



**PALAFESTIVAL**

Venerdì 28, Sabato 29, Domenica 30 giugno 2002, ore 21

Living arts, Inc/Candlewood International, Llc  
*presenta*

# WEST SIDE STORY

Musical in un prologo e due atti da un'idea di Jerome Robbins  
Libretto di Arthur Laurents - Versi di Stephen Sondheim  
*musica di Leonard Bernstein*  
*produzione originale, regia e coreografia di*  
**Jerome Robbins**

<i>direzione musicale di</i>	<i>regia di</i>	<i>aiuto regista</i>	<i>coreografie riprese da</i>
<b>Cherie Rosen</b>	<b>Robert Ennis Turoff</b>	<b>Dom Ruggiero</b>	<b>Stephen Nachamie</b>
<i>luci di</i>	<i>scene di</i>	<i>costumi di</i>	<i>direttore di scena</i>
<b>Kristin Hassett</b>	<b>Ed Gallagher</b>	<b>Kimberly Wick</b>	<b>Tim Wilkins</b>

---

**The Lovers**

*Tony* Brian Charles Rooney  
*Maria* Bonnie Joyce Johnson

**The Jets**

*Riff (The Leader)* Derek Staranowski  
*Action* Jordan Baszner  
*A-Rab* Roger Barbieri  
*Baby John* Josh Weidenmiller  
*Big Deal* Joe Jackson  
*Diesel* Nick Darrow

**The Jet Girls**

*Graziella* Jessica Lynn Isner  
*Velma* Amy M. Smith  
*Minnie* Christina Tonn  
*Clarice* Sky Cash  
*Anybodys* Kelly Burnette

**The Sharks**

*Bernardo* Daniel Chavez Jr.  
*Chino* Stephen Nachamie  
*Pepe* Derek Roland  
*Indio* Michael Calijan  
*Luis* Joey Panek  
*Toro* Robert Lewandowski

**The Shark Girls**

*Anita* Jillian Johnson  
*Rosalia* Emma Mendoza  
*Consuelo* Jennifer Quail  
*Teresita* Vanessa Russo  
*Francisca* Christina Gale

**The Adults**

*Doc* B.G. Fitzgerald  
*Lt. Schrank* Roy Johns  
*Officer Krupke* Dominick Ruggiero  
*Glad Hand* Robert E. Turoff

---

© 1956, 1958 by Arthur Laurents, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim and Jerome Robbins. Copyright renewed.  
Music & Lyrics ©1957 by Leonard Bernstein and Stephen Sondheim. Copyright renewed.

*West Side Story* viene presentato attraverso lo speciale accordo, e tutti i materiali della rappresentazione sono forniti da  
MTI - Music Theatre International - 545 Eighth Avenue, New York, NY 10018

Organizzazione e distribuzione Marilla Simonini s.r.l.

# **West Side Story**



# legacoop

Ravenna

Cooperative

e qualità sociale

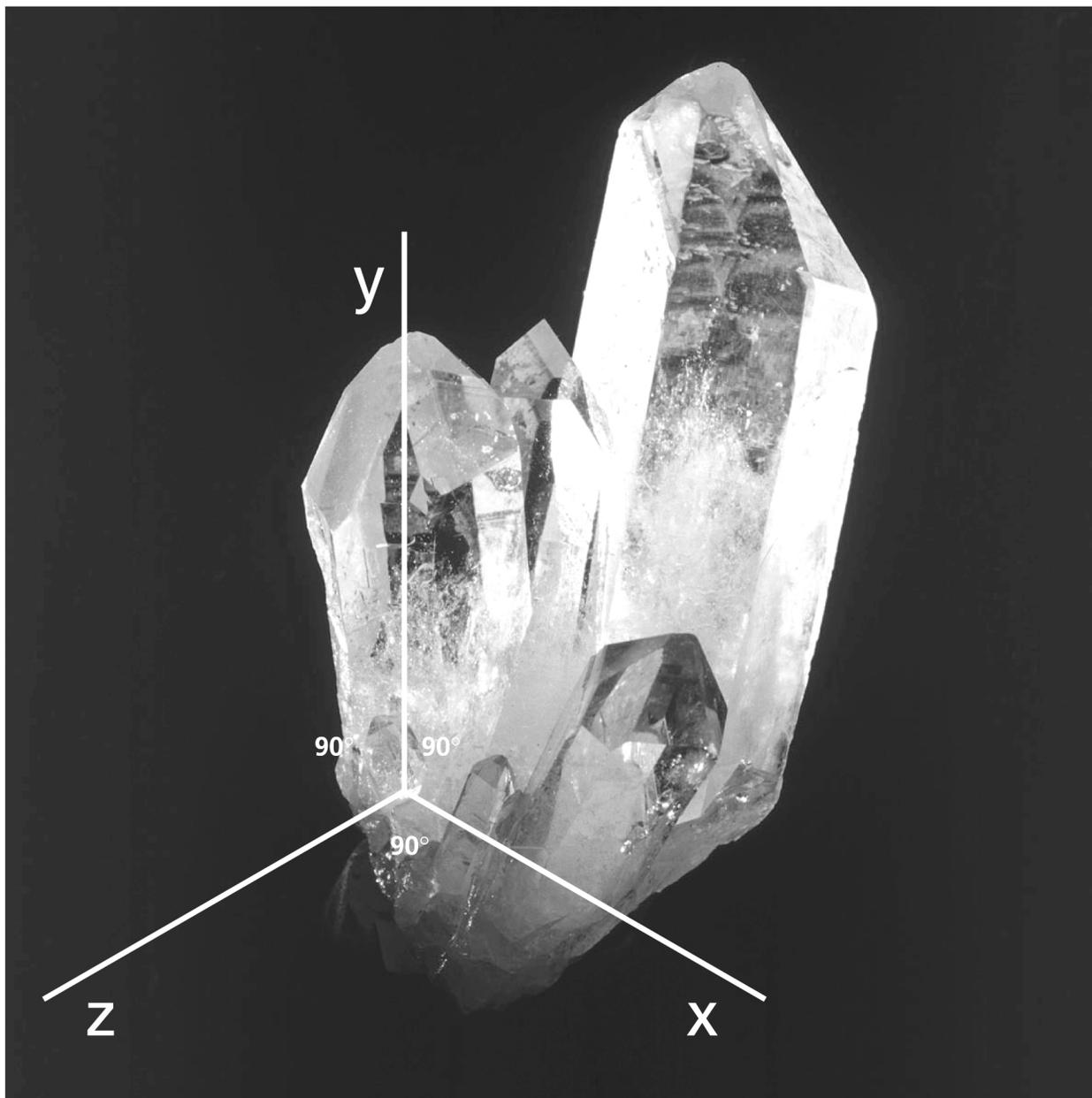
per lo sviluppo

**Lega Provinciale delle Cooperative di Ravenna**

Ravenna, via Faentina 106

tel. 0544.509511 - fax 0544.465747

[www.legacoop.ra.it](http://www.legacoop.ra.it) - [legacoop@legacoop.ra.it](mailto:legacoop@legacoop.ra.it)



## La natura come progetto



**Costruire imparando dalla natura**  
Questo è il grande progetto di Cmc.

Questo è il progetto di uomini  
che lavorano per altri uomini, per realizzare  
un futuro in armonia con l'ambiente.

# Cooperiamo per costruire



# ITER

COOPERATIVA RAVENNATE  
INTERVENTI SUL TERRITORIO

[www.itercoop.com](http://www.itercoop.com)

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



## West Side Story

---

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA  
con il patrocinio di:  
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,  
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,  
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI



## **Fondazione Ravenna Manifestazioni**

### *Soci della Fondazione*

**Comune di Ravenna  
Regione Emilia Romagna  
Provincia di Ravenna  
Camera di Commercio di Ravenna  
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna  
Associazione Industriali di Ravenna  
Associazione Commercianti Ravenna  
Confesercenti Ravenna  
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna  
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna  
Diocesi di Ravenna  
Fondazione Arturo Toscanini Parma  
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna  
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

# Ravenna Festival

*ringrazia*

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA  
PROVINCIA DI RAVENNA

FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI

ASSICURAZIONI GENERALI

GRUPPO VILLA MARIA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

I.C.R. INTERMEDI CHIMICI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

I.NET

BARILLA

ITER

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

LEGACOOP

CENTROBANCA

MAIE

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" -  
RIMINI

MIRABILANDIA

CMC RAVENNA

PIRELLI

COCIF

PROXIMA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

ROLO BANCA

COOP ADRIATICA

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

CREDITO COOPERATIVO PROVINCIA DI RAVENNA

THE SOBELL FOUNDATION

DRESDNER PRIVATE BANKING

THE WEINSTOCK FUND

ENI

UBS



*Presidente onorario*

Marilena Barilla

*Presidente*

Gian Giacomo Faverio

*Comitato Direttivo*

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

*Segretario*

Pino Ronchi

---

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara, *Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*

Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*  
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*  
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*  
Michiko Kosakai, *Tokyo*  
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*  
Franca Manetti, *Ravenna*  
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*  
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*  
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*  
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*  
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*  
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*  
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e  
Sandro Calderano, *Ravenna*  
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*  
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*  
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*  
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*  
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*  
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*  
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*  
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*  
The Rayne Foundation, *Londra*  
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*  
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*  
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*  
Lella Rondelli, *Ravenna*  
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*  
Angelo Rovati, *Bologna*  
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*  
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*  
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*  
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*  
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*  
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*  
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*  
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*  
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*  
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*  
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*  
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*  
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*  
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*  
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*  
Gerardo Veronesi, *Bologna*  
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*  
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*  
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*  
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*  
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*  
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

#### *Aziende sostenitrici*

ACMAR, *Ravenna*  
Alma Petroli, *Ravenna*  
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*  
Centrobanca, *Milano*  
CMC, *Ravenna*  
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna  
Deloitte & Touche, *Londra*  
Freshfields, *Londra*  
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*  
IES Italiana energia e servizi, *Mantova*  
ITER, *Ravenna*  
Italfondario, *Roma*  
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*  
L.N.T., *Ravenna*  
Marconi, *Genova*  
Matra Hachette Group, *Parigi*  
FBS, *Milano*  
Rosetti Marino, *Ravenna*  
SMEG, *Reggio Emilia*  
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*  
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*  
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*  
Winterthur Assicurazioni, *Milano*

# WEST SIDE STORY



# West Side Story

*da un'idea di*

**Jerome Robbins**

*libretto di*

**Arthur Laurents e Stephen Sondheim**

*musica di*

**Leonard Bernstein**

*coreografie originali di*

**Jerome Robbins**



Leonard Bernstein

## **Il libretto**

## **CHARACTERS**

### *The Jets*

**Riff**, the leader

**Tony**, his friend

**Action, A-rab, Baby John, Snowboy, Big Deal, Diesel, Gee-tar, Mouthpiece, Tiger**

### *Their girls*

**Graziella, Velma, Minnie, Clarice, Pauline, Anybodys**

### *The Sharks*

**Bernardo**, the leader

**Maria**, his sister

**Anita**, his girl

**Chino**, his friend

**Pepe, Indio, Luis, Anxious, Nibbles, Juano, Toro, Moose**

### *Their girls*

**Rosalia, Consuelo, Teresita, Francisca, Estella, Margarita**

### *The adults*

**Doc**, the drugstore proprietor

**Schrank**, a lieutenant on the Police Force

**Officer Krupke, Glad Hand**

## **PERSONAGGI**

### *I Jets*

**Riff, il capo**

**Tony, il suo amico**

**Action, A-rab, Baby John, Snowboy, Big Deal, Diesel, Gee-tar, Mouthpiece, Tiger**

### *Le loro ragazze*

**Graziella, Velma, Minnie, Clarice, Pauline, Anybodys**

### *Gli Squali*

**Bernardo, il capo**

**Maria, sua sorella**

**Anita, la sua ragazza**

**Chino, il suo amico**

**Pepe, Indio, Luis, Anxious, Nibbles, Juano, Toro, Moose**

### *Le loro ragazze*

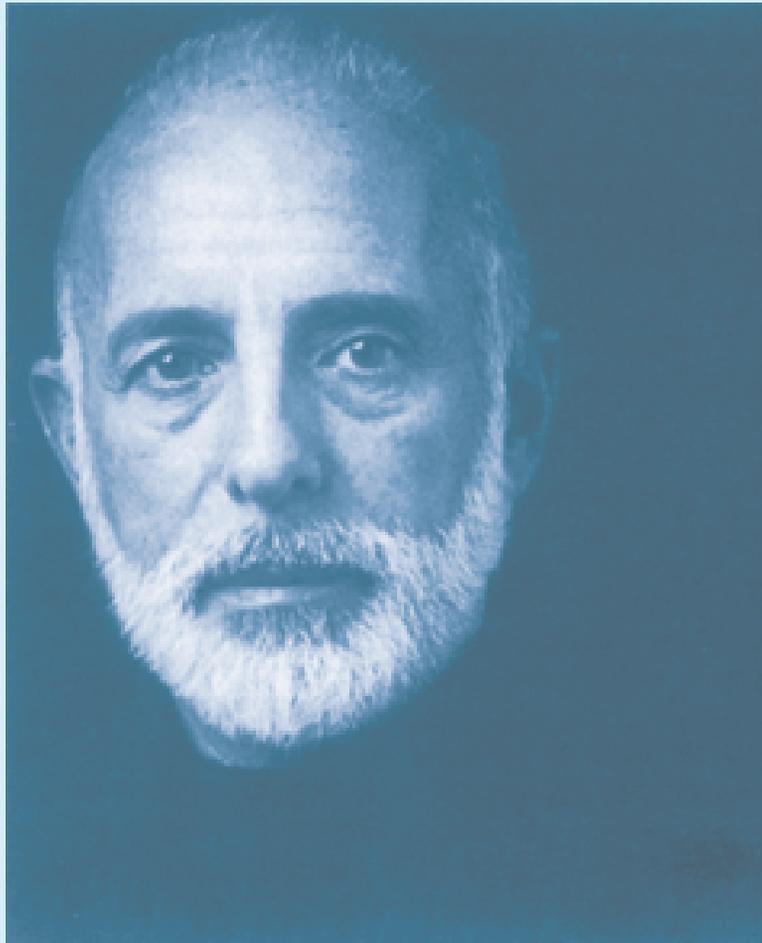
**Rosalia, Consuelo, Teresita, Francisca, Estella, Margherita**

### *Gli adulti*

**Doc, proprietario del “drugstore”**

**Schrank, tenente della polizia**

**Agente Krupke, Glad Hand**



Jerome Robbins

*The action takes place on the West Side of New York City during the last days of summer.*

[Overture]

## ACT ONE

### SCENE ONE

*The neighborhood.*

*A suggestion of city streets and alleyways; a workable brick wall.*

[1. Prologue]

*The opening is musical: half-danced, half-mimed with occasional phrases of dialogue. It is primarily a condensation of the growing rivalry between two teenage gangs, the Jets and the Sharks, each of which has its own prideful uniform. The boys – side-burned, long-haired – are vital, restless, sardonic; the Sharks are Puerto Ricans, the Jets an anthology of what is called “American”.*

*The action begins with the Jets in possession of the area: owning, enjoying, loving their “home”. Their leader is Riff: glowing, driving, intelligent, slightly whacky. His lieutenant is Diesel: big, slow, steady, nice. The youngest member of the gang is Baby John: awed at everything, including that he is a Jet, trying to act the big man. His buddy is A-rab, an explosive little ferret who enjoys everything and understands the seriousness of nothing. The most aggressive is Action: a cat-like ball of fury. We will get to know these boys better later, as well as Big Deal – a bespectacled self-styled expert.*

*The first interruption of the Jets’ sunny mood is the sharply punctuated entrance of Bernardo, the leader of the Sharks: handsome, proud, fluid, a chip on his sardonic shoulder. The Jets, by far in the majority, flick him off. He returns with other Sharks: they, too, are flicked off. But the numerical supremacy, the strength of the Jets is gradually being threatened. The beginnings of warfare are mild at first: a boy being tripped up or being sand-bagged with a flour sack or even being spit on. All with overly elaborate apologies.*

*La vicenda ha luogo nel West Side di New York negli ultimi giorni d’estate.*

[Ouverture]

## ATTO PRIMO

### SCENA PRIMA

*Il quartiere.*

*Strade e vicoli cittadini appena accennati. Un praticabile a rappresentare un muro di mattoni.*

[1. Prologo]

*L’apertura è solo musicale, a metà fra la danza e il mimo, con di tanto in tanto alcuni brani di dialogo, e in rapida sintesi narra la crescente rivalità fra due bande giovanili, i Jets e gli Squali, che con orgoglio sfoggiano le proprie uniformi. I ragazzi – basette e capelli lunghi – sono nervosi, pieni di vita e di sarcastica aggressività. Gli Squali sono portoricani, i Jets un’antologia di ciò che va sotto il nome di “America”.*

*L’azione ha inizio con i Jets in pieno possesso dell’area: è la loro “tana”, l’amano, se la coccolano. Il capo è Riff: ardente, smalzato, dotato di carisma, un po’ folle. Suo braccio destro è Diesel: grande e grosso, lento e simpatico. Il più giovane della banda è Baby John: ogni cosa, incluso il fatto d’essere un Jet, lo riempie di meraviglia, lo spinge a darsi un tono d’adulto. Suo grande amico è A-rab, un animaletto esplosivo che da tutto trae piacere e rifiuta ogni tipo di serietà. Il più aggressivo è Action: una furia raggomitolata su se stessa come un gatto. A poco a poco conosceremo i ragazzi e insieme a loro Big Deal, un tipo con gli occhiali che si propone come esperto e navigato. A interrompere lo stato d’animo placido dei Jets è l’entrata in scena, sottolineata con forza, di Bernardo, il capo degli Squali: bello, fiero, dai movimenti sciolti e aggraziati, un’aria di sfida sul volto. I Jets, numericamente superiori, l’allontanano di forza, ma Bernardo torna con altri Squali: anch’essi vengono allontanati. La superiorità numerica e la forza dei Jets vengono però a poco a poco messe in discussione. Gli inizi della guerra sono di poco conto: uno sgambetto, un sacco di farina rovesciato in testa, qualche sputo – il tutto accompagnato da scuse molto elaborate.*

Finally, A-rab comes across the suddenly deserted area, pretending to be an airplane. There is no sound as he zooms along in fancied flight. Then over the wall drops Bernardo. Another Shark, another and another appear, blocking A-rab's panicky efforts at escape. They close in, grab him, pummel as a Shark on top of the wall is stationed as look-out. Finally, Bernardo bends over A-rab and makes a gesture (piercing his ear); the look-out whistles; Jets tear on, Sharks tear on, and a free-for-all breaks out. Riff goes at once to A-rab like a protective father. It is stopped by a police whistle louder and louder and the arrival of a big, goon-like cop – Krupke – and a plainclothesman: Schrank. Schrank is strong, always in command; he has a charming, pleasant manner which he often employs to cover his venom and his fear.

**Krupke**

Knock it off! Settle down.

**Schrank**

All right: *kill each other!*... But not on my beat.

**Riff**

*(such innocence)*

Why if it isn't Lt. Schrank!

**Several Jets**

*(dancing class manners)*

Top of the day, Lt. Schrank.

**Bernardo**

*(one with Riff)*

And Officer Krupke!

**Several Sharks**

Top of the day, Officer Krupke.

**Schrank**

Boy, what you Puerto Ricans have done to his neighborhood. Which one of 'em clobbered ya, A-rab?

Poi A-rab attraversa la scena di colpo deserta fingendo d'essere un aeroplano: in un cielo immaginario fa l'atto di cabrare a braccia tese senza emettere un suono. A quel punto Bernardo balza dal muro, compare uno Squalo, poi un altro e un altro ancora, e insieme bloccano gli impauriti tentativi di A-rab di fuggire. Lo circondano, l'afferrano, lo prendono a pugni, mentre uno Squalo se ne sta appollaiato sul muro di vedetta. Alla fine Bernardo si china su A-rab e fa un gesto, gli ferisce l'orecchio. La vedetta manda un fischio, sopraggiungono i Jets, si scontrano con gli Squali, scoppia una rissa. Riff cerca subito A-rab, come a cercare la protezione di un padre. La rissa viene interrotta dal fischio acuto di un poliziotto: accorrono un agente in divisa, grande, grosso e goffo (Krupke), e uno in borghese (Schrank). Schrank è forte e ha iniziativa e un modo di fare tranquillo e accattivante, che usa spesso per nascondere il suo astio e la sua paura.

**Krupke**

Basta così, piantatela!

**Schrank**

Ok, ok, *massacratevi pure fra di voi!*... Ma non mentre sono in giro io, ok?

**Riff**

*(con aria innocente)*

Ma guarda! è il tenente Schrank!

**Alcuni Jets**

*(con modi da scuola di ballo)*

Gran bella giornata, tenente Schrank.

**Bernardo**

*(imitando Riff)*

E c'è anche l'agente Krupke!

