno recite di *Of*

---

*Thee I Sing* Gershwin, che dirige la prima, è definitivamente all'apice della celebrità; sarà il primo musical a vincere nel 1932 il premio Pulitzer.

### 1932

Il 29 gennaio Serge Kussevitckij<sup>19</sup> dirige la prima di *Second Rhapsody* di Gershwin alla Symphony Hall di Boston, con l'autore al pianoforte; ma la critica è divisa. Dopo un viaggio a Cuba, Gershwin, ancora una volta mediatore fra colto e popolare, scrive il pezzo sinfonico *Rhumba*, ovvero *Ouverture Cubana*. Viene presentata il 16 agosto in prima assoluta dalla New York Philharmonic in un concerto col compositore solista in *Rhapsody in Blue* e *Second Rhapsody*, una serata memorabile al Lewisohn Stadium («La notte più esaltante della mia vita») davanti a un pubblico di 17845 persone, 5000 respinte ai cancelli. L'attività concertistica coinvolgerà Gershwin più che mai in una serie di tournée, fino a impegnarlo anche in un concerto al giorno per un mese (suona al Metropolitan, con l'orchestra di Leo Reisman nel '34, e in seguito fino al '37). Ma nonostante i successi la necessità fortissima di proseguire gli studi di composizione, lo spinge a rivolgersi a Joseph Schillinger<sup>20</sup>, di cui sarà allievo per quattro anni. Gli scrive:

Ecco il mio problema: ho scritto settecento canzoni. Non posso scrivere più nulla di nuovo. Mi ripeto. Potete aiutarmi?

Intanto dopo dieci anni di riflessioni, insieme al fratello Ira, inizia a lavorare all'opera *Porgy and Bess*, un grande progetto tratto dall'omonimo romanzo di successo di Edwin DuBose Heyward, del 1925.

### 1933

Il musical *Pardon my English* è un fiasco clamoroso; *Let 'Em Eat Cake* un'altro insuccesso. Gershwin si impegna in beneficenza: contribuisce a borse di studio per corsi di perfezionamento con Schönberg a Boston, e si rivolge al New York Times sollecitando la raccolta di fondi per giovani musicisti di talento.

### 1934

Per immergersi totalmente nel clima delle comunità nere, durante la stesura di *Porgy and Bess* Gershwin si trasferisce col cugino Henry Botkin nel sud, a Folly Island, sobborgo di Charleston, in una piccola casa con l'essenziale per vivere e comporre. In quei luoghi, insieme a DuBose Heyward frequenta le chiese dei neri, riunioni religiose, locali notturni, le abitazioni dei migliori cantanti. Di quest'anno sono le Variazioni per pianoforte e orchestra su *I Got Rhythm*, eseguite alla Boston Symphony Hall da Gershwin insieme alla Leo Reisman Orchestra diretta da Charles Previn. Fino al '35 col fratello Ira condurrà lo spazio radiofonico «Music by Gershwin» trasmesso dalla CBS, in onda due volte alla settimana, sempre con nuovi contenuti:

Il microfono trangugiava avidamente il materiale preparato ogni settimana, rendendo così necessaria una maggiore preparazione rispetto ai programmi ripetitivi di una normale tournée concertistica.

### 1935

La prima assoluta di *Porgy and Bess* (che contiene la celeberrima *Summertime*) è al Colonial Theatre di Boston in settembre, raccogliendo calorosi consensi, ma rappresentata in ottobre viene accolta freddamente a New York. Spiega l'autore:

*Porgy and Bess* è un racconto popolare, i cui personaggi è naturale che cantino musica popolare. Quando cominciai a comporre la musica fui subito contrario all'utilizzazione di materiale popolare originale, perché volevo che la musica avesse carattere unitario. Perciò scrissi io stesso gli spiritual e i folksongs. Ma sono pur sempre musica popolare. Quindi, presentandosi in forma operistica, *Porgy and Bess* è una "folk-opera". [...] Vengono introdotti nella forma operistica elementi che nell'opera non erano apparsi mai.

Dall'opera Gershwin ricava una suite orchestrale, *Porgy and Bess Suite*, titolo mutato in *Catfish Row* da Ira Gershwin dopo la morte del fratello.

---

### 1936

Ancora desideroso di approfondire la composizione, Gershwin chiede al suo insegnante Schillinger di studiare con Schönberg. Tiene concerti di grande successo a Seattle, San Francisco, Berkeley, Detroit (guadagnando 2000 dollari a serata), mentre il 9 e il 10 luglio era apparso per l'ultima volta a New York come solista e direttore al Lewisohn Stadium, davanti a un pubblico di settemila persone. Col fratello Gershwin si trasferisce a Hollywood, dove la RKO gli commissiona le musiche per alcuni film, dei quali *Shall We Dance?*, con Fred Astaire e Ginger Rogers (per 55.000 dollari), *A Damsel in Distress* e *The Goldwyn Follies* furono i migliori. Tuttavia il cinema non gli diede i successi che gli aveva regalato Broadway, e con rammarico l'autore constata che le canzoni scritte per i film non erano più ai primi posti delle classifiche. Confida a Tedd Duncan, protagonista di *Porgy and Bess*:

Se ti dicessi che sto facendo più denaro qui che in qualsiasi altra occasione ma che non sono felice nello sfornare canzoni per una pellicola, cosa dovresti pensare? Ho progetti per opere più ambiziose tipo *Porgy*, e così in meno di un anno farò ritorno a New York.

Vive momenti di insoddisfazione; a poco tempo dalla morte si commenta così:

Ho trentotto anni. Sono celebre e ricco, ma profondamente sfortunato. Perché?

Nella sua casa di Beverly Hills conduce una vita assai mondana; diventa molto amico del compositore austriaco Arnold Schönberg, docente all'Università di Los Angeles, con cui si diverte in numerose partite a tennis, esemplare amicizia sincera fra due musicisti apparentemente inconciliabili.

### 1937

In febbraio, durante l'esecuzione del *Concerto in Fa* a Los Angeles, Gershwin è colpito da un malore con amnesie. Ormai con-

scio che il cinema poteva offrire migliori opportunità del teatro, inizia la stesura delle musiche per *A Damsel in Distress* (film con Fred Astaire e Joan Fontaine), canzoni e commento sonoro:

“*[Shall We Dance ?]* non sfrutta le canzoni come dovrebbe. [...] Nel nostro prossimo film, *Damsel in Distress*, ci siamo premuniti nel senso che disponiamo di un gruppo di madrigalisti e che abbiamo scritto due ballate di genere inglese come musica di sottofondo, sicché il pubblico avrà la fortuna di ascoltare altre musiche oltre il canticchiare delle star”.