**Alcuni Squali**

Gran bella giornata, agente Krupke.

**Schrank**

Dio buono, che cosa avete fatto a questo quartiere, voi portoricani! Chi è che ti ha pestato, eh, A-rab?

*(A-rab looks to Riff who takes over with great helpful seriousness.)*

**Riff**

As a matter of factuality, sir, we suspicion the job was done by a cop.

**Big Deal**

Two cops.

**A-rab**

Oh, at least!

**Krupke**

Impossible!

**Schrank**

Didn't nobody tell you there's a difference between bein' a stool pigeon and cooperatin' with the law?

**Riff**

You told us the difference, sir. And we all chipped in for a prize for the first guy who can figure it out.

**Action**

*(indicating Schrank)*

Maybe buddy boy should get the prize.

**Schrank**

Don't buddy boy me, Action! I got a hot surprise for you: you hoodlums don't own the streets. There's been too much raiding between you and the PRs. All right, Bernardo, get your trash outa here.

*(Mock charm.)*

Please.

**Bernardo**

Let's go, Sharks.

*(They exit.)*

**Schrank**

If I don't put down the roughouse, I get put down – on a traffic corner. Your friend don't like traffic corners. So

*(A-rab lancia un'occhiata a Riff, che si fa avanti con l'aria molto seria di chi vuol dare una mano.)*

**Riff**

A ben vedere, signore, riteniamo che il lavoro ce l'ha compiuto un poliziotto.

**Big Deal**

Due poliziotti.

**A-rab**

Oh, almeno!

**Krupke**

Impossibile!

**Schrank**

Non ve l'ha mai detto nessuno che c'è differenza tra fare le soffiare e collaborare con la legge?

**Riff**

Ce l'ha detta la differenza, signore. E ci abbiamo dato tutti qualcosina per mettere insieme un premio per il primo che riesce a capircela.

**Action**

*(indicando Schrank)*

Forse l'amico lì se lo merita lui il premio.

**Schrank**

Niente amico con me, Action! Ho una bella sorpresa per tutti voi: queste strade non appartengono a teppisti come voi. C'è stata abbastanza maretta fra voi e i portoricani. Dunque, Bernardo, porta via la tua spazzatura.

*(con finta gentilezza)*

Per favore.

**Bernardo**

Andiamo, Squali.

*(Escono.)*

**Schrank**

Se non la smettete con tutto questo casino, nei casini ci vado io – mi sbattono a dirigere il primo incrocio! E al

you buddy boys are gonna play ball with me. I gotta put up with them and so do you. *You're gonna make nice with them PRs from now on.* Because otherwise, I'm gonna beat the crap outa every one of ya and *then* run ya in. Say goodbye to the nice boys, Krupke.

**Krupke**

Goodbye, boys.

*(Follows Schrank out.)*

**Snowboy**

*(imitating Krupke)*

Goodbye, boys.

**A-rab**

They make a very nice couple.

**Action**

*(bitterly)*

«You hoodlums don't own the streets.»

**Big Deal**

Go play in the park!

**Action**

Keep off the grass!

**Baby John**

Get outa the house!

**Action**

Keep off the block!

**A-rab**

Get outa *here*!

**Action**

Keep off the world! A gang that don't own a street is nuthin'!

**Riff**

*We do own it!* Jets – square off! Acemen:

vostro amico non gli piacciono gli incroci, sapete?! Così, cari i miei amichetti, adesso mi date una mano. Devo andare d'accordo con quelli e ci andrete d'accordo anche voi. Intesi? *Da questo momento siete tutti sorrisi con quei portoricani, ok?* Perché se non lo siete, vi spacco le ossa a uno a uno e poi vi sbatto dentro. Di' ciao a questi bei ragazzi, Krupke.

**Krupke**

Ciao, bei ragazzi.

*(Esce seguendo Schrank.)*

**Snowboy**

*(imitando Krupke)*

Ciao, bei ragazzi.

**A-rab**

Che bella coppia!

**Action**

*(con asprezza)*

«Queste strade non appartengono a teppisti come voi.»

**Big Deal**

Andate a giocare nel parco!

**Action**

Non calpestate l'erba!

**Baby John**

Fuori di casa!

**Action**

Fuori dal quartiere!

**A-rab**

Fuori di *qui*!

**Action**

Fuori dal mondo! Una banda che non tiene una strada non è niente!

**Riff**

*E noi la teniamo,* la strada! Jets, in formazione! Assi di picche:

*(Diesel, Action and Big Deal line up at attention.)*

**Rocketmen:**

*(Three others line up.)*

**Rank-and-file:**

*(Sheepishly, A-rab trudges into position, Baby John behind him.)*

**Baby John**

*(shocked, to A-rab)*

Gee, your ear's got blood on it!

**A-rab**

*(proudly)*

I'm a casual, Baby John.

**Baby John**

*(examining the ear)*

Those PRs! They branded you!

**Big Deal**

That makes you a Puerto Rican tomato. Cha cha cha, *señorita*?

**Riff**

Cut the frabbjabba. Which one of the Sharks did it?

**A-rab**

Bernardo. 'Cause I heard him say: thees ees for stinkbombin' my old man's store.

*(Makes the same gesture Bernardo made when he pierced his ear.)*

**Baby John**

Ouch!

**Action**

You shoulda done worse. Them PRs're the reason my old man's gone bust.

**Riff**

Who says?

**Action**

My old man says.

*(Diesel, Action e Big Deal si schierano in attesa di ordini.)*

**Razzi:**

*(Altri tre si schierano.)*

**Base:**

*(Impacciato, A-rab si trascina in posizione, seguito da Baby John.)*

**Baby John**

*(impressionato, rivolgendosi ad A-rab)*

Ehi, ti sbava rosso l'orecchio!

**A-rab**

*(con aria fiera)*

Mi hanno ferito in guerra, Baby John.

**Baby John**

*(esaminando l'orecchio)*

Quei portorichi... Ti hanno marchiato!

**Big Deal**

E così adesso sei un pomodoro portorico. Cha cha cha, *señorita*?

**Riff**

Basta con le cazzate. Chi è che l'ha fatto degli Squali?

**A-rab**

Bernardo. L'ho sentito che diceva: «Così impari a buttarle bombette puzzolenti nel negozio del mio vecchio!».

*(Fa lo stesso gesto fatto da Bernardo quando gli ha ferito l'orecchio.)*

**Baby John**

Ahi!

**Action**

Peggio dovevi fare. È colpa di quei portorichi se il mio vecchio è andato a puttane.

**Riff**

Chi è che lo dice?

**Action**

Il mio vecchio lo dice.

**Baby John**

My old man says his old man woulda gone bust anyway.

**Action**

You old man says what?

**Baby John**

My old man says them Puerto Ricans is ruinin' free ennaprise.

**Action**

And what're we doin' about it?

*(Pushing through the gang comes a scrawny teenage girl, dressed in an outfit that is a pathetic attempt to imitate that of the Jets. Perhaps we have glimpsed her in the fracas before the police came in. Her name:)*

**Anybodys**

Gassin', crabbin' –

**Action**

You still around?

**Anybodys**

Lissen, I was a smash in that flight. Oh, Riff, Riff, I was murder!

**Riff**

Come on, Anybodys –

**Anybodys**

Riff, how about me gettin' in the gang now?

**A-rab**

How about the gang gettin' in – ahhh, who'd wanta!

**Anybodys**

You cheap beast!

*(Lunges for A-rab but Riff pulls her off and pushes her out.)*

**Riff**

The road, little lady, the road.

**Baby John**

Il mio vecchio dice che il suo vecchio a puttane ci andava comunque.

**Action**

Il tuo vecchio dice cosa?

**Baby John**

Il mio vecchio dice che questi portoricchi rovinano la libera impresa.

**Action**

E cosa facciamo noi per impedirlo?

*(Facendosi strada fra i componenti della banda, compare una ragazza magrolina, vestita in un modo che è un patetico tentativo di imitare l'uniforme dei Jets. Forse l'abbiamo anche scorta per un attimo durante la rissa, prima che arrivassero i poliziotti. Si chiama:)*

**Anybodys**

Sempre a mugugnare...

**Action**

Ancora tra le balle?

**Anybodys**

Ehi, ero uno schianto in quella rissa. Riff, oh, Riff, hai visto cosa ho fatto?!

**Riff**

Dai, Anybodys...

**Anybodys**

Oh, Riff, fammi entrare nella banda!

**A-rab**

E se ti ci entrasse a te la banda?! Ah, no, non ci starebbe nessuno!

**Anybodys**

Bestione schifoso!

*(Fa per gettarsi addosso ad A-rab, ma Riff la prende e l'allontana con una spinta.)*

**Riff**

Va' a farti un giro, signorina, va', va'!

*(In a moment of bravado, just before she goes, Anybodys spits – but cautiously.)*

Round out!

*(This is Riff's beckoning of the gang, and they surround him.)*

We fought hard for this territory and it's ours. But with those cops servin' as cover, the PRs can move in right under our noses and take it away. Unless we speed fast and clean 'em up in one all-out fight!

**Action**

*(eagerly)*

A rumble!

*(A jabbillg gesture.)*

Chung! Chung!

**Riff**

Cool, Action boy. The Sharks want a place, too, and they are tough. They might ask for bottles or knives or zip guns.

**Baby John**

Zip guns... Gee!

**Riff**

I'm not finalizing and saying they will: I'm only saying they might and we gotta be prepared. Now that's your mood?

**Action**

I say go, go!!

**Big Deal**

But if they say knives or guns –

**Baby John**

I say let's forget the whole thing.

**Snowboy**

What do you say, Riff?

**Riff**

I say this turf is small, but it's all we got. I wanna hold it like we always held it: with skin! But if they say switchblades, I'll get a switchblade. I say I want the Jets to be Number One, to sail, to hold the sky!

*(Con un gesto di sfida, subito prima di andarsene, Anybodys lancia uno sputo – ma molto cautamente.)*

Cerchio!

*(È l'appello di Riff alla banda e tutti gli si dispongono intorno.)*

Abbiamo sgomitato duro per questo territorio e adesso ci è nostro. Ma con la protezione di quei poliziotti facile che i portorichi ci s'infilano dentro sotto il naso e ce lo soffiano. A meno che li cacciamo una volta per tutte a cartonate!

**Action**

*(con slancio)*

Una rissa!

*(Si mette a tirar pugni.)*

Tie', tie'...!

**Riff**

Calmo, Action, calmo. Anche gli Squali vogliono un posto loro e sono dei duri. Magari dicono bottiglie o coltelli o pistole.

**Baby John**

Pistole... Ehi!

**Riff**

Non lo dico che sarà così, dico solo che magari lo fanno e allora dobbiamo essere pronti. Dunque, cosa ne pensate?

**Action**

Io dico sotto!!

**Big Deal**

Ma se dicono coltelli o pistole...

**Baby John**

Io dico che è meglio lasciar perdere.

**Snowboy**

E tu cosa dici, Riff?

**Riff**

Io dico che questo territorio è piccolo, ma è l'unico che abbiamo. E voglio tenerlo come l'abbiamo sempre tenuto: con i denti! Ma se quelli dicono coltelli, allora mi prendo un coltello. Io dico che voglio che i Jets sono il Numero Uno, gli unici a volare nel cielo!

**Diesel**

Then rev us off:

*(A punching gesture.)*

Voom-va voom!

**Action**

Chung chung!

**A-rab**

*(gesture)*

Cracko jacko!

**Snowboy**

*(gesture)*

Riga diga dum!

**Baby John**

*(the wildest gesture of all)*

Pam pam!!

**Riff**

O.K., buddy boys, we rumble!

*(General glee.)*

Now protocolity calls for a war council to decide on weapons. I'll make the challenge to Bernardo.

**Big Deal**

You gotta take a lieutenant.

**Action**

That's me!

**Riff**

That's Tony.

**Action**

Who needs Tony?

*(Music starts.)*

[2. Jet song]

**Riff**

Against the Sharks we need every man we got.

**Action**

Tony don't belong any more.

**Diesel**

E allora mandaci su di giri, Riff.

*(Fa il gesto d'un pugno.)*

Va-va-voom!

**Action**

Pac pac!

**A-rab**

*(gesto)*

Zac zac!

**Snowboy**

*(gesto)*

Crac crac!

**Baby John**

*(il gesto più violento di tutti)*

Pum pum!!

**Riff**

Ok, ragazzi, e allora va per la rissa!

*(Esultanza generale.)*

Ora, il protocollo vuole che teniamo un consiglio di guerra per decidere le armi. Lancerò la sfida a Bernardo.

**Big Deal**

Devi avere un luogotenente.

**Action**

Eccomi!

**Riff**

No, sarà Tony.

**Action**

A cosa ci serve Tony?

*(Inizia la musica.)*

[2. Canzone Jet]

**Riff**

Contro gli Squali ci abbiamo bisogno fino all'ultimo uomo.

**Action**

Tony non è più con noi.

**Riff**

Cut it, Action boy. I and Tony started the Jets.

**Action**

Well, he acts like he don't wanna belong.

**Baby John**

Who wouldn't wanna belong to the Jets!

**Action**

Tony ain't been with us for over a month.

**Big Deal**

What about the day we clobbered the Emeralds?

**A-rab**

Which we couldn't have done without Tony.

**Baby John**

He saved my ever lovin' neck.

**Riff**

Right. He's always come through for us and he will now.

*(Sings.)*

*When you're a Jet,  
You're a Jet all the way  
From your first cigarette  
To your last dyin' day.  
When you're a Jet,  
If the spit hits the fan,  
You got brothers around,  
You're a family man!  
You're never alone,  
You're never disconnected!  
You're home with your own,  
When company's expected,  
You're well-protected!  
Then you are set  
With a capital J,  
Which you'll never forget  
Till they cart you away.*

**Riff**

Taglia, Action, siamo io e Tony che li abbiamo messi insieme i Jets.

**Action**

Be', si comporta come se non vuole più averci a che fare.

**Baby John**

Chi è che non vorrebbe stare con i Jets?!

**Action**

È più di un mese che Tony non si fa vedere.

**Big Deal**

Ve lo ricordate quando le abbiamo suonate agli Smeraldi?

**A-rab**

Senza Tony non ce la facevamo.

**Baby John**

Il collo me l'ha salvato lui.

**Riff**

Già, è sempre venuto a darci una mano e lo farà anche stavolta.

*(Canta.)*

*Quando sei un Jet,  
lo sei fino in fondo,  
dalla prima sigaretta  
all'ultimo tuo giorno.  
Quando sei un Jet,  
se sei proprio nella merda,  
hai i ragazzi tutt'intorno,  
un'intera famiglia!  
Non sei mai solo,  
non sei mai isolato!  
Sei a casa con i tuoi:  
e se arriva qualcuno,  
sei ben protetto!  
Dunque hai addosso  
la J maiuscola,  
e non la dimenticherai  
fin che ti metton nella bara.*

*When you're a Jet,  
You stay  
A Jet!*

*(Speaks.)  
I know Tony like I know me. I guarantee you can count  
him in.*

**Action**  
In, out, let's get crackin'.

**A-rab**  
Where you gonna find Bernardo?

**Riff**  
At the dance tonight at the gym.

**Big Deal**  
But the gym's neutral territory.

**Riff**  
*(sweet innocence)*  
I'm gonna make nice there! I'm only gonna challenge him.

**A-rab**  
Great, Daddy-O!

**Riff**  
So everybody dress up sweet and sharp. Meet Tony and  
me at ten. And walk tall!  
*(He runs off.)*

**A-rab**  
We always walk tall!

**Baby John**  
We're Jets!

**Action**  
The greatest!

**Action, Baby John**  
*(sing)*  
*When you're a Jet,  
You're the top cat in town,*

*Quando sei un Jet,  
resti  
un Jet!*

*(Parla.)  
Conosco Tony come me stesso. Vi assicuro che ci possia-  
mo contare.*

**Action**  
Ok, ok, adesso però diamoci una mossa!

**A-rab**  
E Bernardo dov'è che lo scovi?

**Riff**  
Stasera, al ballo in palestra.

**Big Deal**  
Ma è territorio neutrale la palestra.

**Riff**  
*(con aria innocente)*  
Oh, ma io mi comporterò bene! Voglio solo sfidarlo...

**A-rab**  
Grande, sei proprio grande!

**Riff**  
Allora, tutti in tiro, mi raccomando, e alle dieci con Tony  
e con me, ok? E su la testa!  
*(Corre via.)*

**A-rab**  
Sempre su la testa, noi!

**Baby John**  
Siamo i Jets!

**Action**  
I più grandi!

**Action, Baby John**  
*(cantano)*  
*Quando sei un Jet,  
sei il numero uno in città*

*You're the gold-medal kid  
With the heavyweight crown!*

**A-rab, Action, Big Deal**  
*When you're a Jet,  
You're the swingin' st thing:  
Little boy, you're a man;  
Little boy, you're a king!*

**All**  
*The Jets are in gear,  
Our cylinders are clickin'!  
The sharks'll steer clear  
'Cause every Puerto Rican  
'S a lousy chicken!*

*Here come the Jets  
Like a bat out of hell –  
Someone gets in our way,  
Someone don't feel so well!  
Here come the Jets:  
Little world, step aside!  
Better go underground,  
Better run, better hide!  
We're drawin' the line,  
So keep your noses hidden!  
We're hangin' a sign  
Says «Visitors forbidden» –  
And we ain't kiddin'!  
Here come the Jets,  
Yeah! And we're gonna beat  
Every last buggin' gang  
On the whole buggin' street!*

**Diesel, Action**  
*(speak)*  
On the whole!

**All**  
Ever –! Mother –! Lovin' –! Street!

[2a. Change of scene]

*sei il tipo da medaglia d'oro,  
la corona dei pesi massimi!*

**A-rab, Action e Big Deal**  
*Quando sei un Jet  
sei il più ganzo di tutti:  
ragazzo, sei un uomo;  
ragazzo, sei un re!*

**Tutti**  
*I Jets hanno messo la marcia  
i cilindri sono in moto!  
Gli Squali gireranno al largo  
perché ogni portorico  
è solo un pollo spennato!*

*Ecco che arrivano i Jets  
come pipistrelli dall'inferno.  
Chi ci si mette fra i piedi  
va a finir male, molto male!  
Ecco che arrivano i Jets:  
piccolo mondo, fatti da parte!  
Meglio scappar sottoterra,  
meglio filare, meglio nascondersi!  
Ecco la linea di confine,  
meglio se non ci ficcate il naso!  
Ecco il cartello  
«Niente visitatori!»  
e non scherziamo proprio.  
Ecco che arrivano i Jets,  
già, e gliele daremo sode  
a ogni stramaledetta banda  
di tutta la stramaledetta strada!*

**Diesel, Action**  
*(parlano)*  
Di tutta!

**Tutti**  
Sempre –! Madre –! Bella –! Strada!

[2a. Cambiamento di scena]

## SCENE TWO

*A yard.*

*On a small ladder, a good-looking sandy-haired boy is painting a vertical sign that will say: «Doc's». Below, Riff is haranguing.*

**Riff**

Riga tiga tum tum. Why not?... You can't say you won't, Tony boy, without saying why not?

**Tony**

*(grins)*

Why not?

**Riff**

Because it's me askin', Riff. Womb to tomb!

**Tony**

Sperm to worm!

*(surveying the sign)*

You sure this looks like sky-writing?

**Riff**

It's brilliant.

**Tony**

27 years the boss has had that drugstore. I want to surprise him with a new sign.

**Riff**

*(shaking the ladder)*

Tony, this is important!

**Tony**

Very important: Acemen, Rocket men.

**Riff**

What's with you'? Four and one-half years I live with a buddy and his family. Four and one-half years, I think I know a man's character. Buddy boy, I am a victim of disappointment in you.

**Tony**

End your suffering, little man. Why don't you pack up your gear and clear out?

## SCENA SECONDA

*Un vicolo.*

*In piedi su una scaletta, un bel giovane dai capelli chiari sta verniciando un'insegna che dice: «Da Doc». Sotto di lui, Riff tiene concione.*

**Riff**

Riga tiga tum tum. E perché no?... Mica puoi dire di no, Tony boy, senza dire perché no.

**Tony**

*(con un ghigno)*

Perché no?

**Riff**

Perché sono io che te lo chiedo: Riff. Dalla pancia alla tomba!

**Tony**

Dalla culla alla bara!

*(studiando l'insegna)*

Davvero ti sembra bello?

**Riff**

È super.

**Tony**

Sono 27 anni che il boss ha questa drogheria. E voglio fargli una sorpresa, una bella insegna nuova.

**Riff**

*(scuotendo la scala)*

Tony, questa è una cosa massima!

**Tony**

Massima, sì, lo vedo: Assi di picche, Razzi...

**Riff**

Ma che ti ci capita? Quattro anni e mezzo che vivo con un tipo e la sua famiglia, quattro anni e mezzo, e m'immagino che lo so com'è fatto. Amico mio, lo sai che mi sei una delusione?

**Tony**

Smetti di soffrire, ometto. Perché non prendi la tua roba e non te la fili?

**Riff**

'Cause your ma's hot for me.

*(Tony grabs his arm and twists it.)*

No! 'Cause I hate living with my buggin' uncle uncle  
*uncle!*

*(Tony releases him and climbs back up.)*

**Tony**

Now go play nice with the Jets.

**Riff**

The Jets are the greatest!

**Tony**

Were.

**Riff**

Are. You found something better?

**Tony**

No. But –

**Riff**

But what?

**Tony**

You won't dig it.

**Riff**

Try me.

**Tony**

O.K. Every single damn night for the last month, I wake  
up and I'm reaching out.

**Riff**

For what?

**Tony**

I don't know, it's right outside the door, around the  
corner. But it's comin'!

**Riff**

*What* is? Tell me!

**Riff**

Perché tua mamma mi s'infoia dietro.

*(Tony l'afferra per il braccio e glielo torce.)*

No! Perché non mi va di vivere con mio zio zio zio!

*(Tony lo lascia andare e risale sulla scala.)*

**Tony**

Adesso tornatene dai tuoi Jets.

**Riff**

I Jets sono i più grandi!

**Tony**

Lo erano.

**Riff**

Lo sono. Hai trovato di meglio?

**Tony**

No, ma...

**Riff**

Ma cosa?

**Tony**

Non credo che ti piacerà.

**Riff**

Mettimi alla prova.

**Tony**

Ok. Per tutto il mese passato, ogni singola maledetta notte,  
non ho fatto altro che svegliarmi e cercare qualcosa.

**Riff**

Che cosa?

**Tony**

Non lo so, è proprio lì, fuori della porta, svoltato l'an-  
golo. Ma sta per arrivare!

**Riff**

E *che* cos'è? Dimmelo!

**Tony**  
I don't know! It's – like the kick I used to get from being a Jet.

**Riff**  
(*quietly*)  
Or from being buddies.

**Tony**  
We're still buddies.

**Riff**  
The kick comes from people, buddy boy.

**Tony**  
Yeah, but not from being a Jet.

**Riff**  
No? Without a gang you're an orphan. With a gang you walk in twos, threes, fours. And when your gang is the best, when you're a Jet, buddy boy, you're out in the sun and home free home!

**Tony**  
Riff, I've had it.  
(*Pause.*)

**Riff**  
Tony, the trouble is large: the Sharks bite hard! We got to stop them now and we need *you*!  
(*Pause; quietly:*)  
I never asked the time of day from a clock, but I'm asking you: Come to the dance tonight...  
(*Tony turns away.*)  
I already told the gang you'd be there.

**Tony**  
(*after a beat, turns to him with a grin*)  
What time?

**Riff**  
Ten?

**Tony**  
Ten it is.

**Tony**  
Non lo so! È... è come l'eccitazione che provavo quando ero con i Jets.

**Riff**  
(*con calma*)  
O a essere due amici per la pelle.

**Tony**  
Siamo sempre amici per la pelle.

**Riff**  
Ma ragazzo mio, quell'eccitazione è dalla gente che viene.

**Tony**  
Sì, certo, ma non dall'essere un Jet.

**Riff**  
No? Guarda che senza una banda sei orfano. Mentre che con una banda cammini in due, in tre, in quattro. E quando la tua banda è la migliore, quando sei un Jet, amico mio, è come sbracarsi al sole davanti a casina!

**Tony**  
Riff, non ci ho più voglia.  
(*Pausa.*)

**Riff**  
Tony, ci sono guai massimi. Con gli Squali. Ci stanno addosso. Dobbiamo fermarli subito e abbiamo bisogno *di te*.  
(*Pausa, poi riprende con pacatezza:*)  
Lo sai, non ho mai chiesto l'ora a un orologio, ma stavolta lo chiedo a te: Vieni al ballo stasera...  
(*Tony si volta dall'altra parte.*)  
Ho già detto alla banda che ci verrai.

**Tony**  
(*dopo un po', volgendosi a lui con un sorriso*)  
A che ora?

**Riff**  
Le dieci?

**Tony**  
Ok per le dieci.

**Riff**

Womb to tomb!

**Tony**

Sperm to worm! And I'll live to regret this.

**Riff**

Who knows? Maybe what you're waitin' for'll be twitching at the dance!

*(He runs off.)*

**Tony**

Who knows?

*(Music starts and he sings:)*

[3. Something's coming]

*Could be!...*

*Who knows?...*

*There's something due any day;*

*I will know right away*

*Soon as it shows.*

*It may come cannonballing down through the sky,*

*Gleam in its eye,*

*Bright as a rose!*

*Who knows?...*

*It's only just out of reach,*

*Down the block, on a beach,*

*Under a tree,*

*I got a feeling there's a miracle due,*

*Gonna come true,*

*Coming to me!*

*Could it be? Yes, it could.*

*Something's coming, something good,*

*If I can wait!*

*Something's coming, I don't know what it is,*

*But it is*

*Gonna be great!*

*With a click, with a shock,*

*Phone'll jingle, door'll knock,*

*Open the latch!*

*Something's coming, don't know when, but it's soon –*

**Riff**

Dalla pancia alla tomba!

**Tony**

Dalla culla alla bara! E mi sa tanto che me ne pentirò per tutta la vita.

**Riff**

Chi lo sa? Magari che quella cosa che cerchi è lì che ti aspetta al ballo!

*(Corre via.)*

**Tony**

Chi lo sa?

*(Attacca la musica e Tony canta:)*

[3 Sta arrivando qualcosa]

*Può darsi!...*

*Chi lo sa?...*

*Da un giorno all'altro può succedere qualcosa;*

*e lo saprò subito,*

*appena succede.*

*Può arrivare come una palla di cannone attraverso il cielo,*

*o uno scintillio negli occhi*

*brillante come una rosa!*

*Chi lo sa?...*

*È lì a portata di mano,*

*in fondo all'isolato, lungo la spiaggia,*

*sotto un albero...*

*Mi par di sentire che sta per succedere un miracolo,*

*sta per avverarsi*

*qualcosa per me!*

*Può darsi? Sì che può darsi.*

*Sta arrivando qualcosa, qualcosa di buono,*

*se son capace d'aspettare!*

*Sta arrivando qualcosa, non so che cosa,*

*ma so che sarà*

*qualcosa di grande!*

*Con un drin, con un toc,*

*suonerà il telefono, busseranno alla porta,*

*fai scattare la serratura!*

*Sta arrivando qualcosa, non so quando, ma sarà presto –*

*Catch the moon,  
One-handed catch!*

*Around the corner,  
Or whistling down the river,  
Come on – deliver  
To me!*

*Will it be? Yes, it will.  
Maybe just by holding still  
It'll be there!  
Come on, something, come on in, don't be shy,  
Meet a guy,  
Pull up a chair!*

*The air is humming,  
And something great is coming!  
Who knows?  
It's only just out of reach,  
down the block, on a beach...  
Maybe tonight...*

[3a. Change of scene]

### SCENE THREE

*Bridal shop.*

*A small section, enough to include table with sewing machine; chair or two.*

*Anita, a Puerto Rican girl with loose hair and a slightly flashy “American” dress, is finishing remaking what was a white communion dress into a party dress for an extremely lovely, extremely young girl: Maria. Anita is knowing, sexual, sharp. Maria is an excited, enthusiastic, obedient child mixed with the temper, stubborn strength and awareness of a woman.*

**Maria**

*(holding out scissors)*

*Por favor, Anita. Make the neck lower!*

**Anita**

*Stop it, Maria.*

*Afferra la luna  
con una mano sola!*

*Dietro l'angolo  
o fischiando sul fiume,  
su, consegnatemela  
presto!*

*Ci sarà? Sì che ci sarà.  
Forse basta che aspetti tranquillo,  
ed ecco che ci sarà!  
Su, qualcosa: vieni, vieni, non esser timida,  
piacere di conoscerti,  
accòmodati qui!*

*L'aria mormora  
e qualcosa di grande sta per arrivare!  
Chissà,  
è lì a portata di mano,  
in fondo all'isolato, lungo la spiaggia...  
forse stasera...*

[3a. Cambiamento di scena]

### SCENA TERZA

*Il negozio di abiti da sposa.*

*Una piccola sezione, quanto basta per includere un tavolo con una macchina per cucire e un paio di sedie.*

*Anita, una portoricana con i capelli sciolti sulle spalle e un vistoso abito molto “americano”, sta finendo di apportare alcune modifiche a un vestito da comunione per farne un abito da festa per una ragazza molto bella e molto giovane: Maria. Anita è esperta, sensuale, acuta. Maria è una ragazza eccitata, entusiasta, obbediente, ma anche con il temperamento, la forza ostinata e la consapevolezza di una donna.*

**Maria**

*(tendendo le forbici)*

*Por favor, Anita, abbassa un po' la scollatura.*

**Anita**

*Piantala, Maria.*

**Maria**

One inch. How much can one little inch do?

**Anita**

Too much.

**Maria**

*(exasperated)*

Anita, it is now to be a dress for dancing, no longer for kneeling in front of an altar.

**Anita**

With those boys you can start in dancing and end up kneeling.

**Maria**

*Querida*, one little inch; *una poca cosa* –

**Anita**

Bernardo made me promise –

**Maria**

Ai! Bernardo! One month have I been in this country – do I ever even touch excitement? I sew all day, I sit all night. For what did my fine brother bring me here?

**Anita**

To marry Chino.

**Maria**

When I look at Chino, nothing happens.

**Anita**

What do you expect to happen?

**Maria**

I dunno: something. What happens when you look at Bernardo?

**Anita**

It's when I don't look that it happens.

**Maria**

I think I will tell Mamma and Poppa about you and 'Nardo in the balcony of the movies.

**Maria**

Un centimetro, che differenza fa un centimetro?

**Anita**

È troppo.

**Maria**

*(esasperata)*

Senti, Anita, questo adesso è un vestito da ballo, non per inginocchiarsi davanti all'altare.

**Anita**

Con quei ragazzi si comincia ballando e si finisce inginocchiate.

**Maria**

*Querida*, un centimetro piccolo piccolo; *una poca cosa*...

**Anita**

Ho promesso a Bernardo...

**Maria**

Ahi! Bernardo! È un mese che sono in questo paese e mi sono mai divertita una volta sola? Cucio tutto il giorno, siedo tutta la notte. Per che cosa m'ha portato qui il mio bel fratello?

**Anita**

Per sposare Chino.

**Maria**

Quando guardo Chino, non succede un nulla di nulla...

**Anita**

E cosa credi che deve succedere?

**Maria**

Non so, qualcosa. Cosa succede quando guardi Bernardo?

**Anita**

È quando non lo guardo che succede.

**Maria**

Allora lo dico a Mamma e a Papà di te e Bernardo in gal-  
leria al cinema!

**Anita**

I'll rip this to shreds!

**Maria**

No. But if you perhaps could manage to lower the neck –

**Anita**

Next year.

**Maria**

Next year I will be married to Chino and no one will care if it is down to here!

**Anita**

Down to where?

**Maria**

Down to here. I hate this dress!

**Anita**

Then don't wear it and don't come with us to the dance.

**Maria**

*(shocked)*

Don't come!

*(Grabs the dress.)*

Could we not dye it red, at least?

**Anita**

No, we could not.

*(Starts to help Maria into the dress.)*

**Maria**

White is for babies. I will be the only one there in a white –

**Anita**

Well???

**Maria**

Ahhhh – si! It is a beautiful dress: I love you!

*(As she hugs Anita, Bernardo enters followed by a shy, gentle, sweetfaced boy: Chino.)*

**Bernardo**

Are you ready?

**Anita**

E io ti faccio a pezzi il vestito!

**Maria**

No, ma se riesci ad abbassare un po' la scollatura...

**Anita**

L'anno prossimo.

**Maria**

L'anno prossimo sarò sposata a Chino e a chi vuoi che importi se è anche giù fin qui!

**Anita**

Fin dove?

**Maria**

Fin qui! Odio questo vestito!

**Anita**

E allora non metterlo e non venire con noi al ballo.

**Maria**

*(stupefatta)*

Non venire al ballo?!

*(Afferra il vestito.)*

Non potremmo tingerlo di rosso almeno?

**Anita**

No che non possiamo.

*(Aiuta Maria a infilarlo.)*

**Maria**

Il bianco è per i lattanti. Sarò l'unica a vestire di bianco...

**Anita**

Allora???

**Maria**

Ahhh, si. È un vestito splendido. Ti amo!

*(Mentre abbraccia Anita, entra Bernardo seguito da un ragazzo timido, dall'aria dolce e gentile: Chino.)*

**Bernardo**

Siete pronte?

**Maria**

Come in, 'Nardo.

*(Whirls in dress.)*

Is it not beautiful?

**Bernardo**

*(looking only at Maria's face)*

Yes.

*(Kisses her.)*

Very.

**Anita**

I didn't quite hear...

**Bernardo**

*(kissing her quite differently)*

Very beautiful.

**Maria**

*(watches them a second, then turns to Chino)*

Come in, Chino. Do not be afraid.

**Chino**

But this is a shop for ladies.

**Bernardo**

Our ladies!

**Maria**

'Nardo, it is most important that I have a wonderful time at the dancing tonight.

**Bernardo**

*(as Anita hooks up Maria)*

Why?

**Maria**

Because tonight is the real beginning of my life as a young lady of America!

*(She begins to whirl in the dress as the shop slides off and a flood of gaily colored streamers pours down. As Maria begins to turn and turn, going offstage, Shark girls, dressed for the dance, whirl on, followed by Jet girls, by boys from both gangs. The streamers fly up again with the drop to reveal:)*

**Maria**

Vieni, 'Nardo.

*(Piroetta facendo ruotare il vestito.)*

Non è splendido?

**Bernardo**

*(guardando solo il viso di Maria)*

Sì.

*(La bacia.)*

Davvero.

**Anita**

Non credo d'aver capito bene...

**Bernardo**

*(baciandola in maniera molto diversa)*

Davvero splendido.

**Maria**

*(li osserva un attimo, poi si rivolge a Chino)*

Entra, Chino, non aver paura.

**Chino**

Ma questo è un negozio per donne.

**Bernardo**

Le nostre donne!

**Maria**

'Nardo, è così importante che io mi diverta stasera...

**Bernardo**

*(mentre Anita blocca Maria)*

E perché?

**Maria**

Perché stanotte è il vero inizio della mia vita da signorina in America!

*(Comincia a roteare nel vestito mentre il negozio scivola via e cade una pioggia di nastri dai colori vivaci. Maria esce di scena roteando e intanto entrano le ragazze degli Squali, vestite per il ballo e seguite dalle ragazze dei Jets e da ragazzi di entrambe le bande. I nastri risalgono insieme al fondale, rivelando:)*

#### SCENE FOUR

*A dance hall.*

*Actually, a converted gymnasium of a settlement house, disguised for the occasion with streamers and bunting. Both gangs are jitterbugging wildly with their bodies but their faces, although they are enjoying themselves, remain cool, almost detached. The line between the two gangs is sharply defined by the colors they wear: the Jet, girls as well as boys, reflecting the colors of the Jet jackets; and the same for the Sharks. The dancing is a physical and emotional release for these kids.*

*Maria enters with Chino, Bernardo and Anita. As she looks around, delighted, thrilled by this, her first dance, the Jets catch sight of Bernardo, who is being greeted by Pepe, his lieutenant, and other Sharks. As the music peters away, the Jets withdraw to one side of the hall, around Riff. The Sharks seeing this, draw to their side, around Bernardo. A brief consultation, and Riff starts across – with lieutenants – to make his challenge to Bernardo, who starts – with his lieutenants to meet him. The moment is brief but it would be disastrous if a smiling, overly cheerful young man of about 30 did not hurry forward. He is called Glad Hand, and he is a “square”.*

#### Glad Hand

*(beaming)*

All right, boys and girls! Attention, please!

*(Hum of talk.)*

Attention!

*(Krupke appears behind Glad Hand: the talk stops.)*

Thank you. It sure is a fine turnout tonight.

*(Ad libs from the kids.)*

We want you to make friends here, so we're going to have a few get together dances.

*(Ad libs: «Oh, ginger peachy», etc., etc.)*

You form two circles: boys on the outside, girls on the inside.

#### SCENA QUARTA

*Una sala da ballo.*

*In realtà si tratta della palestra, addobbata per l'occasione con nastri e gagliardetti.*

*Le due bande stanno già ballando uno scatenato jitterbug: lo fanno con il corpo, mentre il volto resta freddo, quasi distaccato, anche se è evidente che si stanno divertendo. Il confine tra le due bande è nettamente indicato dai colori che indossano: i Jets, le ragazze come i ragazzi, indossano abiti con il colore dei giubbotti dei Jets, e lo stesso vale per gli Squali. Il ballo è per questi ragazzi uno sfogo fisico ed emotivo.*

*Maria entra con Chino, Bernardo e Anita. Maria si guarda intorno, eccitata, emozionata da quello che è il suo primo ballo, i Jets osservano Bernardo che viene salutato da Pepe, il suo aiutante, e da altri Squali. La musica si spegne a poco a poco, i Jets si radunano da un lato della sala, intorno a Riff. Vedendo ciò, gli Squali si raccolgono dalla loro parte, intorno a Bernardo. Un breve confabulare e poi Riff accompagnato dai suoi aiutanti s'incammina attraverso la sala per portare la sfida a Bernardo che a sua volta si dirige verso di lui con i propri aiutanti. È solo un attimo, ma l'incontro potrebbe essere disastroso se un giovane sui trent'anni, sorridente, di un'allegria quasi forzata, non si facesse avanti di corsa. È chiamato Glad Hand, ed è un “normale”.*

#### Glad Hand

*(sorridente intorno)*

Bene, bene, ragazzi e ragazze! Un attimo di attenzione, prego.

*(Brusio di voci.)*

Attenzione!

*(Dietro a Glad Hand compare Krupke: il brusio si spegne.)*

Grazie. È un gran successo, questo ballo, stasera.

*(Battute diverse dai ragazzi.)*

Vogliamo che facciate tutti amicizia, qui, stasera, e così faremo alcuni balli per rompere il ghiaccio e fare amicizia, adesso.

*(Battute diverse: «Tuttomiele!», ecc., ecc.)*

Allora, dunque, fate così: formate due cerchi, i ragazzi in quello esterno, le ragazze in quello interno...

**Big Deal**

Where are you?

**Glad Hand**

*(tries to laugh at this)*

All right. Now when the music stops, each boy dances with whichever girl is opposite. O.K.? O.K. Two circles, kids.

*(The kids clap their hands back at him and ad lib: «Two circles, kids», etc., etc. but do not move.)*

Well, it won't hurt you to try.

**Big Deal**

*(limping forward)*

Oh, it hurts; it hurts; it –

*(Krupke steps forward. Big Deal straightens up and meekly returns to his place. Riff steps forward and beckons to his girl, Velma. She is terribly young, sexy, lost in a world of jive. She slithers forward to take her place with Riff. The challenge is met by Bernardo who steps forward, leading Anita as though he were presenting the most magnificent lady in all the world. The other kids follow, forming the two circles Glad Hand requested.)*

**Glad Hand**

That's it, kids. Keep the ball rolling. 'Round she goes and where she stops, nobody knows. All right: here we go!

[4a. Promenade]

*(Promenade music starts and the circles start revolving. Glad Hand, whistle to his mouth, is in the center with Krupke. He blows the whistle and the music stops, leaving Jet boys opposite Shark girls and vice-versa. There is a moment of tenseness, then Bernardo reaches across the Jet girl opposite for Anita's hand, and she comes to him. Riff reaches for Velma; and the kids of both gangs follow suit.)*

**Big Deal**

E tu dove stai?

**Glad Hand**

*(sforzandosi di ridere)*

Ecco, così, perfetto. Ora, quando la musica s'interrompe, ogni ragazzo balla con la ragazza che gli sta davanti. Ok? Ok. Due cerchi, ragazzi.

*(I ragazzi replicano battendo le mani e lanciando battute diverse: «Due cerchi, ragazzi», ecc., ecc, ma non si muovono.)*

Be', non vi fa certo male provarci.

**Big Deal**

*(zoppicando)*

Fa male, oh sì che fa male...

*(Krupke fa un passo avanti e subito Big Deal si rad-dizza e torna timidamente al suo posto. Riff fa un passo avanti a sua volta e fa un cenno alla sua ragazza, Velma. È tremendamente giovane, sexy e tutta persa in un mondo di ritmo e di ballo. Si avvicina sinuosamente e prende posizione davanti a Riff. La sfida è ripresa da Bernardo, che si fa avanti conducendo per mano Anita come se volesse presentare la più bella donna del mondo. Gli altri ragazzi li imitano, formando i due cerchi chiesti da Glad Hand.)*

**Glad Hand**

Bene così, ragazzi. E adesso continuate a girare. Gira e gira e gira e nessuno sa dove si ferma. Benissimo, ecco, così, avanti!