Ma i disturbi fisici si intensificano, dominati da cefalea e vertigini. La diagnosi infuata di tumore cerebrale non gli lascia scampo: ricoverato in coma e operato d'urgenza, senza più risvegliarsi muore a Beverly Hills l'11 luglio, ai vertici della propria carriera; la salma venne tumulata nel cimitero di Mount Hope, Hastings-on-Hudson, presso New York. Aveva in progetto un balletto intitolato *Swing Symphony*, mentre era stato già nominato accademico onorario di S. Cecilia a Roma. In dicembre trentanove delle sue tele verranno esibite a New York. Così lo ricorderà Arnold Schönberg:

Vi sono compositori come Offenbach, Johann Strauss e Gershwin il cui modo di sentire coincide effettivamente con quello dell'uomo della strada. Esprimere sentimenti popolari in termini popolari non è, per essi, mistificazione. Essi sono del tutto spontanei quando parlano così e di queste cose. [...] Diversi musicisti non considerano George Gershwin un compositore “serio”. Non vogliono capire che, “serio” o no, è un compositore - vale a dire, un uomo che vive dentro la musica ed esprime tutto. [...] Ci sono diversi compositori che si ritengono “seri” (ma io non credo lo siano), perché hanno imparato a mettere assieme un mucchietto di note. Di “serio” hanno soltanto la più totale mancanza di spirito. [...] Mi sembra che Gershwin sia stato indubbiamente un innovatore. Ciò che ha creato con il ritmo, con

---

l'armonia e la melodia non è esclusivamente un fatto stilistico. È profondamente diverso dal manierismo di molti compositori [...] che assecondano le mode e le tendenze del momento. [...] Con la musica di Gershwin non ci si può comportare in questo modo. Le sue melodie non sono il risultato di una combinazione, di un'unione meccanica: sono unitarie e non possono quindi esser smembrate. Melodia, armonia e ritmo non sono saldati insieme, ma colati in un unico stampo. [...] è un artista e un compositore; ha inventato idee musicali nuove, come è nuovo il suo modo di esprimerle.

ca diciotto anni, assumendo lo pseudonimo di Arthur Francis quando George raggiunse la notorietà. Oltre a collaborazioni con giornali per articoli e racconti, dopo la scomparsa del fratello lavorò anche con Kurt Weill e Aaron Copland.

<sup>3</sup> Frances Gershwin si sposerà col celebre pianista Leopold Godovsky.

<sup>4</sup> In Tin Pan Alley si erano stabilite le più importanti case editrici di New York, in una zona limitrofa alla Metropolitan Opera e alla Carnegie Hall.

<sup>5</sup> Numerosi di questi "piano roll" subivano aggiunte e fioriture sopra l'esecuzione base, per diventare più accattivanti ma senza rimanere fedeli alla versione originale. Per Gershwin accadde con i rulli di *That certain feeling* e *Kickin' the clouds away*.

<sup>6</sup> Gershwin scriverà ventotto lavori teatrali fra riviste e musicals, oltre all'opera *Porgy and Bess*, centinaia di canzoni sciolte, decine per collaborazioni in spettacoli di altri autori e per sette pellicole cinematografiche, brani sinfonici e pianistici.

<sup>7</sup> Goldmark, nipote dell'ungherese Karoly Goldmark (autore dell'opera *La regina di Saba*), fu un famoso compositore americano, allievo di Dvorak e insegnante alla Juillard School di New York, di cui fu uno dei fondatori. Fra i suoi allievi ci fu anche Aaron Copland.

<sup>8</sup> Whitman fu un importante divulgatore della musica di Gershwin, vicino al jazz e impegnato - fra i primi - in arrangiamenti orchestrali.

<sup>9</sup> Di *Rhapsody in Blue* esiste l'incisione dello stesso Gershwin su rullo applicato il congegno a un gran coda e aggiunta un'orchestrina. In proposito esiste una recente ricostruzione discografica Sony (SMK42240) diretta da Michael Tilson Thomas. Una registrazione del 1924 con l'orchestra di Paul Whitman è invece edita dalla Past Perfect (PPCD78106), mentre la Nonesuch pubblica alcune registrazioni di Gershwin, fra cui *Rhapsody in Blue*, in *Gershwin -Piano Rolls* vol I e II (7559-79287-2 e 7559-79370-2).

<sup>10</sup> Il programma della serata includeva oltre a *Rhapsody in Blue* anche brani jazzistici (*Livery Stable Blues*, *Mama Loves Papa* e *Limehouse Blues*), commerciali (*Yes, We Have No Bananas* e *So This is Venice*, adattamento del *Carnevale di Venezia*), una *Suite Russa* di Ferde Grofé e *Pomp and Circumstance* di Elgar.

<sup>11</sup> Va ricordato che altri autori europei avevano incontrato il jazz, ma intendendolo più come suggestione che come fondamento di una poetica: Stravinskij nel *Ragtime per undici strumenti* (1918) e in *Piano Rag Music* (1919), Milhaud nel balletto *La creation du monde* (1922) e Debussy in *Golliwog's Cake-Walk* dal *Children's Corner* (1908) e in *The Little Nigger* (1909).

<sup>12</sup> Scrive Damrosch nel programma di sala della serata: "Diversi compositori hanno girato attorno al jazz come un gatto intorno a un piatto di zuppa calda in attesa che si raffreddasse abbastanza per guastarlo senza bruciarsi la lingua, abituati fino allora ai liquidi più tiepidi preparati dai cuochi di scuola classica. Lady Jazz, ornata dai suoi ritmi intriganti, ha fatto il giro del mondo, giungendo fino agli eschimesi del nord e raggiungendo i polinesiani dei mari del sud. Malgrado tutti questi viaggi e la sua vasta popolarità, non ha mai incontrato il cavaliere capace di alzarla a un livello tale da renderla accetta ai circoli musicali, George Gershwin sembra aver compiuto questo miracolo".

## NOTE

<sup>1</sup> È impossibile enumerare tutte le dichiarazioni che Gershwin fece a giornali e riviste soprattutto dal '24-'25, oltre agli articoli che scrisse nell'ultimo decennio di vita, impegnatissimo in interviste e trasmissioni radiofoniche, seguito dai cronisti in ogni sua attività, artistica o mondana. Manca un'organica catalogazione di tutte queste testimonianze. A questo proposito cfr. *Bibliografia essenziale*, a cura di Aloma Bardi in AAVV, *Gershwin*, a cura di G.Vinay, EDT, Torino, 1992. Il primo biografo di Gershwin fu Isaac Goldberg in *George Gershwin: A Study in American Music*, New York, 1931, con numerose interviste realizzate tra il '24 e il '30.

<sup>2</sup> Ira Gershwin lavorò assiduamente col fratello per cir-

<sup>13</sup> Le malelingue sulla presunta inesperienza di Gershwin nel genere della grande forma trovano un appoggio nella testimonianza di Isaac Goldberg: «Accettata la commissione del *Concerto*, Gershwin uscì per comprarsi un libro sulla forma musicale...per scoprire come fosse costruito un concerto».

<sup>14</sup> Ciononostante pare che dalle registrazioni che Gershwin fece a Londra tra il '26 e il '28 il suo talento di improvvisatore fosse un po' deludente rispetto a quello di ottimo pianista dimostrato invece nell'incisione dei *Preludi* e di *Rhapsody in Blue*. Di quelle incisioni esiste una trascrizione di Artis Wodehouse che le riportò su pentagramma, edizioni Warner Bros. Publications (include *Clap yo' hands, Looking for a boy, Maybe, My one and only, Someone to watch over me, Sweet and lowdown, 'S wonderful / Funny face, That certain feeling*).

<sup>15</sup> Gershwin aveva in progetto di comporre ventiquattro preludi. Tre furono i *Preludi* pubblicati poi nel 1927, mentre altri brani pianistici da integrare ad essi (due novellesse, il blues *Sleeping Night*, un Preludio in sol) rimasero pressochè dimenticati. Una delle due novellesse fu trascritta dal violinista Samuel Dushkin e da Gershwin per violino e pianoforte col titolo *Short Story*.

<sup>16</sup> Lavorò molto alla Manhattan Opera Company, sebbene preferisse esibirsi in recital.

<sup>17</sup> Gershwin non smentì mai gli aneddoti riferiti, mentre Stravinskij negò questo colloquio (in Stravinskij-Craft, *Dialogues and Diary*, London, Faber & Faber 1961)

<sup>18</sup> Fra i pionieri della musica americana, Cowell inventò il *cluster* (grappolo accordale di note di grado congiunto) e fu biografo di Ives.

<sup>19</sup> Kussevitskij, direttore d'orchestra, contrabbassista e compositore, sostenne moltissimo i giovani musicisti di talento, fondando nel 1940 la scuola estiva di perfezionamento a Tanglewood e nel 1942 la fondazione musicale intitolata a suo nome.

<sup>20</sup> Schillinger, di origini russe, aveva insegnato a Leningrado dove fondò la prima orchestra jazz. Compositore e teorico, trasferitosi nel 1928 negli Stati Uniti, fu uno dei pionieri della musica elettronica in America. Direttore d'orchestra, esercitò una certa influenza su Gershwin per quanto riguarda le ricerche sul timbro.



George Gershwin, nella fattoria nel Connecticut.



George Gershwin al pianoforte.

---

# BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

## PERCORSI DI APPROFONDIMENTO

a cura di GILDO SALERNO

a) scritti sulla musica americana e il musical:

- G. CHASE, *America's Music*, New York 1955; 1966<sup>2</sup>
- EDMUND E. GAGEY, *Il teatro in America (1900-1950)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1954
- W. HITCHCOCK, *Music in the United States: a Historical Introduction*, New York 1969
- DAVID EWEN, *New complete book of the American musical theater*, New York, Holt, Rinehart and Winston 1970
- R.F. GOLDMAN, *La musica negli Stati Uniti, 1918-1960*, in *La musica moderna, 1890-1960*, a cura di M. Cooper, Milano, Feltrinelli 1974, Cap. VI
- W. MELLERS, *Musica nel Nuovo Mondo: Storia della musica americana*, Torino, Einaudi 1975
- CECIL SMITH-GLEN LITTON, *Musical Comedy in America*, 2 voll. (I: *From the "Black Crook" to "South Pacific"*; II: *From "The King and I" to "Sweeney Todd"*), New York, Theatre Arts 1981
- GERALD BORDMAN, *American Musical Comedy. From "Adonis" to "Dreamgirls"*, New York, Oxford University Press 1982
- DAVID HUMMEL, *The Collector's Guide to American Musical Theatre*, 2 voll. (I: *The Shows*; II: *The Index*), New York, Scarecrow 1984
- ERNESTO G. OPPICELLI, *L'operetta*, Genova, Sagep, 1985 (capitolo dedicato al musical di Broadway)
- GERALD MAST, *Can't help singin': The American musical on stage and screen*, Woodstock, N.Y.: Overlook 1987
- JOHN KIRKPATRICK et al., *The New Grove Twentieth-century American Masters*,

London, Macmilland; New York, Norton 1988

- WILLIAM E. STUDWELL, *From Hammerstein to Hammerstein: The American musical, 1927-1943: An essay and bibliography*, «Music reference services quarterly», Vol. III, 2, 1994, pp.17-28
- GIANFRANCO VINAY, *Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti*, nuova ed., Torino, EDT 1991, Cap. III
- MAURO MANCIOTTI, Storia del Musical americano e inglese, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale* diretta da Alberto Basso, Torino, UTET 1995, Vol. IV, Parte quinta, parr. 2-8, pp. 237-276

b) monografie e studi critici su George Gershwin:

- ISAAC GOLDBERG, *George Gershwin: A Study in American Music*, New York, Simon and Schuster 1931 (rist. New York, Frederick Ungar, 1958, con un *Supplement* di Edith Garson e *Foreward to the New Edition* e *A selected Gershwin Discography* di Alan Dashiell)
- FREDERICK JAKOBI, *The Future of Gershwin*, «Modern Music», XV, 1, novembre-dicembre 1937, pp. 3-7
- MERLE ARMITAGE (a cura di), *George Gershwin*, London-New York-Toronto, Longmans, Green and Co. 1938
- DAVID EWEN, *The Story of George Gershwin*, illustrata da Graham Bernbach, New York, Henry Holt, 1943 (*George Gershwin*, trad. it. O. Ceretti, Milano, Martello 1956)
- RENÉ CHALUPT, *George Gershwin, le musicien de la "Rhapsody in Blue"*, Paris,