[4a. "Promenade"]

*(Attacca una musica da ballo studentesco e i due cerchi cominciano a girare. Nel mezzo, il fischiotto in bocca, sta Glad Hand con Krupke. Soffia nel fischiotto e la musica s'interrompe, lasciando i ragazzi dei Jets davanti alle ragazze degli Squali e viceversa. C'è un momento di tensione, poi Bernardo allunga la mano oltre la ragazza dei Jets che gli sta davanti e prende la mano di Anita, che gli si fa incontro. Riff allunga la mano verso Velma, e tutti i ragazzi delle due bande fanno lo stesso.)*

[4b. Mambo]

*(The «get-together» has failed, and each side is on its own side of the hall as mambo side. This turns into a challenge dance between Bernardo and Anita, cheered on by the Sharks, and Riff and Velma cheered on by the Jets.*

*Tony enters and is momentarily embraced by Riff who is delighted that his best friend did turn up. The dance builds wilder and wilder until at its peak, everybody is dancing and shouting «Go, mambo!».*

*It is at this moment that Tony and Maria – at opposite sides of the hall – see each other. They have been cheering on their respective friend, clapping in rhythm. Now, as they see each other, their voices die, their smiles fade, their hands slowly go to their sides. The lights fade on the others who disappear into the haze of the background as a delicate cha-cha begins and Tony and Maria slowly walk forward to meet each other.)*

[4c. Cha-Cha]

*(Slowly, as though in a dream, they drift into the steps of the dance, always looking at each other, completely lost in each other; unaware of anything, any place, any time, anything but one another. Then:)*

[4d. Meeting scene]

**Tony**

You're not thinking I'm someone else?

**Maria**

I know you are not.

**Tony**

Or that we have met before?

**Maria**

I know we have not.

**Tony**

I felt, I *knew* something-never-before was going to happen, had to happen. But this is –

[4b. Mambo]

*(Il «ballo per rompere il ghiaccio e fare amicizia» è fallito miseramente e ciascuno dei due gruppi se ne sta ora dalla sua parte della sala come quando si balla il mambo. Il ballo diventa una sfida fra Bernardo e Anita, incitati dagli Squali, e Riff e Velma, incitati dai Jets.*

*Nel bel mezzo della sfida, entra Tony che viene subito abbracciato da Riff; felice che il suo migliore amico si sia fatto vivo. Il ballo diventa sempre più rapido e selvaggio e, all'apice, tutti ballano e gridano «Ehi, mambo!».*

*È a questo punto che Tony e Maria – ai lati opposti della sala – si vedono. Non hanno fatto altro che incitare i propri amici battendo le mani a ritmo di musica. Ora, mentre i loro sguardi s'incontrano, le voci si spengono, i sorrisi scompaiono, le mani scivolano lentamente lungo i fianchi. Le luci si spengono sugli altri, che vengono inghiottiti dalla vaga semioscurità dello sfondo, mentre ha inizio un delicato cha-cha e Tony e Maria si dirigono lentamente l'uno verso l'altra, fino a incontrarsi.)*

[4c. Cha-Cha]

*(A poco a poco, quasi in sogno, scivolano nei passi del ballo, sempre guardandosi fissi, completamente perduti l'uno nell'altra, dimentichi di tutto, del luogo, dell'ora, di qualunque cosa che non sia loro due. Poi:)*

[4d. Scena dell'incontro]

**Tony**

Non è che pensi che sono qualcun altro...

**Maria**

So che non lo sei.

**Tony**

O che ci siamo già visti da qualche altra parte...

**Maria**

So che non è così.

**Tony**

Lo sentivo, lo *sapevo* che stava per succedere, doveva succedere, qualcosa mai successa prima. Ma questo è...

**Maria**

*(interrupting)*

My hands are cold.

*(He takes them in his.)*

Yours, too.

*(He moves her hands to his face.)*

So warm.

*(She moves his hands to her face.)*

**Tony**

Yours, too.

**Maria**

But of course. They are the same.

**Tony**

It's so much to believe – you're not joking me?

**Maria**

I have not yet learned how to joke that way. I think now I never will.

*(Impulsively, he stops to kiss her hands; then tenderly, innocently, her lips.)*

[4e. Jump]

*(The music bursts out, the lights flare up and Bernardo is upon them in an icy rage.)*

**Bernardo**

Go home, "American".

**Tony**

Slow down, Bernardo.

**Bernardo**

Stay away from my sister!

**Tony**

Sister?

*(Riff steps up.)*

**Bernardo**

*(to Maria)*

Couldn't you see he's one of them?

**Maria**

*(interrompendolo)*

Le mie mani sono così fredde.

*(Lui gliele prende fra le sue.)*

Anche le tue.

*(Lui si porta al viso le mani di lei.)*

Così calde.

*(Lei si porta al viso le mani di lui.)*

**Tony**

Anche le tue.

**Maria**

Ma certo. Sono le stesse.

**Tony**

È difficile crederci. Non è che mi prendi in giro?

**Maria**

Non ho mai imparato a prendere in giro a quel modo. E adesso so che non imparerò mai.

*(Di colpo, Tony si ferma e le bacia le mani; poi, teneramente, innocentemente, le labbra.)*

[4e. Il balzo]

*(La musica s'impenna, le luci esplodono e Bernardo si lancia su di loro con gelida rabbia.)*

**Bernardo**

Tornatene a casa, "Americano".

**Tony**

Calma, Bernardo.

**Bernardo**

Sta' lontano da mia sorella!

**Tony**

Sorella?

*(Riff si avvicina.)*

**Bernardo**

*(a Maria)*

Non lo vedi che è uno di loro?

**Maria**  
No; I saw only him.

**Bernardo**  
*(as Chino comes up)*  
I told you: there's only one thing they want from a Puerto Rican girl!

**Tony**  
That's a lie!

**Riff**  
Cool, boy.

**Chino**  
*(to Tony)*  
Get away.

**Tony**  
You keep out, Chino.  
*(to Maria)*  
Don't listen to them!

**Bernardo**  
She will listen to her brother before –

**Riff**  
*(overlapping)*  
If you characters want to settle –

**Glad Hand**  
Please! Everything was going so well! Do you fellows get pleasure out of making trouble? Now come on– it won't hurt you to have a good time.  
*(Music starts again. Bernardo is on one side with Maria and Chino; Anita joins them. Tony is on the other with Riff and Diesel. Light emphasizes the first group.)*

**Bernardo**  
I warned you –

**Chino**  
Do not yell at her, 'Nardo.

**Maria**  
No, ho solo visto lui.

**Bernardo**  
*(mentre s'avvicina Chino)*  
Te l'ho già detto: quelli lì da una ragazza portoricana vogliono una cosa sola!

**Tony**  
Storie!

**Riff**  
Calma, ragazzo.

**Chino**  
*(a Tony)*  
Taglia!

**Tony**  
Stattene fuori, Chino.  
*(a Maria)*  
Non dargli ascolto!

**Bernardo**  
Lei dà ascolto a suo fratello prima che...

**Riff**  
*(intromettendosi)*  
Se voi due volete sistemare le cose...

**Glad Hand**  
Vi prego! Andava tutto così bene! Cos'è, ci godete proprio a piantar grane, voi ragazzi? Su, adesso... non vi fa mica male divertirvi un poco!  
*(La musica riprende. Bernardo è da una parte con Maria e Chino; Anita li raggiunge. Tony è dall'altra parte con Riff e Diesel. Le luci sono sul primo gruppo.)*

**Bernardo**  
Te l'avevo detto...

**Chino**  
Non gridarle addosso, 'Nardo.

**Bernardo**

You tell at babies.

**Anita**

And put ideas in the baby's head.

**Bernardo**

Take her home, Chino.

**Maria**

'Nardo, it is my first dance.

**Bernardo**

Please. We are family, Maria. Go.

*(Maria hesitates, then starts out with Chino as the light cross fades with her to the other group which she passes.)*

**Riff**

*(to Diesel, indicating Tony happily)*

I guess the kid's with us for sure now.

*(Tony doesn't even hear; he is staring at Maria who stops for a moment.)*

**Chino**

Come, Maria.

*(They continue out.)*

**Tony**

Maria...

*(He is unaware that Bernardo is crossing towards him but Riff intercepts.)*

**Bernardo**

I don't want you.

**Riff**

I want you, though. For a war council – Jets and Sharks.

**Bernardo**

The pleasure is mine.

**Riff**

Let's go outside.

**Bernardo**

Ai lattanti si grida eccome!

**Anita**

E gliele si fa capire certe cose!

**Bernardo**

Portala a casa, Chino.

**Maria**

'Nardo, è il mio primo ballo.

**Bernardo**

Per favore. Siamo una famiglia, Maria. Va'.

*(Maria esita, poi s'incammina con Chino, mentre la luce l'abbandona per posarsi sull'altro gruppo mentre lei gli passa accanto.)*

**Riff**

*(a Diesel, indicando contento Tony)*

Adesso sono sicuro che è con noi fino alla fine!

*(Tony nemmeno l'ascolta, perché sta guardando Maria che si ferma un attimo.)*

**Chino**

Vieni, Maria.

*(Escono.)*

**Tony**

Maria...

*(Non s'accorge che Bernardo si sta dirigendo verso di lui attraverso la sala. Riff lo intercetta.)*

**Bernardo**

Non ho bisogno di te.

**Riff**

Ma io sì. Per un consiglio di guerra: Jets e Squali.

**Bernardo**

Con gran piacere.

**Riff**

Andiamo fuori.

**Bernardo**

I would not leave ladies here alone. We will meet you in half an hour.

**Riff**

Doc's drugstore?

*(Bernardo nods.)*

And no jazz before then.

**Bernardo**

I understand the rules – Native Boy.

*(The light is fading on them, on everyone but Tony.)*

**Riff**

Spread the word, Big Deal.

**Big Deal**

Right, Daddy-o.

**Riff**

Let's get the chicks and kick it. Tony?

**Tony**

Maria...

**Riff**

*(in darkness)*

Tony!

**Diesel**

*(in darkness)*

Ah, we'll see him at Doc's.

*(Alone in light, Tony sings «Maria».)*

**Tony**

*(speaking dreamily over music)*

Maria...

[5. Maria]

*(singing softly)*

*The most beautiful sound I ever heard.*

**Bernardo**

Non mi va di lasciare qui sole le ragazze. Ci vediamo fra mezz'ora.

**Riff**

Al negozio di Doc?

*(Bernardo fa un cenno d'assenso.)*

E niente casini prima.

**Bernardo**

Le conosco le regole, indigeno.

*(Le luci si spengono su di loro, su tutti tranne che su Tony.)*

**Riff**

Fai girare la voce, Big Deal.

**Big Deal**

Certo, capo!

**Riff**

Prendiamo le ragazze e andiamocene. Tony?

**Tony**

Maria...

**Riff**

*(nell'oscurità)*

Tony!

**Diesel**

*(nell'oscurità)*

Ci vediamo da Doc.

*(Unico a essere illuminato, Tony canta «Maria».)*

**Tony**

*(parlando con voce sognante sopra la musica)*

Maria...

[5. Maria]

*(cantando dolcemente)*

*Il suono più bello che ho mai udito.*

**Four boys***(offstage)**Maria, Maria, Maria, Maria...***Tony***All the beautiful sounds of the world in a single word:***Four boys***(offstage)**Maria, Maria, Maria, Maria...**(swelling in intensity)**Maria, Maria...***Tony***Maria!**I've just met a girl named Maria,**And suddenly that name**Will never be the same**To me.**Maria!**I've just kissed a girl named Maria,**And suddenly I've found**How wonderful a sound**Can be!**Maria!**Say it loud and there's music playing –**Say it soft and it's almost like praying –**Maria...**I'll never stop saying**Maria!**Maria! Maria! Maria!...**Maria –**Say it loud and there's music playing –**Say it soft and it's almost like praying –**Maria –**I'll never stop saying**Maria!**The most beautiful sound I ever heard –**Maria.**(As Tony sings, he looks for where Maria lives, wishing for her. And she does appear, at the window above him which opens onto the fire escape.)***Quattro ragazzi***(fuori scena)**Maria, Maria, Maria, Maria...***Tony***Tutti i suoni più belli del mondo in un'unica parola:***Quattro ragazzi***(fuori scena)**Maria, Maria, Maria, Maria...**(crescendo in intensità)**Maria, Maria...***Tony***Maria!**Ho appena incontrato una ragazza di nome Maria,**e d'improvviso quel nome**non sarà più lo stesso**per me.**Maria!**Ho appena baciato una ragazza di nome Maria,**e d'improvviso ho scoperto**quanto può essere bello**un suono!**Maria!**Dillo forte ed è come una musica che suona,**dillo piano ed è quasi come una preghiera.**Maria,**non smetterò mai di dire**Maria!**Maria! Maria! Maria!...**Maria...**Dillo forte ed è come una musica che suona,**dillo piano ed è quasi come una preghiera.**Maria,**non smetterò mai di dire**Maria!**Il suono più bello che ho mai udito,**Maria.**(Mentre canta, Tony si guarda intorno per scoprire dove abita Maria, la cerca. E lei appare, alla finestra giusto sopra di lui, che si apre sulla scala antincendio.)*

[6. Balcony scene]

**SCENE FIVE**

*Alleyway.*

*A suggestion of buildings; a fire escape climbing to the rear window of an unseen flat.*

**Tony**  
Maria, Maria...

**Maria**  
Ssh!

**Tony**  
Maria!!

**Maria**  
Quiet!

**Tony**  
Come down.

**Maria**  
No.

**Tony**  
Maria...

**Maria**  
Please. If Bernardo –

**Tony**  
He's at the dance. Come down.

**Maria**  
He will soon bring Anita home.

**Tony**  
Just for a minute.

**Maria**  
*(smiles)*  
A minute is not enough.

**Tony**  
*(smiles)*  
For an hour, then.

[6. Scena del balcone]

**SCENA QUINTA**

*Un vicolo sul retro.*

*Un accenno di edifici intorno; una scala antincendio che s'arrampica fino alla finestra sul retro di un appartamento fuori scena.*

**Tony**  
Maria, Maria...

**Maria**  
Ssst!

**Tony**  
Maria!!

**Maria**  
Zitto!

**Tony**  
Vieni giù.

**Maria**  
No.

**Tony**  
Maria...

**Maria**  
Ti prego. Se Bernardo...

**Tony**  
È al ballo. Vieni giù.

**Maria**  
Fra poco porta a casa Anita.

**Tony**  
Un minuto solo.

**Maria**  
*(sorridente)*  
Un minuto non basta.

**Tony**  
*(sorridente)*  
Un'ora, allora.

**Maria**  
I cannot.

**Tony**  
For ever!

**Maria**  
Ssh!

**Tony**  
Then I'm coming up.

**Woman's voice**  
(*from the offstage apartment*)  
Maria!

**Maria**  
*Momentito, Mama...*

**Tony**  
(*climbing up*)  
Maria, Maria –

**Maria**  
*Calladito!*  
(*reaching her hand out to stop him*)  
Ssh!

**Tony**  
(*grabbing her hand*)  
Ssh!

**Maria**  
It is dangerous.

**Tony**  
I'm *not* "one of them".

**Maria**  
You are; but to me, you are not. Just as I am one of them –  
(*Gestures inside.*)

**Tony**  
To me, you are all the –  
(*She covers his mouth with her hand.*)

**Maria**  
Non posso.

**Tony**  
Per sempre!

**Maria**  
Ssst!

**Tony**  
Allora vengo su io.

**Voce di donna**  
(*da un appartamento fuori scena*)  
Maria!

**Maria**  
*Momentito, Mama...*

**Tony**  
(*arrampicandosi su per la scala*)  
Maria, Maria...

**Maria**  
*Calladito!*  
(*allungando la mano per fermarlo*)  
Ssst!

**Tony**  
(*afferrandole la mano*)  
Ssst!

**Maria**  
È pericoloso.

**Tony**  
*Non* sono "uno di loro".

**Maria**  
Sì che lo sei. Ma per me non lo sei. Proprio come io sono una di loro...  
(*Fa un gesto rivolto all'interno.*)

**Tony**  
Per me sei tutto...  
(*Lei gli copre la bocca con la mano.*)

**Man's voice**  
*(from the unseen apartment)*  
Maruca!

**Maria**  
*Si, ya vengo, Papa.*

**Tony**  
*Maruca?*

**Maria**  
His pet name for me.

**Tony**  
I like him. He will like me.

**Maria**  
No. He is like Bernardo: afraid.  
*(suddenly laughing)*  
Imagine being afraid of you!

**Tony**  
You see?

**Maria**  
*(touching his face)*  
I see you.

**Tony**  
See only me.

**Maria**  
*(singing)*  
*Only you, you're the only thing I'll see forever.*  
*In my eyes, in my words and in everything I do,*  
*Nothing else but you*  
*Ever!*

**Tony**  
*And there's nothing for me but Maria.*  
*Every sight that I see is Maria.*

**Maria**  
*Tony, Tony...*

**Voce d'uomo**  
*(dall'appartamento fuori vista)*  
Maruca!

**Maria**  
*Si, ya vengo, Papa.*

**Tony**  
*Maruca?*

**Maria**  
È il nomignolo che usa lui.

**Tony**  
Mi sta simpatico. Gli starò simpatico.

**Maria**  
No. È come Bernardo: ha paura.  
*(ridendo all'improvviso)*  
Aver paura di te!

**Tony**  
Vedi?

**Maria**  
*(toccandogli il viso)*  
Vedo te.

**Tony**  
Vedi solo me.

**Maria**  
*(cantando)*  
*Solo tu, sei l'unica cosa che vedrò sempre e per sempre.*  
*Nei miei occhi, nelle mie parole, in tutto ciò che farò,*  
*nient'altro che te,*  
*per sempre!*

**Tony**  
*E non c'è nulla per me all'infuori di Maria.*  
*Tutto ciò che vedo è solo Maria.*

**Maria**  
*Tony, Tony...*

**Tony**

*Always you, every thought I'll ever know,  
Ev'rywhere I go, you'll be.*

*You and me!*

**Maria**

*All the world is only you and me!*

*(And now the buildings, the world fade away leaving  
them suspended in space.)*

*Tonight, tonight,*

*It all began tonight,*

*I saw you and the world went away.*

*Tonight, tonight,*

*There's only you tonight,*

*What you are, what you do, what you say.*

**Tony**

*Today, all day I had the feeling*

*A miracle would happen*

*I know now I was right.*

*For here you are*

*And what was just a world is a star*

*Tonight!*

**Maria, Tony**

*Tonight, tonight,*

*The world is full of light,*

*With suns and moons all over the place.*

*Tonight, tonight,*

*The world is wild and bright,*

*Going mad, shooting sparks into space.*

*Today the world was just an address,*

*A place for me to live in,*

*No better than all right.*

*But here you are*

*And what was just a world is a star*

*Tonight!*

**Voice**

*(offstage)*

*Maruca!*

**Maria**

*Wait for me!*

*(She goes inside as the buildings begin to return.)*

**Tony**

*Sempre tu, in ogni pensiero che mi passerà per la testa,  
ovunque andrò, ci sarai tu.*

*Tu ed io!*

**Maria**

*Il mondo intero è solo tu e io!*

*(E ora gli edifici, il mondo intero, scompaiono, lasciando i due come sospesi nello spazio.)*

*Stasera, stasera,*

*è cominciato tutto stasera,*

*ti ho visto e il mondo è scomparso.*

*Stasera, stasera,*

*ci sei solo tu stasera,*

*quel che sei, quel che fai, quel che dici.*

**Tony**

*Oggi, per tutto il giorno ho avuto l'impressione*

*che stesse per verificarsi un miracolo,*

*e adesso so che avevo ragione.*

*Perché eccoti qua,*

*e quel che prima era solo un mondo è una stella*

*stasera!*

**Maria, Tony**

*Stasera, stasera,*

*il mondo è pieno di luce*

*soli e lune ovunque.*

*Stasera, stasera,*

*il mondo è folle e brillante,*

*un vortice che sprizza scintille nello spazio.*

*Oggi il mondo era solo un indirizzo,*

*un luogo in cui vivere,*

*un posto come un altro.*

*Ma eccoti qua,*

*e quel che prima era solo un mondo è una stella*

*stasera!*

**Voce**

*(fuori scena)*

*Maruca!*

**Maria**

*Aspettami!*

*(Rientra e intanto ricompare l'edificio.)*

**Tony**  
*Tonight. Tonight,*  
*It all began tonight,*  
*I saw you and the world went away.*

**Maria**  
*(returning)*  
I cannot stay. Go quickly!

**Tony**  
I'm not afraid.

**Maria**  
They are strict with me. Please.

**Tony**  
*(kissing her)*  
Good night.

**Maria**  
*Buenas noches.*

**Tony**  
I love you.

**Maria**  
Yes, yes. Hurry.  
*(He climbs down.)*  
*Buenas noches.*  
Wait! When will I see you?  
*(He starts back up.)*  
No!