- 
- Amiot-Dumont 1948 (*Gershwin*, trad. it. con introduzione e integrazioni a cura di R. Leydi e A. Mandelli, Milano, Edizioni Accademia 1959)
- LEONARD BERNSTEIN, *A Nice Gershwin Tune*, «Atlantic Monthly», CXCIV, 4, aprile 1955, pp. 39-42 (rist. in Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, New York, Simon and Schuster 1959)
  - BRIGITTE SCHIPKE, *George Gershwin und die Welt seiner Musik*, Freiburg, Drei Ringe Musikverlag 1955
  - DAVID EWEN, *A Journey to Greatness*, New York, Henry Holt 1956; ed. riveduta e ampliata, *George Gershwin: His Journey to Greatness*, Englewood Cliffs, Prentice Hall 1970
  - MERLE ARMITAGE, *George Gershwin: Man and Legend*, New York, Duell, Sloan & Pearce 1958
  - CHARLES HAINES, *George Gershwin, ovvero del musicista come eroe*, «L'Approdo Musicale», I, 4, ottobre-dicembre 1958, pp. 3-23
  - EDWARD JABLONSKI – LAWRENCE STEWART, *The Gershwin Years*, con un'introduzione di Carl Van Vechten, Garden City, Doubleday and Co, 1958
  - MARIO PASI (in collaborazione con Gerardo Rusconi), *George Gershwin*, Parma, Guanda 1958
  - LUIGI PESTALOZZA, *Il mondo musicale di Gershwin*, «L'Approdo Musicale», I, 4, ottobre-dicembre 1958, pp. 24-57
  - RICCARDO MORBELLI, *Vita di George Gershwin*, Milano, Edizioni Musicali R. R. R. 1960
  - ROBERT PAYNE, *Gershwin*, New York, Pyramid Book 1960
  - WOLFRAM SCHWINGER, *Er komponierte Amerika; George Gershwin, Mensch und Werk*, Berlin, Buchverlag der Morgen 1960
  - CHARLES SCHWARTZ, *Elements of Jewish Music in Gershwin's Melody*, New York University, tesi di dottorato 1965
  - CHARLES SCHWARTZ, *The Life and Orchestral Works of George Gershwin*, New York University, tesi di dottorato 1969
  - ANDRÉ GAUTIER, *Gershwin*, Paris, Hachette 1973
  - ROBERT KIMBALL – ALFRED SIMON, *The Gershwins*, con un'introduzione di Richard Rodgers, New York, Atheneum 1973
  - CHARLES SCHWARTZ, *Gershwin: His Life and Music*, con un'introduzione di Leonard Bernstein, Indianapolis-New York, Bobbs-Merrill Co. 1973; rist. New York, Da Capo 1979
  - WAYNE D. SHIRLEY, *Porgy and Bess*, «The Quarterly Journal of the Library of Congress», XXXI, aprile 1974, pp. 97-107
  - RICHARD CRAWFORD, *Gershwin's Reputation: A Note on "Porgy and Bess"*, «The Musical Quarterly», LXV, 2, aprile 1979, pp. 257-64
  - ALAIN LACOMBE, *George Gershwin. Une chronique de Broadway*, Paris, Francis van de Velde 1980
  - ERIC LIPMANN, *L'Amérique de George Gershwin*, Paris, Messine 1981
  - WAYNE D. SHIRLEY, *Reconciliation on Catfish Row: Bess, Serena, and the Short Score of "Porgy and Bess"*, «The Quarterly Journal of the Library of Congress», XXXVIII, estate 1981, pp. 145-65
  - DENIS JEAMBAR, *George Gershwin*, con postfazione di Maryvonne de Saint-Pulgent, Paris, Mazarine 1982
  - WAYNE D. SHIRLEY, *Notes on Gershwin's First Opera*, «Institute for Studies in American Music Newsletter», XI, 2, maggio 1982, pp. 8-10
  - GABRIELLA BORGHETTO, *Porgy and Bess*, in «Madama Butterfly», «Wozzeck», «Porgy and Bess»: tre storie del Novecento, («Quaderni di Analisi dello Spettacolo», 8), Firenze, Liberoscambio 1983
  - WOLFRAM SCHWINGER, *Gershwin. Eine Biographie*, München-Mainz, W. Goldmann-Musikverlag B. Schott's Sohne 1983
  - WAYNE D. SHIRLEY, *The "Trial Orchestration" of Gershwin's "Concerto in F"*, *MLA Notes*, XXXIX, 3, marzo 1983, pp. 570-79
  - STEVEN E. GILBERT, *Gershwin's Art of Counterpoint*, «The Musical Quarterly», LXX, 4, 1984, pp. 423-56
  - LAWRENCE STARR, *Toward a Reevaluation of Gershwin's "Porgy and Bess"*, «American Music», II, 2, estate 1984, pp. 25-37
  - WAYNE JOSEPH SCHNEIDER, *George Gershwin's Political Operettas, "Of Thee I*
-

- 
- Sing*” (1931) and “*Let’em Eat Cake*” (1933), and *Their Role in Gershwin’s Musical and Emotional Maturing*, tesi di dottorato, Ithaca, Cornell University 1985
- WAYNE D. SHIRLEY, *Scoring the “Concerto in F”*: *George Gershwin’s First Orchestration*, «American Music», III, 3, autunno 1985, pp. 277-98
  - LAWRENCE STARR, *Gershwin’s “Bess, You is My Woman Now”*: *The Sophistication and Subtlety of a Great Tune*, «The Musical Quarterly», LXXXII, 4, 1986, pp. 429-48
  - FLORENCE STEVENSON DE SANTIS, *Gershwin*, New York, Treves 1986
  - CHARLES HAMM, *The Theatre Guild Production of “Porgy and Bess”*, «Journal of the American Musicological Society», XL, 3, 1987, pp. 495-532
  - EDWARD JABLONSKI, *Gershwin: A Biography*, New York, Doubleday 1987 (rist. Boston, Northeastern Press 1990)
  - ALAN KENDALL, *George Gershwin: A Biography*, London, Harrap 1987; ed. americana, New York, Universe Books 1987
  - WALTER MAURO, *Gershwin: la vita e l’opera*, Roma, Newton Compton 1987
  - MARIO PASI, *George Gershwin nel 50° anniversario della morte* (a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto), Parma, Step 1987
  - GIANFRANCO VINAY, *Gli anni di Gershwin*, Firenze, Giunti Barbera 1987, allegato a *Musica e dossier*, n. 6-8-1987
  - CHARLES HAMM, *Verso una nuova lettura di Gershwin*, (trad. it. dall’inglese S. Brizzolara, “Musica/Realtà”, 25, aprile 1988, pp. 23-45
  - FULVIO ZANONI, *Il Novecento, e Gershwin*, «Eunomio», III, 8, Pescara, Ass. Culturale Eunomio, 1988, pp. 23-24
  - GIANFRANCO VINAY, *L’opera come aspirazione: “Porgy and Bess”*, «Il Verri», VIII, 5-6, 1988, pp. 143-57
  - ROBERT WYATT, *The Seven jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, «American Music», VII, 1, primavera 1989, pp. 68-85
  - HOLLIS ALPERT, *The Life and Times of “Porgy and Bess”*: *The Story of an American Classic*, New York, Alfred A. Knopf 1990
  - CHARLES HAMM, *A Blue for the Ages*, in Richard Crawford – Allen R. Lott- Carol J. Oja (a cura di), *A Celebration of American Music: Words and Music in Honor of H. Wiley Hitchcock*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1990, pp. 346-355
  - VITTORIO FRANCHINI, *Gershwin e il sogno americano*, s.l., s.n. 1990 (Istituto siciliano per la musica jazz)
  - GIANFRANCO VINAY, *George Gershwin e l’analisi impertinente*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXVI, 1, 1991, pp. 59-78
  - DEENA ROSENBERG, *Fascinating Rhythm: The Collaboration of George and Ira Gershwin*, New York, Dutton 1991
  - EDWARD JABLONSKI, *Gershwin Remembered*, London-Boston, Faber and Faber 1992
  - AA.VV., A CURA DI GIANFRANCO VINAY, *Gershwin*, Torino, EDT 1992
  - GIANFRANCO VINAY, *Attorno a Porgy: il “negro” come soggetto esotico nello spettacolo musicale americano*, in *Opera e libretto*, II, Fondazione Giorgio Cini, Firenze, Olschki 1993, pp. 451-460
  - STEVEN E. GILBERT, *The music of Gershwin*, New Haven, London 1995
- c) cataloghi delle opere di Gershwin:
- TOMMY KRASKER E ROBERT KIMBALL, *Catalog of the American Musical: Musicals of Irving Berlin, George and Ira Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers and Lorenz Hart*, s. l. (Washington DC), National Institute for Opera and Musical Theater, 1988
  - WALTER RIMLER, *A Gershwin Companion: A Critical Inventory and Discography, 1916-1984*, Ann Arbor MI, Popular Culture 1991
- d) raccolta di testi:
- IRA GERSHWIN, *Lyrics on Several Occasions; a Selection of Stage and Screen Lyrics*, New York, Alfred A. Knopf 1959; N.Y., Viking Press, 1973 (testi di 104 canzoni, di G. Gershwin e altri)
-

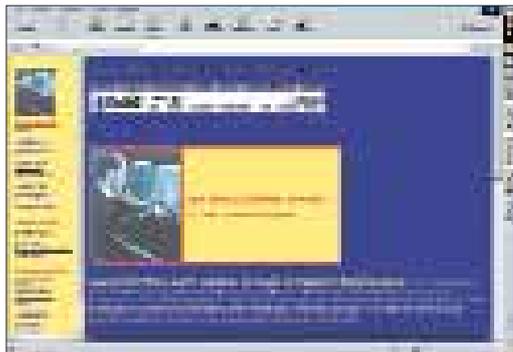


George Gerhswin con il produttore Alex A. Aarons.

---

## WWW.LADY, BE GOOD!

a cura di GIOVANNI FERRARI e RICCARDO GASPARINI



Fra gli innumerevoli siti dedicati a George Gershwin uno dei più completi e di agevole consultazione è senz'altro il George Gershwin Educational Fanpage situato al seguente indirizzo: <http://www.gershwinfan.com/home.html>. All'apertura della homepage ci troviamo di fronte ad una classica struttura a due frames; quello di destra in cui campeggia quasi in primo piano una foto del musicista mentre compone al pianoforte e quello di sinistra contenente i menu principali e secondari che ci permetteranno di accedere agli argomenti che più ci interessano. Cominciamo a sfogliare queste pagine; cliccando sul submenu Biography troviamo una succinta ma esauritiva scheda sulla vita del compositore. Andiamo poi a vedere la sezione dedicata alla discografia che pur essendo parziale è comunque abbastanza ricca tanto da fornirci ben due versioni di *Lady, Be Good!* Una degli anni venti con Fred Astaire e George Gershwin al piano (Smithsonian Collection P14271-1924) e una più recente con Jason Alexander, Lara Teeter, Ann Morrison (Elektra Nonesuch 79308-2 -1992).

L'Image center riunisce immagini che sono state trovate nella rete; sono una trentina alcune delle quali tratte dalle copertine dei CD e vediamo così in una foto il compositore immortalato al pianoforte col sigaro in

bocca in un'altra in compagnia del fratello Ira e per finire i due fratelli con Fred Astaire.

Clicchiamo adesso su Sound Station per trovarci di fronte ad una bella lista di MIDI files con l'indicazione della durata in minuti e della misura del file in kb. Qui possiamo ascoltare *Un Americano a Parigi* nella versione per piano solo oppure in quella per orchestra, *I Got Rhythm* con due diversi arrangiamenti, estratti da *Lady Be Good!*, *Porgy and Bess* e tanti altri brani più o meno noti.

Related Sites ci permette di raggiungere con un solo click del mouse altri siti interessanti dedicati a Gershwin. Tra quelli dedicati al centenario della morte Gershwin Centennial.com all'indirizzo <http://www.gershwincentennial.com>.

All'indirizzo <http://www.classical.net/~music/comp.lst/gershwin.html> troviamo ancora una biografia seguita da collegamenti con articoli su argomenti più ricercati come quello intitolato Schoenberg on Gershwin.