**Tony**  
Tomorrow.

**Maria**  
I work at the bridal shop. Come there.

**Maria**  
At sundown.

**Maria**  
Yes. Good night.

**Tony**  
*Stasera. Stasera,*  
*è cominciato tutto stasera,*  
*ti ho visto e il mondo è scomparso.*

**Maria**  
*(ricomparendo)*  
Non posso restare. Vai via, adesso, presto!

**Tony**  
Non ho paura.

**Maria**  
Sono molto severi con me. Ti prego.

**Tony**  
*(baciandola)*  
Buona notte.

**Maria**  
*Buenas noches.*

**Tony**  
Ti amo.

**Maria**  
Sì, sì. Ma spicciati, vai!  
*(Tony discende la scala.)*  
*Buenas noches.*  
Aspetta! Quand'è che ti rivedo?  
*(Tony fa per risalire.)*  
No!

**Tony**  
Domani.

**Maria**  
Domani sono in negozio. Vieni lì.

**Tony**  
Al tramonto.

**Maria**  
Sì, buona notte.

**Tony**  
Good night.  
(Starts off.)

**Maria**  
Tony!

**Tony**  
Shh!

**Maria**  
Come to the back door.

**Tony**  
Si.  
(Again, he starts out.)

**Maria**  
Tony!  
(He stops. A pause in silence.)  
What does Tony stand for?

**Tony**  
Anton.

**Maria**  
Te adoro, Anton.

**Tony**  
Te adoro, Maria.  
(Music starts again.)

**Maria, Tony**  
(sing)  
Good night, good night,  
Sleep well and when you dream,  
Dream of me  
Tonight.  
(She goes inside; he ducks out into the shadows just as Bernardo and Anita enter, followed by Indio and Pepe and their girls. One is a bleached blond, banged beauty: Consuelo. The other, quietly dressed in Spanish undertones, is Rosalia. She is not too bright.)

**Tony**  
Buona notte.  
(Fa per avviarsi.)

**Maria**  
Tony!

**Tony**  
Ssst!

**Maria**  
Entra dalla porta sul retro.

**Tony**  
Sì.  
(Di nuovo fa per risalire.)

**Maria**  
Tony!  
(Lui si ferma. Una pausa di silenzio.)  
Per cosa sta Tony?

**Tony**  
Anton.

**Maria**  
Te adoro, Anton.

**Tony**  
Te adoro, Maria.  
(Riattacca la musica.)

**Maria, Tony**  
(cantano)  
Buona notte, buona notte,  
dormi bene e quando sogni,  
sogna me  
stanotte.  
(Maria rientra e Tony si tuffa nell'oscurità, proprio mentre entra Bernardo con Anita, seguiti da Indio e Pepe con le loro ragazze. Una è una bellezza bionda dai capelli ossigenati, piena di bracciali: Consuelo. L'altra è Rosalia, vestita dimessamente alla spagnola, una ragazza non molto sveglia.)

**Bernardo**

*(looking up to the window)*

Maria?

**Anita**

She *has* a mother. Also a father.

**Bernardo**

They do not know this country any better than she does.

**Anita**

You do not know it at all! Girls here are free to have fun.  
She-is-in-America-now.

**Bernardo**

*(exaggerated)*

But Puerto-Rico-is-in-America-now!

**Anita**

*(in disgust)*

Ai!

**Bernardo**

*(cooing)*

Anita Josefina Teresita –

**Anita**

It's plain Anita now –

**Bernardo**

*(continuing through)*

Beatrice del Carmen Marguerita etcetera etcetera –

**Anita**

Immigrant!

**Bernardo**

*(pulling her to him)*

Thank God, you can't change your hair!

**Pepe**

*(fondling Consuelo's bleached mop)*

It that possible?

**Bernardo**

*(lo sguardo rivolto su, alla finestra)*

Maria?

**Anita**

Guarda che una madre ce *l'ha* già. E anche un padre.

**Bernardo**

Mi pare che nessuno dei due conosce questo paese molto meglio di quel che lo conosce lei!

**Anita**

E tu non lo conosci del tutto! Le ragazze qui sono libere di divertirsi. Lei-è-in-America-adesso!

**Bernardo**

*(sopra le righe)*

Ma Portorico-è-in-America-adesso!

**Anita**

*(con aria di disgusto)*

Ah!

**Bernardo**

*(facendo le moine)*

Anita Josefina Teresita...

**Anita**

È Anita e basta, adesso...

**Bernardo**

*(continuando)*

Beatrice del Carmen Marguerita etcetera etcetera...

**Anita**

Immigrante!

**Bernardo**

*(traendola a sé)*

Grazie a Dio, i tuoi capelli non puoi cambiarli.

**Pepe**

*(accarezzando i capelli ossigenati di Consuelo)*

Possibile?

**Consuelo**

In the USA, everything is real.

**Bernardo**

*(to Chino who enters)*

Chino, how was she when you took her home?

**Chino**

All right. 'Nardo, she was only dancing.

**Bernardo**

With an “American”. Who is really a Polak.

**Anita**

Says the Spic.

**Bernardo**

You are not so cute.

**Anita**

That Tony is.

**Rosalia**

And she works.

**Chino**

A delivery boy.

**Anita**

And what are you?

**Chino**

An assistant.

**Bernardo**

*Si!* And Chino makes half what the Polak makes – the Polak is American!

**Anita**

Ai! Here comes the whole commercial!

*(A burlesque oration in mock Puerto Rican accent. Bernardo starts the first line with her:)*

The mother of Tony was born in Poland; the father still goes to night school. Tony was born in America so that makes him an American. But us? Foreigners!

**Consuelo**

Negli Stati Uniti, tutto è reale.

**Bernardo**

*(a Chino che sta entrando)*

Chino, come stava quando l’hai portata a casa?

**Chino**

Ok, 'Nardo. Ma stava solo ballando.

**Bernardo**

Con un “Americano”. Che poi in realtà è un Polaski.

**Anita**

Sentitelo, il Portoricano!

**Bernardo**

Non sei molto furba.

**Anita**

Ma quel Tony lo è.

**Rosalia**

E lavora.

**Chino**

Sì, fa le consegne...

**Anita**

E tu cosa fai?

**Chino**

L’assistente.

**Bernardo**

*Si*, e Chino porta a casa la metà di quel Polaski... perché il Polaski è americano!

**Anita**

Ah! Ecco l’intera pubblicità!

*(Preso in giro di un’orazione in finto accento portoricano. Bernardo inizia il primo verso con lei:)*

La madre di Tony è nata in Polonia; il padre va ancora alla scuola serale; Tony è nato in America e questo lo fa un americano. Ma noi? Stranieri!

**Pepe, Consuelo**

Lice!

**Pepe, Consuelo, Anita**

Cockroaches!

**Bernardo**

Well, it is true! You remember how we were when we first came! Did we even think of going back?

**Bernardo, Anita**

No! We came ready, eager –

**Anita**

*(mocking)*

With our hearts open –

**Consuelo**

Our arms open –

**Pepe**

You came with your pants open.

**Consuelo**

*You did, pig!*

*(Slaps him.)*

You'll go back with handcuffs!

**Bernardo**

I am going back with a Cadillac!

**Chino**

Air-conditioned!

**Bernardo**

Built-in bar!

**Chino**

Telephone!

**Bernardo**

Television!

**Chino**

Compatible color!

**Pepe, Consuelo**

Pulci!

**Pepe, Consuelo, Anita**

Scarafaggi!

**Bernardo**

Be', è vero! Ve lo ricordate com'è che eravamo quando siamo arrivati qui la prima volta? Ci è mai venuto in mente di tornare indietro?

**Bernardo, Anita**

No! Siamo arrivati pronti, desiderosi...

**Anita**

*(facendo il verso)*

Il cuore aperto...

**Consuelo**

Le braccia aperte...

**Pepe**

Siete arrivati con i pantaloni aperti.

**Consuelo**

*Tu, porco, forse!*

*(Gli dà una sberla.)*

E te ne tornerai con le manette!

**Bernardo**

Io me ne tornerò con una Cadillac!

**Chino**

Con l'aria condizionata!

**Bernardo**

E tanto di bar!

**Chino**

Telefono!

**Bernardo**

Televisione!

**Chino**

In tinta!

**Bernardo**

And a king-sized bed!

*(Grabs Anita.)*

Come on!

**Anita**

*(mimicking)*

Come on!

**Bernardo**

Well, are you or aren't you?

**Anita**

Well, are you or aren't you?

**Bernardo**

Well, are you?

**Anita**

You have your big, important war council. The council or me?

**Bernardo**

First one, then the other.

**Anita**

*(breaking away from him)*

I am an American girl now. I don't wait.

**Bernardo**

*(to Chino)*

Back home, women know their place.

**Anita**

Back home, little boys don't have war councils.

**Bernardo**

You want me to be an American?

*(to the boys)*

*Vamos, chicos, es tardes.*

*(A mock bow.)*

*Buenas noches, Anita, Josephina del Carmen, etcetera, etcetera, etcetera.*

*(Exit with boys.)*

**Bernardo**

E letto gigante!

*(Afferra Anita.)*

Su, vieni!

**Anita**

*(facendogli il verso)*

Su, vieni!

**Bernardo**

Allora, vieni o non vieni?

**Anita**

Allora, vieni o non vieni?

**Bernardo**

Allora, vieni?

**Anita**

Avete il vostro grande, importante consiglio di guerra. Preferisci il consiglio o me?

**Bernardo**

Prima l'uno, poi l'altra.

**Anita**

*(staccandosi da lui bruscamente)*

Adesso sono una ragazza americana: non aspetto.

**Bernardo**

*(a Chino)*

Laggiù a casa le donne sanno dov'è il loro posto.

**Anita**

Laggiù a casa i ragazzini non fanno consigli di guerra.

**Bernardo**

Vuoi che sia un americano?

*(ai ragazzi)*

*Vamos, chicos, es tardes.*

*(Un finto inchino.)*

*Buenas noches, Anita, Josephina del Carmen, etcetera, etcetera, etcetera.*

*(Esce con i ragazzi.)*

**Rosalia**

That's a very pretty name: *Etcetera*.

[7. America]

**Anita**

Ai!

**Consuelo**

She means well.

**Rosalia**

We have many pretty names at home.

**Anita**

(*mimicking*)

At home, at home. If it's so nice "at home", why don't you go back there?

**Rosalia**

I would like to –

(*A look from Anita.*)

just for a successful visit.

(*She sings.*)

*Puerto Rico...*

*You lovely island...*

*Island of tropical breezes.*

*Always the pineapples growing,*

*Always the coffee blossoms blowing...*

**Anita**

(*sings sarcastically*)

*Puerto Rico...*

*You ugly island...*

*Island of tropic diseases.*

*Always the hurricanes blowing,*

*Always the population growing...*

*And the money owing,*

*And the babies crying,*

*And the bullets flying.*

*I like the island Manhattan –*

*Smoke on your pipe and put that in!*

**Others**

(*except Rosalia*)

*I like to be in America!*

**Rosalia**

Gran bel nome: *Etcetera*.

[7. America]

**Anita**

Ah!

**Consuelo**

Ha ragione.

**Rosalia**

Abbiamo un sacco di bei nomi, laggiù a casa.

**Anita**

(*imitandola*)

Laggiù a casa, laggiù a casa. Se è così bello "laggiù a casa", com'è che non ci tornate?

**Rosalia**

Mi piacerebbe...

(*Uno sguardo da Anita.*)

solo per una breve visita.

(*Canta.*)

*Portorico...*

*Dolce isola...*

*Isola di brezze tropicali.*

*Ananas che crescono ovunque,*

*Piante di caffè che stormiscono ovunque...*

**Anita**

(*canta con accento sarcastico*)

*Portorico...*

*Orribile isola...*

*Isola di malattie tropicali.*

*Uragani che soffiano ovunque,*

*popolazione che cresce ovunque...*

*E i soldi che non ci sono*

*e i bambini che frignano*

*e le pallottole che sibilano.*

*Mi piace l'isola di Manhattan –*

*Prendi e porta a casa!*

**Le altre**

(*tranne Rosalia*)

*Mi piace stare in America!*

*Okay by me in America!  
Everything free in America  
For a small fee in America!*

**Rosalia**

*I like the city of San Juan –*

**Anita**

*I know a boat you can get on.*

**Rosalia**

*Hundreds of flowers in full bloom –*

**Anita**

*Hundreds of people in each room!*

**Others**

*(except Rosalia)*

*Automobile in America,  
Chromium steel in America,  
Wire-spoke wheel in America,  
Very big deal in America!*

**Rosalia**

*I'll drive a Buick through San Juan –*

**Anita**

*If there's a road you can drive on.*

**Rosalia**

*I'll give my cousins a free ride –*

**Anita**

*How you get all of them inside?*

**Others**

*(except Rosalia)*

*Immigrant goes to America,  
Many hellos in America  
Nobody knows in America  
Puerto Rico's in America.  
(The girls whistle and dance.)*

**Rosalia**

*When I will go back to San Juan –*

*È ok per me l'America!  
Tutto è gratis in America!  
Basta una piccola tassa in America!*

**Rosalia**

*A me piace la città di San Juan...*

**Anita**

*C'è un piroscavo che t'aspetta.*

**Rosalia**

*Centinaia di fiori in boccio...*

**Anita**

*Centinaia di persone in una stanza!*

**Le altre**

*(tranne Rosalia)*

*Automobile in America,  
acciaio cromato in America,  
mozzi di ruote in metallo in America,  
affari niente male in America!*

**Rosalia**

*Guiderò una Buick per le strade di San Juan...*

**Anita**

*Se riesci a trovare le strade.*

**Rosalia**

*Darò un passaggio ai miei cugini...*

**Anita**

*Come fai a farceli stare tutti?*

**Le altre**

*(tranne Rosalia)*

*L'immigrante va in America,  
molti hello in America.  
Nessuno lo sa in America  
che Portorico è in America.  
(Le ragazze fischiavano e danzano.)*

**Rosalia**

*Quando tornerò a San Juan...*

**Anita**

*When you will shut up and get gone?*

**Rosalia**

*I'll give them new washing machine –*

**Anita**

*What have they got there to keep clean?*

**Others**

*(except Rosalia)*

*I like the shores of America!*

*Comfort is yours in America!*

*Knobs on the doors in America,*

*Wall-to-wall floors in America!*

*(They whistle and dance.)*

**Rosalia**

*I'll bring a TV to San Juan –*

**Anita**

*If there's a current to turn on.*

**Rosalia**

*Everyone there will give big cheer!*

**Anita**

*Everyone there will have moved here!*

*(More whistling and dancing.)*

[7a. Change of scene]

## SCENE SIX

*A drugstore.*

*A suggestion of a rundown, musty, general store which, in cities, is a "drugstore". A door leading to the street outside; another leading to the cellar below.*

*Baby John is reading a comic book; A-rab is playing solitaire; Anybodys is huddled by the juke-box; Action is watching the street door. The atmosphere is tense, jumpy. Action slams the door and strides to the dart board.*

**Anita**

*Quando la smetti e te ne vai?*

**Rosalia**

*Gli porterò una nuova lavatrice...*

**Anita**

*Ma cos'è che hanno da tener pulito?*

**Le altre**

*(tranne Rosalia)*

*Mi piacciono le spiagge d'America!*

*Ecco a voi il comfort d'America!*

*Maniglie sulle porte in America,*

*pavimenti da una parete all'altra in America!*

*(Fischiettano e danzano.)*

**Rosalia**

*Porterò una TV a San Juan...*

**Anita**

*Se trovi la corrente per attaccarti!*

**Rosalia**

*Tutti m'accoglieranno a braccia aperte!*

**Anita**

*Tutti si saranno già trasferiti qui!*

*(Fischiettano e danzano di nuovo.)*

[7a. Cambiamento di scena]

## SCENA SESTA

*Una drogheria.*

*Un accenno di negozio squallido e polveroso, uno di quei negozi che nelle metropoli americane si chiamano "drugstores" e vendono di tutto. Una porta che dà sulla strada, un'altra che dà sul seminterrato.*

*Baby John sta leggendo un fumetto; A-rab è chino su un solitario con le carte; Anybodys è abbracciata al juke-box; Action sorveglia la porta sulla strada. L'atmosfera è tesa, eccitata. Action chiude la porta con violenza e a grandi passi si dirige verso il bersaglio delle freccette.*

**Action**

Where the devil are they? Are we having a war council tonight or ain't we?  
(*Throws a dart savagely.*)

**Baby John**

He don't use knives. He don't even use a atomic ray gun.

**A-rab**

Who don't?

**Baby John**

Superman. Gee, I love him.

**Snowboy**

So marry him.

**Anybodys**

I ain't never gonna get married: too noisy.

**A-rab**

You ain't never gonna get married: too ugly.

**Anybodys**

(*"shooting" him*)  
Pow pow!

**A-rab**

Cracko, jacko!  
(*Clutching his belly, spins to the floor.*)  
Down goes a teenage hoddlum.

**Baby John**

Could a zip gun make up you do like that?  
(*A second of silence. Than Big Deal slams in the doorway and they all jump.*)

**Action**

What the hell's a matter with you?

**Big Deal**

I got caught sneakin' outa the movies.

**A-rab**

Sneakin' out? Waddya do that for?

**Action**

Dove diavolo sono finiti? Ce lo facciamo o no questo consiglio di guerra stasera?  
(*Lancia con rabbia una freccetta.*)

**Baby John**

Non usa coltelli. E nemmeno una pistola a raggi atomici...

**A-rab**

Chi dici?

**Baby John**

Superman. Dio, come mi piace!

**Snowboy**

E allora sposatelo!

**Anybodys**

Io non mi sposerò mai: troppo chiasso!

**A-rab**

Tu non ti sposerai mai: troppo cesso!

**Anybodys**

(*facendo il gesto di "sparargli"*)  
Pum pum!

**A-rab**

Crack crack, pam pam!  
(*Stringendosi il ventre, crolla a terra.*)  
Ed ecco che cade un altro delinquente giovanile...

**Baby John**

Credi che una pistola può fare quell'effetto?  
(*Un attimo di silenzio. Poi Big Deal irrompe dalla porta e tutti sobbalzano.*)

**Action**

Cosa diavolo ti capita?

**Big Deal**

Mi hanno beccato mentre filavo fuori da un cinema!

**A-rab**

Filavi fuori? E perché diavolo filavi fuori?

**Big Deal**  
I sneaked in.

**Snowboy**  
A war council coming up and he goes to the movies.

**Anybodys**  
An' you let him be a Jet!

**Baby John**  
Ah, go walk the streets like ya sister.

**Anybodys**  
*(jumping him)*  
Lissen, Jail Bait, I licked you twice and I can do it again.  
  
*(From the doorway behind the counter a little middle-aged man enters: Doc.)*

**Doc**  
Curfew, gentlemen. And lady. Baby John you should be home in bed.

**Baby John**  
We're gonna have a war council here, Doc.

**Doc**  
A who?

**Big Deal**  
To decide on weapons for a big-time rumble!

**Snowboy**  
We're gonna mix with the PRs.

**Doc**  
Weapons. You couldn't play basketball?

**Anybodys**  
Get with it, buddy boy.

**Doc**  
War councils –

**Action**  
Don't start, Doc.

**Big Deal**  
Perché ci ero filato dentro...

**Snowboy**  
C'è un consiglio di guerra da fare e lui se ne va al cinema.

**Anybodys**  
E voi lo tenete fra i Jets!

**Baby John**  
Ehi, tu! vattene a battere le strade come tua sorella!

**Anybodys**  
*(balzandogli addosso)*  
Senti un po', pezzo di galera, te le ho già suonate due volte e posso farlo una terza!  
*(Dalla porta dietro al bancone entra un omino di mezz'età: Doc.)*

**Doc**  
Coprifuoco, signori miei. E signora mia. Baby John, tu dovresti essere già a letto.

**Baby John**  
Doc, teniamo un consiglio di guerra stasera, qui da te.

**Doc**  
Un che?

**Big Deal**  
Sai, per decidere che armi usare per questa rissa finale...

**Snowboy**  
Ce le suoniamo con i portorichi.

**Doc**  
Armi! Ma perché non ve la vedete a baseball?

**Anybodys**  
Oh, piantala, amico!

**Doc**  
Consigli di guerra...

**Action**  
Non cominciare, adesso, Doc.

**Doc**  
Rumbles...

**Action**  
Doc –

**Doc**  
Why, when I was your age –

**Age**  
When you was my age; when my old man was my age; when my brother was my age! *You was never my age, none a you!* The sooner you creeps get hip to that, the sooner you'll dig us.