All'indirizzo [http://das-www.harvard.edu/users/students/Rebecca\\_Hwa/lyrics/gershwin.html](http://das-www.harvard.edu/users/students/Rebecca_Hwa/lyrics/gershwin.html) ci sono i testi delle seguenti songs: *They Can't Take That Away from Me* – George & Ira Gershwin from *Shall We Dance (1937)* *But Not for Me* – George & Ira Gershwin from *Girl Crazy (1930)* *The Back Bay Polka* – George & Ira Gershwin from *The Shocking Miss Pilgrim (1946)* *Fascinating Rhythm* – George & Ira Gershwin from *Lady, Be Good! (1924)* *'S Wonderful* – George & Ira Gershwin from *Funny Face (1927)* *Nice Work If You Can Get It* – George & Ira Gershwin from *A Damsel in Distress (1937)* *Let's Call the Whole Thing Off* – George & Ira Gershwin from *Shall We Dance (1937)*



Ira e George Gershwin al pianoforte. Caricatura di Hirschfeld.

---

## BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

### KEVIN FARRELL

È uno dei più celebri ed esperti direttori di musical: a tal proposito nel 1997 gli è stato conferito un prestigioso riconoscimento, il «Los Angeles Theatre Critics Award». Nel corso della carriera ha diretto a Broadway numerosi spettacoli, tra i quali *Fiddler on the Roof*, *Cats*, *Peter Pan*, *Carousel*, *The King and I*, collaborando tra gli altri con Andrew Lloyd Webber, Lauren Bacall, Betty Hutton. Consulente musicale e compositore della Walt Disney Production ed ospite regolare di trasmissioni televisive e radiofoniche, Kevin Farrell ha diretto in varie occasioni l'Orchestra Radio City Hall di New York. Collabora stabilmente con Kim Criswell: insieme a lei si è esibito nei maggiori teatri americani ed inglesi e in Italia al Conservatorio «G. Verdi» di Milano, al Teatro San Carlo di Napoli, a Venezia (anche recentemente nell'ambito del ciclo «Con Gershwin») e a Sorrento. Ha diretto la prima nazionale di *Evita* a Roma.

### KEN CAZAN

La sua attività artistica annovera più di settanta produzioni con più di quaranta compagnie d'opera in tutto il Nord America. Tra le regie d'opera di Cazan figurano quelle per *Salome*, *Il flauto magico*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci*, *Nabucco*, *Il trovatore*, *Carmen*, *Werther*, *Suor Angelica*, *Il turco in Italia*, *Don Pasquale*, *La Bohème*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *Elisir d'amore*, *Così fan tutte*. La scorsa stagione è stato tra l'altro impegnato nel *Pipistrello* a Kansas City, in *Giulio Cesare* a Portland, nei *Capuleti e Montecchi* ad Atlanta, mentre quest'anno ha lavorato nei *Racconti di Hoffmann* ed in

*Lucia di Lammermoor*. Per il teatro di prosa ha curato la regia di *Lettice and Lovage*, *Not About Heroes*, *Aspettando Godot*, *The Inca of Jerusalem*, *To Gillian on her 37th Birthday*, *The Anastasia Affair*, *Of Thee I Sing*. Attivo anche sul fronte didattico, tiene corsi di recitazione, regia e danza alla Syracuse University.

### LAURO CRISMAN

Dal 1981 è direttore degli allestimenti scenici del Teatro La Fenice, dove ha realizzato scene e costumi per diverse produzioni d'opera: *Madama Butterfly* (1982), *Der ferne Klang* (1984), *The Rake's Progress* (1986), *Lulu* (1991), *Wozzeck* (1992), tutte con la regia di Giorgio Marini, *Così fan tutte* con Luca Ronconi (1983), *Zaide* assieme al regista Graham Vick (1984), *I quattro rusteghi* (1988) con Gianfranco De Bosio e, con la regia di Patrizia Gracis, *Don Pasquale* nel 1990. Nel 1997 ha collaborato con Ryszard Peryt per *Romeo e Giulietta di Gounod*, nel 1988 ha curato la regia, le scene e i costumi di *Werther*, nel 1999 ha ricostruito l'allestimento di Oscar Kokoschka per *Un ballo in maschera*, quindi ha firmato le scene per *Sansone e Dalila* e per *Sadkò*. Lauro Crisman, attivo anche in altri teatri (a Praga con la *Clemenza di Tito*, a Torino con *Capuleti e Montecchi*, a Trieste con *Lucia di Lammermoor*), ha partecipato alla creazione di prime assolute come *Oberon* e *The Lord's Masque* di Niccolò Castiglioni (sempre alla Fenice nel 1981), *Il trionfo della notte* di Adriano Guarnieri al Comunale di Bologna nel 1987, *Tristan* di Francesco Pennisi, *Carillon* di Aldo Clementi e il balletto *L'orso e la luna* di Carolyn Carlson.

JASON GARDINER

---

Nel corso della carriera ha lavorato in diverse produzioni musicali: il suo repertorio comprende *Dames at Sea*, *Cats*, *Oklahoma!*, *Chicago* (al fianco di Chita Rivera), *West Side Story*, *42nd Street*, *Kismet*, *My Fair Lady*. Presente in vari show televisivi, film, concerti (al fianco di stelle della musica leggera), spettacoli di cabaret, Jason Gardiner vanta varie incisioni discografiche. Recentemente ha formato una sua compagnia di danza, la «Forever Fabulous Productions», collaborando con Yves Saint Laurent, MTV, Vanessa Mae. È inoltre coordinatore artistico e coreografo dell'«Heaven Nightclub» di Londra.

GEORGE DVORSKY

Considerato uno dei migliori artisti di Broadway da quasi vent'anni, George Dvorsky si è esibito sui palcoscenici di Broadway, Los Angeles e Londra in importanti produzioni di musical. Da parecchi anni si occupa anche di teatro musicale: alla New York City Opera si è esibito in *Cinderella* e *Brigadoon*. Regolarmente invitato a collaborare con i Boston Pops, la London Symphony e la Hong Kong Philharmonic, Dvorsky ha recentemente cantato in *Side by Side* di Cole Porter, in un concerto con l'Orchestra della BBC e al Covent Garden Festival di Londra; inoltre ha partecipato a varie incisioni discografiche.

KIM CRISWELL

È una delle grandi *Singing Actress* di questi anni. Ha fatto parte dei cast originali di numerosi musical di Broadway a New York, Londra e Los Angeles: *Cats*, *Stardust*, *Jesus Christ Superstar*, *Annie Get your Gun*, *L'opera da tre soldi* (con Sting), *Girl Crazy* e

*Pardon my English* di George Gershwin. Ha registrato le prime incisioni assolute di *Annie Get your Gun* di Irving Berlin, *Anything goes* e *Kiss me Kate* di Cole Porter con le ricostruzioni dei cast e degli arrangiamenti originali; ha inciso inoltre *Miss Saigon* e *The Rocky Horror Show*. Il suo album *The Lorelei* ha ricevuto il premio «Best Show Album 1994» e il «Gramophone Award». I suoi interessi musicologici l'hanno portata non solamente a prendere parte nella ricostruzione degli arrangiamenti originali, ma anche ad una costante collaborazione con importanti orchestre classiche: ha debuttato infatti al Royal Festival Hall di Londra con la London Sinfonietta ed ha cantato in concerti diretti da sir Simon Rattle ed in vari teatri del West End. Premiata con il «Laurence Olivier Award» e il «The Best Voice in West End», nel 1997 ha debuttato al Concertgebouw di Amsterdam ed ha cantato a Roma ed in Sicilia con l'Orchestra Sinfonica Siciliana. Già conosciuta al pubblico del Palafenice, ha cantato in diverse città italiane.

JEFF MCCARTHY

Recentemente impegnata nel ruolo principale di *Dream True*, Jeff McCarthy è di casa a Broadway dove ha preso parte a *Side-show*, *Beauty and the Beast*, *Smile*, *Zorba*, *The Pirates of Penzance* ed a Los Angeles dove ha interpretato *Les Miserables*, *The Three Sisters*, *Search and Destroy*, *A Little Night Music*. Nei panni di Stone ha partecipato al tour nazionale di *City of Angels*, mentre in vari teatri statunitensi si è proposta in *Sympathetic Magic*, *On the Twentieth Century*, *Gifts of the Magi*, *Brimstone*, *Arms and the Man*, *Bedroom Farce*, *The*

---

*Misanthrope, Henry IV, Sunday in the Park with George.*

ANN ADLEM

Conclusi gli studi alla Western Australian Academy of Performing Arts, ha iniziato la carriera cantando in Australia (Artrage Festival) e a Londra (*Les Misérables, 110 in the Shade*). Ha interpretato numerosi ruoli nell'opera e nell'operetta, ha tenuto diversi concerti, ha lavorato nel cabaret con il quartetto vocale «Midnight Blue» ed ha effettuato registrazioni discografiche. Attualmente partecipa alla produzione del nuovo musical di Andrew Lloyd Webber, *Whistle down the Wind*.

CARLA HUHTANEN

Ha studiato all'University of Toronto, dove ha partecipato alle rappresentazioni dell'Opera da tre soldi, dei *Dialoghi delle Carmelitane* e di un *Sogno di mezza estate*. La scorsa estate Carla Huhtanen, impegnata frequentemente in recital solistici e in incisioni, è stata Despina al Teatro del Quebec.

BARRY BUSSE

Tenore drammatico Barry Busse vanta una straordinaria carriera con esibizioni in Francia, Italia, Germania, Inghilterra, Cecoslovacchia, Russia sotto la guida di grandi direttori e registi (*L'angelo di fuoco* con Riccardo Chailly, *Katya Kabanova* con Christian Thielemann a Firenze, *Carmen* e *Peter Grimes* con Jean-Pierre Ponnelle). Il suo repertorio spazia da Charles Ludlam a Stephen Sondheim, da Dominic Argento a Richard Wagner. Richiesto da molti compositori per le loro prime assolute, Busse

ha recentemente lavorato insieme a Ken Cazan in *Shining Brow* a Chicago e nel *Pipistrello* a Kansas City.

TAMI TAPPAN

Laureata alla Carnegie Mellon University, è stata Cinderella in *Into the Woods*, Morales in *A Chorus Line*. Ha lavorato in programmi televisivi, in produzioni discografiche e in numerosi musical (*Cyrano: The Musical, Miss Saigon, Seven Brides for Seven Brothers, Hello Again, A Grand Night for Singing*). Premiata con l'«Helen Hayes Award», si è fatta conoscere a livello internazionale come solista nello spettacolo *The Music of Andrew Lloyd Webber*, eseguito in Inghilterra, Australia e Giappone.

TOM KENASTON

Terminata la preparazione al Cincinnati College-Conservatory of Music, ha lavorato negli Stati Uniti nella doppia veste di attore e musicista. Presente in molte tournée nazionali (*Cabaret, The Most Happy Fella*), ha vinto per tre volte il «Carbonell Award». In qualità di direttore musicale ha lavorato ad ambiziosi progetti (*June Moon* con la Juilliard School, la prima di *The Wind in the Willows*, il tour di *The King & I*).

---

## FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, *sovrintendente*

Paolo Pinamonti, *direttore artistico*

Isaac Karabtchevsky, *direttore musicale*

Jeffrey Tate, *primo direttore ospite*

### CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

*presidente* Massimo Cacciari

*consiglieri:* Giorgio Brunetti, *vicepresidente*

Giorgio Pressburger

Pietro Marzotto

Angelo Montanaro

Mario Messinis, *sovrintendente*

*segretario* Tito Menegazzo

### COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

*presidente* Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

---

*segretario generale*  
Tito Menegazzo

*direttore del personale*  
Paolo Libettoni

*direttore di produzione*  
Dino Squizzato

*direttore dell'organizzazione scenica e tecnica*  
Giuseppe Morassi

*segretario artistico*  
Francesco Bellini

*capo ufficio stampa e relazioni esterne*  
Cristiano Chiarot

---

*fotocomposizione e scansioni immagini* Texto - Venezia

*stampa* Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

*Supplemento a: LA FENICE*  
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia  
*dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1252, Reg. stampa*

*finito di stampare nel mese di febbraio 2000*

---

---

## AREA ARTISTICA

### ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

**ISAAC KARABTCHEVSKY**

*direttore principale*

**JEFFREY TATE**

*primo direttore ospite*

#### MAESTRI COLLABORATORI

*direttore musicale di palcoscenico*

Giuseppe Marotta \*

*maestri di sala*

Stefano Gibellato \*

Roberta Ferrari u

*maestri di palcoscenico*

Illaria Maccacaro u

Silvano Zabeo \*

Lorenzo Zanoni u

Maria Cristina Vavolo u

*maestro suggeritore*

Pierpaolo Gastaldello u

*maestro alle luci*

Gabriella Zen \*

#### *Violini primi*

Mariana Stefan •  
Roberto Baraldi •  
Nicholas Myall  
Mania Ninova u  
Pierluigi Pulese  
Mauro Chirico  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar  
Elizaveta Rotari u

#### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Gisella Curtolo  
Enrico Enrichi  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
Muriel Volckaert  
Roberto Zampieron  
Andrea Crosara u

#### *Banjo*

Andrea Menafra u

#### *Viole*

Alfredo Zamarra •  
Paolo Pasoli •  
Antonio Bernardi  
Elena Battistella  
Ottone Cadamuro  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabo  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato  
Giorgio Gerin u

#### *Violoncelli*

Luca Pincini •  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Maria Elisabetta Volpi  
F. Dimitrova Ivanova u  
Fabio Guidolin u

#### *Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratissoli •  
Massimo Frison  
Ennio Dalla Ricca  
Giulio Parenzan  
Marco Petruzzi  
Alessandro Pin  
Alessandro Barattini u

#### *Flauti e ottavini*

Angelo Moretti •  
Chiara Piccinelli •  
Luca Clementi  
Franco Massaglia

#### *Oboi e corni inglesi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Walter De Franceschi  
Renato Nason

#### *Clarinetti e*

*clarinetto basso*  
Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Renzo Bello  
Federico Ranzato  
Claudio Tassinari u

#### *Fagotti e controfagotti*

Dario Marchi •  
Roberto Giaccaglia •  
Roberto Fardin  
Fabio Grandesso  
Massimo Nalesso

#### *Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Guido Fuga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Neri Noferini u

#### *Sax alto e soprano*

Mario Giovannelli u

#### *Sax alto*

Giuseppe Ros u

#### *Sax tenore*

Giovanni Alberti u

#### *Sax baritono*

Giorgio Baberi u

#### *Trombe*

Fabiano Cudiz •  
Fabiano Maniero •  
Mirko Bellucco  
Gianfranco Busetto  
Eleonora Zanella u

#### *Tromboni*

Andrea Maccagnan •  
Giovanni Caratti •  
Massimo La Rosa  
Claudio Magnanini  
Diego Giatti u

#### *Tuba*

Alessandro Ballarin

#### *Timpani*

Roberto Pasqualato •

#### *Percussioni*

Fabio Dalla Vedova  
Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin  
Barbara Tomasin u

#### *Arpa*

Brunilde Bonelli • u  
Maria Ester Gattoni u

#### *Pianoforti e tastiere*

Carlo Rebeschini •

• prime parti

u a termine

\* collaborazione

---

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI  
*direttore del Coro*

Alberto Malazzi  
*altro maestro del Coro*

### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Egidia Boniolo  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Enrica Locascio  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Bruna Paveggio  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Rossana Sonzogno

### *Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo  
Elisabetta Gianese  
Vittoria Gottardi  
Kirsten Löell Lone  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Paola Rossi  
Laura Zecchetti  
Sabrina Canola <sup>u</sup>  
Orietta Posocco <sup>u</sup>  
Cecilia Tempesta <sup>u</sup>

### *Tenori*

Ferruccio Basei  
Sergio Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Pasquale Ciravolo  
Cosimo D'Adamo  
Luca Favaron  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Salvatore Scribano  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Domenico Altobelli <sup>u</sup>  
Roberto De Biasio <sup>u</sup>  
Dario Meneghetti <sup>u</sup>  
Antonio Scarbaci <sup>u</sup>

### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
A. Simone Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Alessandro Giaccon  
Massimiliano Liva  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Nicola Riganò  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette

<sup>u</sup> a termine

---

---

## AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

<i>direttore di palcoscenico</i> Paolo Cucchi	<i>responsabile allestimenti scenici</i> Massimo Checchetto	<i>responsabile tecnico</i> Vincenzo Stupazzoni
<i>responsabile archivio musicale</i> Gianluca Borgonovi	<i>capo reparto elettricisti</i> Vilmo Furian	<i>capo reparto macchinisti</i> Valter Marcanzin
<i>capo reparto attrezzisti</i> Roberto Fiori	<i>capo reparto sartoria</i> Maria Tramarollo	<i>responsabile della falegname</i> Adamo Padovan
<i>responsabile ufficio promozione e decentramento</i> Domenico Cardone	<i>responsabile ufficio segreteria artistica</i> Vera Paulini	
<i>responsabile ufficio economato</i> Adriano Franceschini	<i>responsabile ufficio ragioneria e contabilità</i> Andrea Carollo	<i>responsabile ufficio personale</i> Lucio Gaiani

### *Macchinisti*

Michele Arzenton  
Massimiliano Ballarini  
Bruno Bellini  
Vitaliano Bonicelli  
Roberto Cordella  
Antonio Covatta  
Giuseppe Daleno  
Dario De Bernardin  
Paolo De Marchi  
Luciano Del Zotto  
Bruno D'Este  
Roberto Gallo  
Sergio Gaspari  
Michele Gasparini  
Giorgio Heinz  
Roberto Mazzon  
Andrea Muzzati  
Pasquale Paulon  
Mario Pavan  
Roberto Rizzo  
Stefano Rosan  
Paolo Rosso  
Francesco Scarpa  
Massimo Senis  
Federico Tenderini  
Enzo Vianello  
Mario Visentin  
Fabio Volpe

### *Elettricisti*

Fabio Baretin  
Alessandro Ballarin  
Alberto Bellemo  
Michele Benetello  
Marco Covelli  
Stefano Faggian  
Euro Michelazzi  
Roberto Nardo  
Maurizio Nava  
Paolo Padoan  
Costantino Pederoda  
Marino Perini  
Roberto Perrotta  
Stefano Povolato  
Teodoro Valle  
Giancarlo Vianello  
Massimo Vianello  
Roberto Vianello  
Marco Zen  
Cristiano Faè u  
Andrea Benetello u

### *Sarte*

Bernadette Baudhuin  
Emma Bevilacqua  
Annamaria Canuto  
Rosalba Filieri  
Elsa Frati  
Luigina Monaldini  
Sandra Tagliapietra  
Tebe Amici u

### *Attrezzisti*

Sara Bresciani  
Marino Cavaldoro  
Diego Del Puppo  
Salvatore De Vero  
Oscar Gabbanoto  
Nicola Zennaro  
Vittorio Garbin u

### *Scenografia*

Giorgio Nordio  
Marcello Valonta

### *Manutenzione*

Umberto Barbaro  
Giancarlo Marton

### *Addetti orchestra e coro*

Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Cristiano Beda

u a termine