**Doc**  
I'll dig your early graves, that's what I'll dig.

**A-rab**  
Dig, dig, dig –

**Doc**  
What're you gonna be when you grow up?

**Anybodys**  
A telephone call girl!  
(*The store door bell tinkles as Riff enters with Velma.*)

**Snowboy**  
Riff, hey!

**Action**  
Are they comin'?

**Riff**  
Unwind, Action. Hey, Doc, Tony here?

**Doc**  
No, Riff, it's closing time.

**Action**  
(*to Riff*)  
What d'ya think they're gonna ask for?

**Doc**  
Risse...

**Action**  
Doc...

**Doc**  
Quando avevo la vostra età...

**Action**  
Quando avevi la mia età; quando il mio vecchio aveva la mia età; quando mio fratello aveva la mia età! *Non avete mai avuto la mia età, nessuno di voi!* Più presto ve lo scavate nella zucca, voi babbioni, più facile che ci capite!

**Doc**  
Finisce che scavo le vostre tombe, ecco cosa scavo.

**A-rab**  
Ma va là!

**Doc**  
Cos'è che farete da grandi?

**Anybodys**  
Io una di quelle che lavorano al telefono!  
(*Il campanello sopra la porta suona mentre Riff entra con Velma.*)

**Snowboy**  
Ehi, Riff!

**Action**  
Allora, arrivano?

**Riff**  
Datti una calmata, Action. Salve, Doc, Tony è qui?

**Doc**  
No, Riff. Sto chiudendo.

**Action**  
(*a Riff*)  
Cosa credi che chiederanno?

**A-rab**

Just rubber hoses, maybe, huh?

**Riff**

Cool, little men.

**Graziella**

You tell 'em, Daddy-o.

**Action**

Chung chung!

**A-rab**

Cracko, jacko!

**Big Deal**

Whamo bamo!

**Riff**

*(sharply)*

Cool!

**Anybodys**

Riff, – in a tight spot you need every man you can –

**Riff**

No.

**Graziella**

*(indicating Anybodys to Velma)*

An American tragedy.

**Anybodys**

Pow Pow.

**Graziella**

Poo Poo.

**Riff**

Now when the victims come in, you chicks cut out.

**Graziella**

We might, and then again we might not.

**A-rab**

Forse solo tubi di gomma, eh?

**Riff**

Calmi, ragazzini.

**Graziella**

Sì, diglielo, capo.

**Action**

Chung chung!

**A-rab**

Cracko, jacko!

**Big Deal**

Whamo bamo!

**Riff**

*(tagliante)*

Calma!

**Anybodys**

Riff, in momenti difficili, c'è bisogno di tutti quelli che puoi...

**Riff**

No.

**Graziella**

*(indicando Anybodys a Velma)*

Una tragedia americana.

**Anybodys**

Bla bla.

**Graziella**

Bu bu.

**Riff**

Adesso, quando arrivano le vittime voi pollastre smammate.

**Graziella**

Può darsi di sì e può darsi di no.

**Diesel**

I and Velma ain't kid stuff, neither. Are we, Vel?

**Velma**

No thank you-oo, ooble-oo.

**Graziella**

And you can punctuate it?

**Velma**

Ooo! –

*(They giggle.)*

**Action**

*(to Riff)*

What're we pooping around with clumb broads?

**Graziella**

*(enraged)*

I and Velma ain't dum!

**Action**

We got important business comin'.

**Doc**

Making trouble for the Puerto Ricans?

**Snowboy**

They make trouble for us.

**Doc**

Look! He almost laughs when he says it. For you trouble is a relief.

**Riff**

We've got to stand up to the PRs, Doc. It's important.

**Doc**

Fighting over a little piece of the street is so important?

**Action**

To us, it is.

**Doc**

To hoodlums, it is.

**Diesel**

Io e Velma non siamo ragazzini, non è vero, Velma?

**Velma**

No certo!

**Graziella**

E lo potete dimostrare?

**Velma**

Oooohhh!

*(Ridacchiano.)*

**Action**

*(a Riff)*

Cosa stiamo qui a menarcela con queste oche?

**Graziella**

*(furibonda)*

Non siamo oche, io e Velma!

**Action**

Abbiamo cose importanti da fare.

**Doc**

Piantar grane ai portoricani?

**Snowboy**

Sono loro che le piantano a noi.

**Doc**

Guardatelo! Gli scappa quasi da ridere mentre lo dice!  
Per voi piantar grane è una festa!

**Riff**

Dobbiamo fargliela vedere, a quei portorichi, Doc! È importante.

**Doc**

Importante menar le mani per una striscia di strada?

**Action**

Per noi lo è.

**Doc**

Per i teppisti lo è.

*(Goes in cellar doorway as Action lunges for him.)*

**Action**

Don't you call me hoodlum!

**Riff**

*(holding him)*

Easy, Action! Save your steam for the rumble.

**A-rab**

*(indicating Doc)*

He don't want what we want, so we're hoodlums!

**Baby John**

I wear a jacket like my buddies, so my teacher calls me hoodlum!

**Action**

I swear the next creep who calls me hoodlum –

**Riff**

*You'll laugh! Yeah. Now you all better dig this and dig it the most. No matter who or what is eating at you, you show it, buddy boys, and you are dead. You are cutting a hole in yourselves for them to stick in a red hot umbrella and open it. Wide.*

[8. Cool]

You wanna live? You play it cool.

*(Music starts.)*

**Action**

I wanna get even!

**Riff**

Get cool.

**A-rab**

I wanna bust!

**Riff**

Bust cool.

*(Si dirige verso la porta che dà sul seminterrato, mentre Action fa per avventarglisi contro.)*

**Action**

Non chiamarmi mai teppista!

**Riff**

*(trattenendolo)*

Fermo, Action! Tieniti le forze per la rissa!

**A-rab**

*(indicando Doc)*

Non vuole le stesse cose che vogliamo noi e allora siamo teppisti!

**Baby John**

Vado in giro con lo stesso giubbotto dei miei amici e allora il mio insegnante mi chiama teppista!

**Action**

Giuro che il prossimo babbione che mi chiama teppista...

**Riff**

*Ti metterai a ridere! Sì, proprio così. Ora, orecchie spalancate, meglio che ve lo scavate nelle zucche. Vi rode qualcosa, vi rode qualcuno? fatelo vedere in giro, amici miei, e siete spacciati. Perché così vi fate un bel buco addosso e quelli ci piantano dentro un bell'ombrello rosso e poi lo aprono. Bello spalancato!*

[8. Datti una calmata]

Volete sopravvivere? State calmi.

*(Attacca la musica.)*

**Action**

Voglio saldare i conti!

**Riff**

Stai calmo.

**A-rab**

Mi par di esplodere!

**Riff**

Esplodi con calma.

**Baby John**  
I wanna go!

**Riff**  
Go cool!

*(singing)*  
Boy, boy, crazy boy –  
Get cool, boy!  
Gotta rocket in your pocket –  
Keep coolly cool, boy!  
Don't get hot,  
'Cause man, you got  
Some high times ahead.  
Take it slow and Daddy-o,  
You can live it up and die in bed.  
Boy, boy, crazy boy –  
Stay loose, boy!  
Breeze it, buzz it, easy does it –  
Turn off the juice, boy!  
Go man, go,  
But not like a yo-  
Yo school boy –  
Just play it cool, boy,  
Real cool!

Easy, Action. Easy.  
*(This leads into a frenetic dance in which the boys and girls release their emotions and get “cool”. It finishes, starts again when a Jet bounces in with the gang whistle. Everyone but Riff and Velma stops dancing. A moment, then Bernardo, Chino, Pepe and Indio enter. Tension, but Riff dances a moment longer. Then he pats Velma on her behind. Followed by Graziella, she runs out, slithering past the Sharks. Anybodys is back, huddled by the juke-box but Riff spots her. She gives him a pleading let-me-stay look, but he gestures for her to go. Unlike the other girls, Anybodys shoves the Sharks like a big tough man as she exits.)*

[8a. Continuation of scene]

**Riff**  
Set 'em up, Doc. Cokes all around.

**Baby John**  
Me ne vado!

**Riff**  
Vattene con calma!

*(cantando)*  
Ragazzo, ragazzo, testa calda...  
datti una calmata, ragazzo!  
Hai un razzo in tasca...  
Datti una bella calmata, ragazzo!  
Non scaldarti così,  
perché, amico, ti aspettano  
momenti duri.  
Prenditela calma e, amico mio,  
vedrai che li saprai affrontare e morire nel tuo letto.  
Ragazzo, ragazzo, testa calda...  
Rilassati, ragazzo!  
Soffiaci sopra, passaci sopra, mettiti calmo!  
Stacca la spina, ragazzo.  
Vai, amico,  
ma non come uno  
studentello.  
Datti una calmata,  
fai le cose con calma!

Rilassati, Action! Rilassati!  
*(A questo punto scoppia una danza frenetica in cui i ragazzi e le ragazze danno libero sfogo alle loro emozioni e “si danno una calmata”. La danza termina e poi riprende quando un Jet balza in scena fischiando il richiamo della banda. Tutti a eccezione di Riff e Velma smettono di ballare. Passa un attimo e poi entrano Bernardo, Chino, Pepe e Indio. C'è tensione ma Riff continua a ballare per qualche istante, poi dà una pacca sul sedere a Velma che, seguita da Graziella, si affretta fuori, sguisciando sinuosamente fra gli Squali. Anybodys è ricomparsa, nascosta accanto al juke-box, ma Riff la individua subito: lei gli lancia un'occhiata implorante ma lui le fa cenno di sguagliarsela. A differenza delle altre ragazze, Anybodys nell'andarsene spintono gli Squali come se fosse un omaccione robusto.)*

[8a. La scena continua]

**Riff**  
Doc, da bere per tutti. Coca-Cola.

**Bernardo**

Let's get down to business.

**Riff**

Bernardo hasn't learned the procedures of gracious living.

**Bernardo**

I don't like you, either. So cut it.

**Riff**

Kick it, Doc.

**Doc**

Boys, couldn't you maybe all talk it --

**Riff**

Kick it!

*(Doc goes out. The two gangs take places behind their leaders.)*

**Riff**

We challenge you to a rumble. All out, once and for all. Accept?

**Bernardo**

On what terms?

**Riff**

Whatever terms you're callin', buddy boy. You crossed the line once too often.

**Bernardo**

You started it.

**Riff**

Who jumped A-rab this afternoon?

**Bernardo**

Who jumped me the first day I moved here?

**Action**

Who asked you to move here?

**Bernardo**

Diamoci una mossa e concludiamo quest'affare.

**Riff**

Bernardo non ci ha ancora imparato le regole del buon vivere.

**Bernardo**

E tu nemmeno mi piaci, quindi dacci un taglio.

**Riff**

Squagliatela, Doc.

**Doc**

Ragazzi, non è che magari a parlarne...

**Riff**

Squagliatela!

*(Doc esce. Le due bande prendono posto dietro i rispettivi capi.)*

**Riff**

Vi sfidiamo a una mischia. Tutti contro tutti e una volta per tutte. Accettate?

**Bernardo**

Che termini?

**Riff**

Quelli che volete voi, amico caro. Ci avete attraversato il confine una volta di troppo.

**Bernardo**

Siete stati voi a cominciare.

**Riff**

Chi è che è saltato addosso ad A-rab questo pomeriggio?

**Bernardo**

E chi è che ha aggredito me la prima volta che mi sono trasferito qui?

**Action**

E chi ti ha chiesto di trasferirti qui?

**Pepe**

Who asked you?

**Snowboy**

Move where you're wanted!

**A-rab**

Back where ya came from!

**Action**

Spics!

**Pepe**

Micks!

**Indio**

Wop!

**Bernardo**

*We accept!*

**Riff**

Time:

**Bernardo**

Tomorrow?

**Riff**

After dark.

*(They shake.)*

Place:

**Bernardo**

The park.

**Riff**

The river.

**Bernardo**

Under the highway.

*(They shake.)*

**Riff**

Weapon:

*(The doorbell tinkles as Tony bursts in yelling:)*

**Pepe**

E a te chi l'ha chiesto?

**Snowboy**

Andatevene dove vi vogliono!

**A-rab**

Tornatevene dove stavate!

**Action**

Brillantine!

**Pepe**

Irlandesi!

**Indio**

Guappi!

**Bernardo**

*Siamo d'accordo!*

**Riff**

L'ora.

**Bernardo**

Domani?

**Riff**

Dopo il tramonto.

*(Si stringono la mano.)*

Il luogo.

**Bernardo**

Il parco.

**Riff**

Il fiume.

**Bernardo**

Sotto il viadotto.

*(Si stringono la mano.)*

**Riff**

Le armi.

*(Il campanello della porta suona, mentre Tony si precipita dentro gridando:)*

**Tony**  
Hey, Doc!  
*(He stops as he sees them. Silence. Then he comes forward as:)*

**Riff**  
Weapons!  
*(Doc enters.)*

**Bernardo**  
Weapons...

**Riff**  
You call.

**Bernardo**  
Your challenge.

**Riff**  
Afraid to call?

**Bernardo**  
... Sticks.

**Riff**  
... Rocks.

**Bernardo**  
... Poles.

**Riff**  
... Cans.

**Riff**  
... Bricks.

**Riff**  
... Bats.

**Bernardo**  
... Clubs.

**Riff**  
... Chains.

**Tony**  
Ehi, Doc!  
*(Si blocca nel vederli. Silenzio. Poi Tony si fa avanti mentre i due riprendono:)*

**Riff**  
Le armi!  
*(Entra Doc.)*

**Bernardo**  
Le armi...

**Riff**  
Tocca a voi decidere.

**Bernardo**  
Siete voi che ci sfidate.

**Riff**  
Paura di decidere?

**Bernardo**  
... Bastoni.

**Riff**  
... Pietre.

**Bernardo**  
... Pali.

**Riff**  
... Bidoni.

**Bernardo**  
... Mattoni.

**Riff**  
... Mazze.

**Bernardo**  
... Manganelli.

**Riff**  
... Catene.

**Tony**

... Bottles, knives, guns!

*(They stare.)*

What a coop full of chickens!

**Action**

Who you callin' chicken?

**Bernardo**

Every dog knows his own.

**Tony**

I'm calling all of you chicken. The big tough buddy boys have to throw bricks! Afraid to get close in? Afraid to slug it out'? Afraid to use plain skin?

**Baby John**

Not even garbage?

**Action**

That ain't a rumble.

**Riff**

Who says?

**Bernardo**

You said call weapons.

**Tony**

A rumble can be clinched by a fair fight. If you have the guts to risk that. Best man from each gang to slug it out.

**Bernardo**

*(looking at Tony)*

I'd enjoy to risk that. O.K.! Fair fight!

**Pepe**

What?

**Action**

*(simultaneously)*

No!

**Tony**

... Bottiglie, coltelli, pistole!

*(Lo guardano stupiti.)*

Che razza di galline!

**Action**

Chi è che chiami galline?

**Bernardo**

Simile con simile!

**Tony**

Vi chiamo tutti galline! I duri che si riducono a tirar mattoni! Cos'è? Avete paura di farvi sotto? Paura di usare i pugni? Paura di farlo a mani nude?

**Baby John**

Nemmeno l'immondizia?

**Action**

Quella mica è una mischia!

**Riff**

E chi lo dice?

**Bernardo**

Avete detto voi di decidere le armi.

**Tony**

Una mischia può anche essere decisa da un combattimento leale. Se ci avete le palle per rischiarci. L'uomo migliore di ogni banda a pugni nudi.

**Bernardo**

*(fissando Tony)*

Non mi spiacerrebbe rischiarci. Ok! Un combattimento leale!

**Pepe**

Cosa?

**Action**

*(simultaneamente)*

No!

**Riff**

The Commanders say Yes or No.

*(to Bernardo)*

Fair fight.

*(They shake.)*

**Bernardo**

*(to Tony)*

In two minutes you will be like a fish after skinning.

**Riff**

Your best man fights our best man – and we pick him.

**Bernardo**

But I thought I would be –

**Riff**

We shook on it, Bernardo.

**Bernardo**

Yes. I shook on it.

**Action**

*(quickly)*

Look, Bernardo, if you wanna change your mind, maybe we could all –

*(One of the Jets near the door suddenly whistles. Instantly, they shift positions so they are mixed up: no segregation. Silence; then in comes Schrank. Doc comes in, brought by the tinkle of the little shop doorbell. During the following, the gangs are absolutely silent and motionless, unless otherwise indicated.)*

**Doc**

*(unhappily)*

Good-evening, Lt. Schrank. I and Tony was just closing up.

**Schrank**

*(lifting a pack of cigarettes)*

Mind?

**Riff**

Sono i Comandanti a dire sì o no!

*(a Bernardo)*

Un combattimento leale.

*(Si stringono la mano.)*

**Bernardo**

*(a Tony)*

In due minuti sarai come un pesce dopo che gli hanno tolto le squame!

**Riff**

Il vostro uomo migliore contro il nostro uomo migliore – e quello ce lo scegliamo noi.

**Bernardo**

Ma credevo che avrei...

**Riff**

Ci siamo stretti la mano, Bernardo.

**Bernardo**

Sì, certo, ci siamo stretti la mano.

**Action**

*(velocemente)*

Ehi, Bernardo, se ci vuoi ripensare, magari potremmo tutti...

*(Uno dei Jets accanto alla porta d'improvviso fischia. Di colpo, tutti cambiano di posto in modo da mescolarsi insieme: nessuna separazione. Silenzio. Poi entra Schrank. Doc ricompare, attratto dallo scampanello alla porta. Durante le battute che seguono, le due bande sono silenziose, immobili, tranne là dove altrimenti indicato.)*

**Doc**

*(con aria infelice)*

Buona sera, tenente Schrank. Io e Tony stavamo chiudendo.

**Schrank**

*(prendendo un pacchetto di sigarette)*

Ti spiace?

**Doc**

I have no mind. I am the village idiot.

**Schrank**

*(lighting it)*

I always make it a rule to smoke in the can. And what else is a room with half-breeds in it, eh, Riff?

*(Bernardo's move is checked by Riff.)*

**Schrank**

*(pleasantly)*

Clear out, Spics. Sure; it's a free country and I ain't got the right. But it's a country with laws: and I can find the right. I got the badge, you got the skin. It's tough all over. Beat it!

*(A second. Then Riff nods once to Bernardo who nods to his gang. Slowly, they file out. Bernardo starts to whistle "My country 'tis of thee" as he exits proudly. His gang joins in, finishing a sardonic jazz lick offstage.)*

**Schrank**

*(pleasant)*

From their angle, sure. Say, where's the rumble gonna be? Ah, look: I know regular Americans don't rub with the goldteeth otherwise. The river? The Park?

*(Silence.)*

I'm for you. I want this beat cleaned up and you can do it for me. I'll even lend a hand if it gets rough. Where you gonna rumble? The playground? Sweeney's lot?

*(angered by the silence)*

Ya think I'm a lousy stool pigeon? I wanna help ya get rid of them! Come on! Where's it gonna be?... Get smart, you stupid hoodlums! I oughta fine ya for litterin' the streets. You oughta be taken down the station house and have your skulls mashed to a pulp! You and the tin horn immigrant scum you come from! How's your old man's DT's, A-rab? How's the action on your mother's mattress, Action?

*(Action lunges for him but is tripped up by Riff. Schrank crouches low, ready for him.)*

**Doc**

Oh no, tanto sono l'idiota del villaggio, io.

**Schrank**

*(accendendosi la sigaretta)*

Mi sono fatto una regola che fumo solo al cesso. E che cosa è una stanza piena di mezzosangue, eh, Riff?

*(La reazione di Bernardo è bloccata da Riff.)*

**Schrank**

*(con aria melliflua)*

Fuori dalle palle, Brillantine! Oh, certo: è un paese libero, questo, e mica ci ho il diritto. Ma è anche un paese con delle leggi, e allora io il diritto ce lo trovo. Ho il distintivo, e voi ci avete la pelle. È dura per tutti. Quindi, fuori dalle palle! *(Passa un secondo, poi Riff fa un cenno a Bernardo che a sua volta fa un cenno alla propria banda. Lentamente, in fila, escono di scena. Mentre esce a testa alta, Bernardo prende a fischiettare "My country 'tis of thee". Gli si unisce la banda intera, concludendo fuori scena con un sardonico assolo jazz.)*

**Schrank**

*(mellifluo)*

Certo, dal loro punto di vista. Allora, dov'è che fate 'sta mischia? Oh sì, lo so bene che i veri americani mica si mescolano con i Denti d'oro! Il fiume? il Parco?

*(Silenzio.)*

Lo capite che sono con voi? Voglio ripulire il quartiere e voi potete farlo per me. Vi do anche una mano, se le cose si mettono male. Dov'è che fate la mischia? Al campo giochi? Nel lotto di Sweeney?

*(arrabbiato per il silenzio)*

Allora credete che sia uno stronzo di canarino della polizia? Io voglio aiutarvi a liberarvi di quella gentaglia! Forza, su! Dov'è che la fate?... Fatevi furbi, teppisti da strapazzo! Dovrei darvi una bella multa perché sporcate in strada, altro che! Vi dovrei portare alla centrale a farvi ridurre il cranio a una poltiglia! Voi e quella merda sbruffona di immigrati da dove venite fuori! Eh, A-rab, com'è che va il *delirium tremens* del tuo vecchio? E il materasso di tua madre, Action, com'è?? sempre in moto? *(Action fa l'atto di gettarsi su Schrank ma Riff lo sgambetta. Schrank si raccoglie pronto allo scontro.)*

**Schrank***(quiet now)*

Let him go, buddy boy, just let him go.

*(Action starts to his feet but Diesel holds him.)*

One of these days there won't be nobody to hold you.

*(Riff deliberately starts for the door, followed by the others, except Tony.)***Schrank***(as they go)*

I'll find out where ya gonna rumble. But be sure to finish each other off. Because if you don't I will!

*(Riff has stayed at the door until the others have passed through. Now he just looks at Schrank and cockily saunters out. Silence.)***Schrank***(looks at Doc)*

Well, you try keepin' hoodlums in line and see what it does to you.

*(Exits.)***Doc**

It wouldn't give me a mouth like his.

[8b. Under dialogue and Change of scene]

**Tony**

Forget him. From here on in, everything goes my way.

*(Starts to clean up, turn out lights.)***Doc**

You think it'll really be a fair fight?

**Tony**

Yeah.

**Doc**

What have you been taking tonight?

**Tony**

A trip to the moon. And I'll tell you a secret. It isn't a man that's up there, Doc. It's a girl, a lady.

**Schrank***(di nuovo calmo)*

Lascialo, amico, lascialo pure, che così vediamo.

*(Action si rialza, ma è trattenuto da Diesel.)*

Uno di questi giorni non ci sarà nessuno a tenerti!

*(Riff si dirige deliberatamente verso la porta, seguito dagli altri, Tony escluso.)***Schrank***(mentre escono)*

Lo scoprirò dov'è che fate la vostra mischia. Ma attenti solo a eliminarvi tutti, fino all'ultimo uomo. Perché se non lo fate voi, ci penso a farlo io!

*(Riff è rimasto accanto alla porta fino a che sono usciti tutti. A quel punto, lancia solo un'occhiata a Schrank ed esce sprezzante. Silenzio.)***Schrank***(guarda Doc)*

Mah, cerchi di tenerli a freno, 'sti teppisti, ed ecco quel che ci guadagni!

*(Esce.)***Doc**

Non mi verrebbe mai in mente di dire certe cose!

[8b. Durante il dialogo e Cambiamento di scena]

**Tony**

Oh, lascialo perdere! D'ora in avanti, tutto va come dico io.

*(Si mette a ripulire e riordinare. Si spengono le luci.)***Doc**

Credi davvero che sarà un combattimento leale?

**Tony**

Sì.

**Doc**

Cos'è che ti è successo stasera?

**Tony**

Ho fatto un salto sulla luna. E ti dico un segreto: non c'è mica un uomo, lassù, Doc, come dicono. C'è una ragazza, una signora!

*(Opens the door.)*  
*Well, buenas noches, señor.*

**Doc**  
*Buenas noches?! So that's why you made it a fair fight.*

*(Tony smiles.)*  
Tony... things aren't tough enough?

**Tony**  
Tough? Doc, I'm in love!

**Doc**  
How do you know?

**Tony**  
Because... there isn't any other way I could feel.

**Doc**  
And you're not frightened?

**Tony**  
Should I be?  
*(Opens door, exits.)*

**Doc**  
Why? I'm frightened enough for both of you.

*(Turns out the last light.)*

## SCENE SEVEN

*Bridal shop.*  
*Hot late afternoon sun coloring the workroom. One or two sewing machines. Several dressmaker dummies, male and female, in bridal party garb.*  
*Maria, in a smock, is hand-sewing a wedding veil as Anita whirls in whipping off her smock.*

**Anita**  
She's gone! That old bag of a *bruja* has gone!

**Maria**  
*Brava!*

*(Apri la porta.)*  
*Be', buenas noches, señor.*

**Doc**  
*Buenas noches?! Ah, ma allora è per questo che hai insistito perché fosse un combattimento leale!*

*(Tony sorride.)*  
Tony... Non sono già abbastanza incasinate le cose?

**Tony**  
Incasinate? Doc, sono innamorato!

**Doc**  
E come fai a saperlo?

**Tony**  
Perché... Perché non c'è altro modo in cui mi sentirei!

**Doc**  
E non hai paura?

**Tony**  
Dovrei?  
*(Apri la porta, esce.)*

**Doc**  
Perché mai? Ne ho già abbastanza io per voi due, di paura.  
*(Spegne l'ultima luce.)*

## SCENA SETTIMA

*Il negozio di abiti da sposa.*  
*Un caldo sole di tardo pomeriggio inonda il laboratorio.*  
*Due o tre macchine per cucire, molti manichini maschili e femminili in abiti da cerimonia nuziale.*  
*Maria, in grembiule da lavoro, sta cucendo a mano un velo da sposa, mentre Anita entra volteggiando e sfilandosi il grembiule.*

**Anita**  
Finalmente se n'è andata, quella vecchia *bruja*!

**Maria**  
*Brava!*

**Anita**

The day is over, the jail is open, home we go!

**Maria**

You go, *querida*. I will lock up.

**Anita**

Finish tomorrow. Come!

**Maria**

But I am in no hurry.

**Anita**

I am. I'm going to take a bubble bath all during supper:  
Black Orchid.

**Maria**

You will not eat?

**Anita**

After the rumble – with 'Nardo.

**Maria**

*(sewing angrily)*

That rumble, why do they have it?

**Anita**

You saw how they dance: like they have to get rid of something quick. That's how they fight.

**Maria**

To get rid of what?

**Anita**

Too much feeling. And they get rid of it: after a fight, that brother of yours is so healthy! Definitely: Black Orchid.

*(Knock at rear door and Tony enters.)*

**Tony**

*Buenas noches!*

**Anita**

*(sarcastically, to Maria)*

«You go, *querida*. I'll lock up.»

**Anita**

La giornata è finita, la prigione è aperta, di corsa a casa!

**Maria**

Vai pure tu, *querida*. Chiudo io.

**Anita**

Dài, finisci domani. Vieni!

**Maria**

Non ho fretta.

**Anita**

Be', io sì. Voglio starmene tutta la sera in una bella schiuma da bagno: Orchidea Nera.

**Maria**

Senza nemmeno mangiare?

**Anita**

Dopo la mischia – con 'Nardo.

**Maria**

*(cucendo arrabbiata)*

Quella mischia! Perché diavolo devono farla?

**Anita**

Hai visto come ballano: è come se dovessero liberarsi di qualcosa in fretta e furia. È così che si battono anche.

**Maria**

Liberarsi di che cosa?

**Anita**

Troppe emozioni. E sì che se ne liberano, sai? dopo ogni rissa, quel tuo fratellino è sempre così in forma! Sì, sì: Orchidea Nera!

*(Si sente bussare alla porta sul retro ed entra Tony.)*

**Tony**

*Buenas noches!*

**Anita**

*(con sarcasmo, rivolta a Maria)*

«Vai pure tu, *querida*. Chiudo io.»

(to Tony)

It's too early for *noches*. *Buenas tardes*.

**Tony**

(bows)

*Gracias. Buenas tardes.*

**Maria**

He just came to deliver aspirin.

**Anita**

You'll need it.

**Tony**

No, we're out of the world.

**Anita**

You're out of your heads.

**Tony**

We're twelve feet in the air.

**Maria**

(gently taking his hand)

Anita can see all that.

(to Anita)

You will not tell?

**Anita**

Tell what? How can I hear what goes on twelve feet over my head?

(Opens door; to Maria)

You better be home in fifteen minutes.

(She goes out.)

**Tony**

Don't worry. She likes us!

**Maria**

But she is worried.

**Tony**

She's foolish. We're untouchable; we *are* in the air; we have magic!

(a Tony)

È troppo presto per *noches*. *Buenas tardes*.

**Tony**

(s'inchina)

*Gracias. Buenas tardes.*

**Maria**

È passato per portarmi un'aspirina.

**Anita**

Ah, sì che ne avrai bisogno...

**Tony**

No, siamo fuori dal mondo.

**Anita**

Siete fuori di testa!

**Tony**

Siamo a dieci metri d'altezza.

**Maria**

(prendendogli dolcemente la mano)

Anita ci capisce.

(ad Anita)

Non lo vai a dire in giro, eh?

**Anita**

Dire che? Com'è che faccio a sapere quel che succede dieci metri sopra la mia testa?

(Apre la porta; a Maria)

Meglio che fra un quarto d'ora sei a casa!

(Esce.)

**Tony**

Non ti preoccupare. Le stiamo simpatici.

**Maria**

Ma è preoccupata.

**Tony**

Allora è una sciocca. Siamo intoccabili, *siamo* su per aria, siamo magici!

**Maria**

Magic is also evil and black. Are you going to that rumble?

**Tony**

No.

**Maria**

Yes.

**Tony**

Why?

**Maria**

You must go and stop it.

**Tony**

I have stopped it! It's only a fist fight. 'Nardo won't get –

**Maria**

Any fight is not good for us.

**Tony**

Everything is good for us and we are good for everything.

**Maria**

Listen and *hear* me. You must go and stop it.

**Tony**

Then I will.

**Maria**

(*surprised*)

Can you?

**Tony**

You don't want even a fist fight? There won't be any fight.

**Maria**

I believe you! You *do* have magic.

**Tony**

Of course, I have you. You go home and dress up.

**Maria**

Ma la magia è anche nera e cattiva. Vai anche tu alla mischia?

**Tony**

No.

**Maria**

Sì.

**Tony**

Perché?

**Maria**

Devi andarci e fermarla.

**Tony**

L'ho già fermata! Sarà solo una scazzottata. 'Nardo non si farà...

**Maria**

Non importa *che tipo* di rissa, non ci fa bene a noi!

**Tony**

Tutto ci fa bene e noi andiamo bene per tutto.

**Maria**

Dammi *ascolto*, invece. Devi andarci e fermarla.

**Tony**

Allora lo farò.

**Maria**

(*sorpresa*)

Puoi davvero?

**Tony**

Non vuoi nemmeno una scazzottata? Bene, non ci sarà nessuna scazzottata!

**Maria**

Ti credo, tu sì che sei magico!

**Tony**

Certo che lo sono: ho te! Vai a casa, adesso, e vèstiti.

[9. Under dialogue]

Then tonight, I will come by for you.

**Maria**

You cannot come by. My mama...

**Tony**

*(after a pause)*

Then I will take you to my house –

**Maria**

*(shaking her head)*

Your mama...

*(Another awkward pause. Then he sees a female dummy and pushes it forward saying:)*

**Tony**

She will come running from the kitchen to welcome you. She lives in the kitchen.

**Maria**

Dressed so elegant?

**Tony**

I told her you were coming. She will look at your face and try not to smile. And she will say: Skinny – but pretty.

**Maria**

She is plump, no doubt.

**Tony**

*(holding the waist of dummy's dress)*

Fat!

**Maria**

*(indicating another female dummy)*

I take after my mama; delicate boned.

*(He kisses her.)*

Not in front of Mama!

*(He turns the dummy around as she goes to a male dummy.)*

Oh, I would like to see Poppa in this! Mama will make him ask about your prospects, if you go to church. But Poppa – Poppa *might* like you.

[9. Durante il dialogo]

Più tardi, stasera, ti passo a prendere.

**Maria**

Oh, non puoi venire. La mamma...

**Tony**

*(dopo una pausa)*

Allora ti porto a casa mia...

**Maria**

*(scuotendo la testa)*

No, tua mamma...

*(Un'altra pausa piena di disagio. Poi Tony vede un manichino da donna e lo spinge avanti dicendo:)*

**Tony**

Arriverà di corsa dalla cucina per salutarti. Vive in cucina.

**Maria**

Vestita così elegante?

**Tony**

Le ho detto che venivi tu. Ti guarderà in faccia cercando di non sorridere. E dirà: Magrolina, ma carina.

**Maria**

Lei è bella in carne, senza dubbio!

**Tony**

*(cingendo con un braccio il manichino)*

E bella grassa!

**Maria**

*(indicando un altro manichino da donna)*

Io ho preso da mia mamma: ossa sottili!

*(Tony la bacia.)*

Non davanti a Mamma!

*(Tony fa girare il manichino, mentre Maria si avvicina a un manichino da uomo.)*

Oh, e allora vorrei che questo fosse Papà! Mama gli dirà di informarsi un po' sui tuoi progetti, se vai in chiesa, e cose così. Ma Papà... be', *potresti* riuscirci simpatico, a Papà.

**Tony**  
(*kneeling to the “father” dummy*)  
May I have your daughter’s hand?

**Maria**  
He says Yes.

**Tony**  
*Gracias!*

**Maria**  
And your mamma?

**Tony**  
I’m afraid to ask her.

**Maria**  
Tell her she’s not getting a daughter; she’s getting rid of a son!

**Tony**  
She says Yes.

**Maria**  
She has good taste.  
(*She grabs up the wedding veil and puts it on as Tony arranges the dummies.*)

**Tony**  
Maid of Honor!

**Maria**  
That color is bad for Anita.

**Tony**  
Best man!

**Maria**  
That is my Poppa!

**Tony**  
Sorry, Poppa – Here we go, Riff: Womb to tomb!  
(*Takes hat off dummy.*)

**Maria**  
Now you see, Anita, I told you there was nothing to worry about.

**Tony**  
(*inginocchiandosi davanti al manichino-Papà*)  
Posso chiederle la mano di sua figlia?

**Maria**  
Dice di sì.

**Tony**  
*Gracias!*

**Maria**  
E tua mamma?

**Tony**  
Ho paura a chiederglielo.

**Maria**  
Dille che non è che ci guadagna una figlia: si libera di un figlio!

**Tony**  
Allora dice di sì!

**Maria**  
Ha buon gusto.  
(*Afferra il velo da sposa e se lo mette in testa, mentre Tony dispone i manichini in giro.*)

**Tony**  
Madamigella d’onore!

**Maria**  
Non sta bene quel colore ad Anita.

**Tony**  
Testimone dello sposo!

**Maria**  
No, quello è Papà!

**Tony**  
Scusa, Papà... Ecco qua, Riff: Dalla pancia alla tomba!  
(*Toglie il cappello al manichino.*)

**Maria**  
Vedi, Anita, che ti dicevo che non c’era nulla da temere.

[9a. One hand, one heart - Marriage scene]

*(Music starts as she leaves the dummy and walks up to Tony. They look at each other – and the playing vanishes. Slowly, seriously, they turn front and, together, kneel as before an altar.)*

**Tony**

I, Anton, take thee, Maria...

**Maria**

I, Maria, take thee, Anton...

**Tony**

For richer, for poorer –

**Maria**

In sickness and in health...

**Tony**

To love and to honor...

**Maria**

To hold and to keep...

**Tony**

From each sun to each moon...

**Maria**

From tomorrow to tomorrow...

**Tony**

From now to forever...

**Maria**

Till death do us part.

**Tony**

With this ring, I thee wed.

**Maria**

With this ring, I thee wed.

*(The music becomes a love duet:)*

**Tony**

*Make of our hands one hand,  
Make of our hearts one heart,*

[9a. Una mano sola, un cuore solo - Scena del matrimonio]

*(Attacca la musica mentre Maria lascia il manichino e si avvicina a Tony. Si guardano l'un l'altra, e la finzione svanisce. Lentamente, seriamente, si mettono fianco a fianco e s'inginocchiano come davanti a un altare.)*

**Tony**

Io, Anton, prendo te. Maria...

**Maria**

Io, Maria, prendo te, Anton...

**Tony**

Nella buona e nella cattiva sorte...

**Maria**

Nella buona e cattiva salute...

**Tony**

Per amarti e onorarti...

**Maria**

Per tenerti e mantenerti...

**Tony**

Da ciascun sole a ciascuna luna...

**Maria**

Da un domani all'altro...

**Tony**

Da oggi e per sempre...

**Maria**

Finché morte non ci separi.

**Tony**

Con questo anello, io ti sposo.

**Maria**

Con questo anello, io ti sposo.

*(La musica diventa un duetto d'amore:)*

**Tony**

*Fa' delle nostre mani una mano sola,  
fa' dei nostri cuori un cuore solo,*

*Make of our vows one last vow:  
Only death will part us now.*

**Maria**

*Make of our lives one life,  
Day after day, one life.*

**Maria, Tony**

*Now it begins, now we start,  
One hand, one heart –  
Even death won't part us now.*

*(They look at each other, then at the reality of their  
“game”. They smile tenderly, ruefully and slowly put  
the dummies back into position. But even back in the  
world, they sing:)*

*Make of our lives one life,  
Day after day, one life.  
Now it begins, now we start  
One hand, one heart –  
Even death won't part us now.*

[10. Tonight]

## SCENE EIGHT

*The neighborhood.*

*Spotlights pick out Riff and the Jets, Bernardo and the  
Sharks, Anita, Maria and Tony against small pieces  
representing where they are in the neighborhood. All  
are waiting expectantly for the coming of night, but for  
very different reasons. It is a montage which is sung:*

**Jets**

*The Jets are gonna have their day  
Tonight.*

**Sharks**

*The Sharks are gonna have their way  
Tonight.*

**Jets**

*The Puerto Ricans grumble,  
“Fair fight”.  
But if they start a rumble,  
We'll rumble 'em right.*

*fa' dei nostri voti un ultimo voto:  
solo la morte potrà separarci.*

**Maria**

*Fa' delle nostre vite una vita sola,  
giorno dopo giorno, una vita sola.*

**Maria, Tony**

*Ora ha inizio, ora noi cominciamo,  
una mano sola, un cuore solo;  
nemmeno la morte potrà separarci ora.*

*(Si guardano l'un l'altra, poi osservano la realtà del  
loro “gioco”. Sorridono teneramente e poi, a poco a  
poco, con aria mesta, rimettono a posto i manichini. Ma  
anche tornati in questo mondo continuano a cantare:)*

*Fa' delle nostre vite una vita sola,  
giorno dopo giorno, una vita sola.  
Ora ha inizio, ora noi cominciamo,  
una mano sola, un cuore solo;  
nemmeno la morte potrà separarci ora.*

[10. Stanotte]

## SCENA OTTAVA

*Il quartiere.*

*Le luci di scena inquadrano Riff e i Jets, Bernardo e gli  
Squali, Anita, Maria e Tony, tutti contro piccoli scenari  
che raffigurano i luoghi dove si trovano in questo  
momento nel quartiere. Tutti attendono con ansia il  
calar della notte, ma per ragioni molto diverse. È un  
montaggio d'immagini che viene sottolineato dal canto:*

**I Jets**

*Sarà la grande giornata dei Jets  
stanotte.*

**Gli Squali**

*L'avranno vinta gli Squali  
stanotte.*

**I Jets**

*Mugugnano i portorichi  
“combattimento leale”.  
Ma se vogliono una mischia,  
gliela mischiamo noi per bene.*

**Sharks**

*We're gonna hand 'em a surprise  
Tonight.*

**Jets**

*We're gonna cut 'em down to size  
Tonight.*

**Sharks**

*We said, «O.K., no rumpus,  
No tricks» --  
But just in case they jump us,  
We're ready to mix  
Tonight!*

**Jets, Sharks**

*We're gonna rock it tonight,  
We're gonna jazz it up and have us a ball.  
They're gonna get it tonight;  
The more they turn it on the harder they'll fall!*

**Jets**

*Well, they began it!*

**Sharks**

*Well, they began it!*

**Jets, Sharks**

*And we're the ones to stop 'em once and for all,  
Tonight.*

**Anita**

*Anita's gonna get her kicks  
Tonight.  
We'll have our private little mix  
Tonight.  
He'll walk in hot and tired,  
So what?  
Don't matter if he's tired,  
As long as he's hot  
Tonight!*

**Tony**

*Tonight, tonight  
Won't be just any night,  
Tonight there will be no morning star.*

**Gli Squali**

*Abbiamo una sorpresina per loro  
stanotte.*

**I Jets**

*Gli diamo una bella regolata  
stanotte.*

**Gli Squali**

*Abbiamo detto: «Ok, niente casini,  
niente scherzi»...  
Ma se solo ci provano a saltarci addosso,  
siamo pronti a fare a botte  
stanotte.*

**Jets, Squali**

*Ci saranno scintille stanotte!  
Ci daremo dentro, ce la spasseremo!  
Le prenderanno stanotte;  
più tirano la corda, peggio si ritrovano!*

**I Jets**

*Be', sono loro che hanno cominciato!*

**Gli Squali**

*Be', sono loro che hanno cominciato!*

**Jets, Squali**

*E siamo noi quelli che li fermeranno una volta per tutte,  
stanotte.*

**Anita**

*Anita va a spassarsela  
stanotte.  
Avremo la nostra piccola lotta privata  
stanotte.  
Tornerà stanco ed eccitato,  
e allora?  
Non importa se è stanco,  
mi basta che sia eccitato  
stanotte!*

**Tony**

*Stanotte, stanotte,  
non sarà una notte come le altre,  
stanotte non ci sarà nessuna stella del mattino.*

*Tonight, tonight,  
I'll see my love tonight,  
And for us, stars will stop where they are.*

*Today,  
The minutes seem like hours,  
The hours go so slowly,  
And still the sky is light...*

*Oh moon, grow bright,  
And make this endless day endless night!*

**Riff**  
*(to Tony)*  
*I'm counting on you to be there*  
*Tonight,*  
*When Diesel wins it fair and square*  
*Tonight.*

*That Puerto Rican punk'll*  
*Go down,*  
*And when he's hollered Uncle*  
*We'll tear up the town*  
*Tonight!*

**Maria**  
*Tonight, tonight*  
*Won't be just any night, etc.*

**Riff**  
*(simultaneously; firmly)*  
*So I can count on you, boy?*

**Tony**  
*(abstractedly)*  
*All right.*

**Riff**  
*We're gonna have us a ball.*

**Tony**  
*(a bit impatiently)*  
*All right...*

**Riff**  
*(spoken, gently)*  
*Womb to tomb!*

*Stanotte, stanotte,  
vedrò il mio amore stanotte,  
e per noi le stelle si fermeranno dove stanno.*

*Oggi,  
i minuti sembrano ore,  
le ore passano così lente  
e il cielo è ancora luminoso...*

*O luna, cresci in cielo;  
e fai di questo giorno senza fine una notte senza fine!*

**Riff**  
*(a Tony)*  
*Conto che ci sarai anche tu*  
*stanotte,*  
*quando Diesel trionferà pulito*  
*stanotte.*

*Andrà al tappeto, quello stronzo*  
*d'un portorico,*  
*aspetta che lo contiamo fino a dieci*  
*e poi mettiamo a soqqadro la città*  
*stanotte!*

**Maria**  
*Stanotte, stanotte*  
*non sarà una notte come le altre, ecc.*

**Riff**  
*(simultaneamente; con fermezza)*  
*Allora posso contare su di te, ragazzo?*

**Tony**  
*(distratto)*  
*D'accordo.*

**Riff**  
*Ce la spasseremo da matti.*

**Tony**  
*(con un po' d'impazienza)*  
*D'accordo...*

**Riff**  
*(parlato; cordiale)*  
*Dalla pancia alla tomba!*

**Tony**  
*(spoken, regretting his impatience)*  
Sperm to worm!

**Riff**  
*(sung)*  
*I'll see you there about eight...*

**Tony**  
*Tonight...*

**Bernardo, Sharks**  
*We're gonna rock it tonight!!!*

**Anita**  
*Tonight..*

**Bernardo, Sharks**  
*We're gonna jazz it tonight,*  
*They're gonna get it tonight – tonight.*  
*They began it –*  
*And we're the ones*  
*To stop 'em once and for all!*  
*The Sharks are gonna have their wav,*  
*The Sharks are gonna have their day,*  
*We're gonna rock it tonight –*  
*Tonight!*

**Anita**  
*Tonight,*  
*Late tonight,*  
*We're gonna mix: it tonight,*  
*Anita's gonna have her day,*  
*Bernardo's gonna have his way.*  
*Tonight – tonight,*  
*Tonight – this very night,*  
*We're gonna rock it*  
*Tonight!*

**Riff, Jets**  
*They began it –*  
*We'll stop 'em once and for all!*  
*The Jets are gonna have their day,*  
*The Jets are gonna have their way,*  
*We're gonna rock it tonight,*  
*Tonight!*

**Tony**  
*(parlato; pentendosi della sua impazienza)*  
Dalla culla alla bara!

**Riff**  
*(cantato)*  
*Ci vediamo intorno alle otto...*

**Tony**  
*Stanotte...*

**Bernardo, gli Squali**  
*Come ce la spasseremo stanotte!!!*

**Anita**  
*Stanotte...*

**Bernardo, gli Squali**  
*Ce la godremo stanotte!*  
*Le prenderanno stanotte, stanotte!*  
*Hanno cominciato loro...*  
*e siamo noi quelli*  
*che li fermeranno una volta per tutte!*  
*Gli Squali vinceranno,*  
*gli Squali trionferanno,*  
*ce la spasseremo stanotte,*  
*stanotte!*

**Anita**  
*Stanotte,*  
*stanotte tardi,*  
*ci faremo una bella lotta*  
*e Anita trionferà,*  
*Bernardo vincerà.*  
*Stanotte, stanotte,*  
*stanotte, stanotte stessa,*  
*ce la spasseremo*  
*stanotte!*

**Riff, i Jets**  
*Hanno cominciato loro...*  
*Li fermeremo una volta per tutte!*  
*I Jets vinceranno,*  
*i Jets trionferanno,*  
*ce la spasseremo stanotte,*  
*stanotte!*

**Maria**

*Tonight there will be no morning star,  
Tonight, tonight, I'll see my love tonight,  
And for us, stars will stop where they are.  
(Tony joins Maria.)*

**Maria, Tony**

*Today the minutes seem like hours,  
The hours go so slowly,  
And still the sky is light.  
Oh moon, grow bright  
And make this endless day endless night,  
Tonight!*

### SCENE NINE

*Under the highway.*

*A dead end: rotting plaster-and-brick walls and mesh wire fences. A street lamp.*

*It is nightfall. The almost-silhouetted gangs come in from separate sides: climbing over the fences or crawling through holes in the walls. There is silence as they fan out on opposite sides of the cleared space. Then Bernardo and Diesel remove their jackets, handing them to their seconds: Chino and Riff.*

**Bernardo**

Ready!

**Chino**

Ready!

**Diesel**

Ready!

**Riff**

Ready! Come center and shake hand.

**Bernardo**

For what?

**Riff**

That's how it's done, buddy boy.

**Bernardo**

More gracious living? Look: I don't go for that pretend

**Maria**

*Stanotte non ci sarà stella del mattino,  
stanotte, stanotte, vedrò il mio amore, stanotte.  
E quando ci baceremo, le stelle si fermeranno dove stanno.  
(Tony si unisce a Maria.)*

**Maria, Tony**

*Oggi i minuti sembrano ore,  
le ore scorrono così lente,  
e c'è ancora luce in cielo.  
Oh, luna, cresci brillante  
e fai di questo giorno senza fine una notte senza fine,  
stanotte!*

### SCENA NONA

*Sotto il viadotto.*

*Un vicolo cieco: pareti scrostate di mattoni e cemento, reti di ferro, cancelli. Un lampione.*

*È calata la notte. Da entrate diverse, compaiono, quasi di profilo, le due bande: scavalcando le reti o sguscian-do da aperture nei muri. C'è silenzio mentre si schierano ai due lati opposti dello spazio aperto e abbandonato. Poi, Bernardo e Diesel si tolgono i giubbotti, porgendoli ai secondi: Chino e Riff.*

**Bernardo**

Pronto!

**Chino**

Pronto!

**Diesel**

Pronto!

**Riff**

Pronto! Avanzate al centro e datevi la mano.

**Bernardo**

E perché?

**Riff**

Perché è così che si fa, amico caro.

**Bernardo**

Ah, il buon vivere? Ascolta: non me ne frega niente di

crap you all go for in this country. Every one of you hates every one of us and we hate you right back. I don't drink with nobody I hate, I don't shake hands with nobody I hate. Let's get at it.

**Riff**

Okay.

**Bernardo**

*(moving toward center)*

Here we go.

*(Diesel begins to move toward him. There are encouragements called from each side. The "fair fight" is just beginning when:)*

**Tony**

Hold it!

*(He leaps over a fence and starts to Bernardo.)*

**Riff**

Get with the gang.

**Tony**

No.

**Riff**

What're you doing?

**Bernardo**

Maybe he has found the guts to fight his own battles.

**Tony**

*(smiling)*

It doesn't take guts if you *have* a battle. But we haven't got one, 'Nardo.

*(He extends his hand for Bernardo to shake it. Bernardo knocks the hand away and gives Tony a shove that sends him sprawling.)*

**Bernardo**

Bernardo!

**Riff**

*(quiet, strong)*

The deal is a fair fight between you and Diesel.  
*(to Tony, who has gotten up)*

tutte le stronzate che vanno di moda in questo paese. Ciascuno di voi odia ciascuno di noi e noi vi odiamo altrettanto. Non bevo con nessuno che odio, non stringo la mano a nessuno che odio. Diamoci una mossa.

**Riff**

D'accordo.

**Bernardo**

*(facendosi sotto)*

Allora avanti!

*(Diesel avanza verso di lui. Ci sono incoraggiamenti da entrambe le parti. Il "combattimento leale" sta per avere inizio quando:)*

**Tony**

Fermi tutti!

*(Scavalca una rete e si dirige verso Bernardo.)*

**Riff**

Mettiti con la tua banda.

**Tony**

No.

**Riff**

Cosa vuoi fare?

**Bernardo**

Forse ha trovato lo stomaco per farsi le sue battaglie!

**Tony**

*(sorridente)*

Non ci vuole lo stomaco per *farsi* una battaglia. Ma qui non ci abbiamo una battaglia, 'Nardo.

*(Allunga la mano verso Bernardo. Bernardo l'allontana con una sberla e dà una spinta a Tony, buttandolo a terra.)*

**Bernardo**

Bernardo!

**Riff**

*(calmo, autoritario)*

L'accordo è un combattimento leale fra te e Diesel.  
*(a Tony, che s'è rialzato)*

Get with the gang.  
(*During the next, Bernardo flicks Tony's shirt, pushes his shoulder, pinches cheek.*)

**Bernardo**  
(*to Tony*)  
I'll give you a battle, Kiddando.

**Diesel**  
You've got one.

**Bernardo**  
I'll take pretty-boy on as a warm-up. Afraid pretty boy?  
Afraid, chicken? Afraid, gutless?

**Riff**  
Cut that –

**Tony**  
I don't want to, Bernardo...  
(*meaning "want to let go"*)

**Bernardo**  
I'm sure.

**Tony**  
Bernardo, you've got it wrong.

**Bernardo**  
Are you chicken?

**Tony**  
You *won't* understand!

**Bernardo**  
What d'ya say, chicken?

**Action**  
Get him, Tony!

**Bernardo**  
He *is* chicken.

**Diesel**  
Tony –

Mettiti con la tua banda.  
(*Negli istanti che seguono, Bernardo strattona Tony per la camicia, lo urta alla spalla, gli dà un pizzicotto alla guancia.*)

**Bernardo**  
(*a Tony*)  
Ti preparo una bella battaglia, Ragazzetto.

**Diesel**  
Sono io la tua battaglia.

**Bernardo**  
Mi mangio Faccia Bella per riscaldarmi. Hai paura, Faccia Bella? Hai paura, Gallina? Hai paura, eh, Cacasotto?

**Riff**  
Piantala!

**Tony**  
Bernardo, non voglio...  
(*intendendo dire che non vuole cedere alle provocazioni*)

**Bernardo**  
Oh, certo che non vuoi!

**Tony**  
Hai capito male, Bernardo.

**Bernardo**  
Sei una Gallina?

**Tony**  
Non *vuoi* capire!

**Bernardo**  
Cos'hai detto, Gallina?

**Action**  
Fagliela vedere, Tony!

**Bernardo**  
Sì che è una Gallina!

**Diesel**  
Tony...

**A-rab**  
Get him!

**Tony**  
Bernardo, *don't*.

**Bernardo**  
Don't what, pretty little chicken?

**Riff**  
Tony, don't just stand –

**Bernardo**  
Yellow-bellied chicken –

**Riff**  
*Tony!*

**Action**  
Murder him!

**Snowboy**  
Kill him!

**Tony**  
*Don't push me!*

**Bernardo**  
Come on, you yellow bellied Polak bas –

[11. The rumble]

*(He never finishes, for Riff hauls off and hits him. Immediately, the two gangs alert and the action goes into dance form. As Bernardo reels back to his feet, he reaches for his back pocket. Riff reaches for his back pocket and, at the same instant, each brings forth a gleaming knife. They jockey for position, feinting, dueling; the two gangs shift position, now and again temporarily obscuring the fighters. Tony tries to get between them.)*

**Riff**  
Hold him!  
*(Diesel and Action grab Tony and hold him back. The*

**A-rab**  
Saltagli addosso!

**Tony**  
Bernardo, *no*.

**Bernardo**  
No cosa, bella Gallinella?

**Riff**  
Tony, non stare lì...

**Bernardo**  
Gallinella Cacasotto!

**Riff**  
*Tony!*

**Action**  
Ammazzalo!

**Snowboy**  
Fallo fuori!

**Tony**  
*Non spingermi!*

**Bernardo**  
Forza, Cacasotto d'un polacco bast...

[11. La rissa]

*(Non fa in tempo a finire, perché Riff gli si butta addosso e lo colpisce. Immediatamente le due bande si mettono sul chi vive e l'azione diventa coreografia. Mentre Bernardo si rimette in piedi, la mano gli corre alla tasca posteriore. Anche Riff si fruga nella tasca posteriore. Ciascuno estrae una lama scintillante. Si muovono intorno cercando la posizione giusta, fingendo allunghi, duellando. Le due bande cambiano di posto e così facendo di tanto in tanto coprono per qualche istante i duellanti. Tony cerca di mettersi in mezzo.)*

**Riff**  
Tenetelo fermo!  
*(Diesel e Action afferrano Tony e lo trascinano via.*

*fight continues. Riff loses his knife, is passed another by a Jet. At last, he has Bernardo in a position where it seems that he will be able to run him through. Tony breaks from Diesel and moves to stop Riff, crying:)*

**Tony**

Riff, don't!

*(Riff hesitates a moment; the moment is enough for Bernardo whose hands goes forward with a driving motion, running his knife into Riff. Tony leaps forward to catch Riff. He breaks his fall, then takes the knife from his hand. A free-for-all has broken out as Tony, Riff's knife in hand, leaps at the triumphant Bernardo. All this happens terribly fast; and Tony rams his knife into Bernardo. The free-for-all continues a moment longer. Then a sharp police whistle. Everything comes to a dead stop, dead silence. Then a distant police siren: the kids waver, run one way, another; panic, confusion.)*

*As the stage is cleared, Tony stands, horrified, over the still bodies of Riff and Bernardo. He bends over Riff's body; then he rolls over Bernardo's body – and stares.)*

**Tony**

*(an anguished cry)*

Maria!

*(Another police whistle, closer now, but he doesn't move. From the shadows, Anybodys appears. She scurries to Tony and tugs at his arm. A siren, another whistle, then a searchlight cuts across the playground. Anybodys' insistent lugging brings Tony to the realization of the danger. He crouches, starts to run with her to one escapeway. She reaches it first, goes out – but the searchlight hits it just as he would go through. He stops, runs the other way. He darts here, there and finally gets away as a distant clock begins to boom, and the curtain falls.)*

*Il duello continua. Riff perde il coltello, un Jet gliene passa un altro. Alla fine, costringe Bernardo in una posizione in cui sembra poter avere la meglio su di lui. Tony si libera di Diesel e fa l'atto di fermare Riff, gridando:)*

**Tony**

Riff, non farlo!

*(Riff esita un momento, e il momento è sufficiente a Bernardo per far scattare la mano con violenza e piantare il coltello nella pancia di Riff. Tony balza in avanti per sorreggere Riff; lo adagia a terra e poi gli prende il coltello di mano. Nel frattempo, scoppia una rissa generale, mentre Tony, il coltello di Riff stretto in mano, balza sul trionfante Bernardo. Tutto avviene con tremenda velocità; Tony pianta il coltello nel corpo di Bernardo. La rissa si protrae per qualche minuto ancora. Poi si ode il fischio acuto della polizia. Tutto s'immobilizza, nel silenzio generale. Una sirena di polizia in lontananza. I ragazzi hanno un fremito, corrono da una parte, dall'altra, nel panico e nella confusione. Mentre il palcoscenico si svuota, Tony se ne sta in piedi, inorridito, sopra i cadaveri di Riff e di Bernardo. Si china sul corpo di Riff; poi rotola sul corpo di Bernardo, e guarda.)*

**Tony**

*(con un urlo pieno d'angoscia)*

Maria!

*(Un altro fischio della polizia, più vicino. Ma Tony non si muove. Dalle ombre sguscia Anybodys: si affretta verso Tony e lo tira per un braccio. Una sirena, un altro fischio, poi il fascio di una luce che taglia la scena. I continui strattoni di Anybodys riscuotono Tony che si rende conto del pericolo. Si china e si dirige con lei correndo verso una via d'uscita. Lei la raggiunge per prima, esce – ma la luce elettrica coglie lui proprio mentre sta per infilarsi nell'apertura. Tony si ferma, corre in direzione opposta. Schizza di qua e di là e infine si allontana, mentre un orologio lontano comincia a suonare. Sipario.)*

## ACT TWO

## ATTO SECONDO

[12. I feel pretty]

### SCENE ONE

*An apartment.*

*A bedroom and part of a parlor. The bedroom has a window opening on to the fire escape, a bed, a small shrine to the Virgin on a wall, and a curtained doorway, rear. There is a workable door between bedroom and the parlor, which has some furniture.*

*Gay music for Francisca, for Consuelo who is examining herself in the mirror, and for Rosalia who is on the bed, finishing her nails.*

#### Consuelo

This is my last night as a blonde.

#### Rosalia

No loss.

#### Consuelo

Again! The fortune teller told Pepe a dark lady was coming into his life.

#### Rosalia

So that's why he's not taking you out after the rumble!  
*(The music becomes festively, humorously Spanish as Maria enters through curtained doorway. She is finishing getting very dressed up.)*

#### Maria

There is not going to be a rumble.

#### Rosalia

Another fortune teller.

#### Consuelo

Where is Chino escorting you after the rumble-that-is-not-going-to-be-a-rumble?

#### Maria

Chino is escorting me no place.

[12. Mi sento graziosa]

### SCENA PRIMA

*L'appartamento.*

*Una stanza da letto e parte di un soggiorno. La stanza da letto ha una finestra che dà sulla scala antincendio, un letto, un altarino alla Vergine situato contro una parete e, sul retro, una porta nascosta da una tenda. Fra la stanza e il soggiorno, che contiene alcuni mobili, c'è una porta praticabile.*

*Musica allegra per Francisca, per Consuelo che si sta guardando allo specchio, e per Rosalia che è stesa sul letto a finire di tingersi le unghie.*

#### Consuelo

La mia ultima sera da bionda, questa.

#### Rosalia

Sai che perdita!

#### Consuelo

Sai che guadagno! La maga ha detto a Pepe che nella sua vita stava per entrare una donna dai capelli neri.

#### Rosalia

Ecco perché non ti porta fuori dopo la mischia!  
*(La musica diviene festosamente, umorosamente spagnola mentre Maria fa il suo ingresso attraverso la porta nascosta dalla tenda. Sta finendo di vestirsi di tutto punto.)*

#### Maria

Non ci sarà nessuna mischia.

#### Rosalia

Un'altra maga!

#### Consuelo

E dov'è che ti porta Chino dopo la mischia-che-non-sarà-una-mischia?

#### Maria

Chino non mi porta da nessuna parte.

**Rosalia**

She is just dolling up for us. *Gracias, querida.*

**Maria**

No, not for you. Can you keep a secret?

**Consuelo**

I'm not for secrets!

**Maria**

Tonight is my wedding night!

**Consuelo**

The poor thing is out of her mind.

**Maria**

I am: crazy!

**Rosalia**

She might be at that. She looks somehow different.

**Maria**

I do?

**Rosalia**

And I think she is up to something tonight.

**Maria**

I am?

**Consuelo**

«I do?» «I am?» What is going on with you?

**Maria**

*(singing)*

*I feel pretty,*

*Oh, so pretty,*

*I feel pretty and witty and bright!*

*And I pity*

*Any girl who isn't me tonight.*

*I feel charming,*

*Oh, so charming –*

*It's alarming how charming I feel!*

*And so pretty*

*That I hardly can believe I'm real.*

**Rosalia**

Aha, si sta facendo bella solo per noi. *Gracias, querida.*

**Maria**

No, non per voi. Lo sapete tenere un segreto?

**Consuelo**

Vado matta per i segreti, io!

**Maria**

Stanotte è la mia notte di nozze!

**Consuelo**

La poveretta è uscita di testa!

**Maria**

Proprio così, sono matta!

**Rosalia**

A guardarla bene ne ha proprio l'aria.

**Maria**

Davvero?

**Rosalia**

Credo che le bolla in pentola qualcosa per stanotte.

**Maria**

Dici?

**Consuelo**

«Davvero?» «Dici?» Ma che ti prende?

**Maria**

*(cantando)*

*Mi sento graziosa,*

*oh, così graziosa,*

*mi sento graziosa e sveglia e brillante!*

*E mi spiace*

*per tutte le ragazze che non sono me stanotte.*

*Mi sento affascinante,*

*oh, così affascinante –*

*È inquietante quanto mi sento affascinante!*

*E così graziosa*

*che quasi non riesco a credere d'essere vera.*

*See the pretty girl in that mirror there?  
Who can that attractive girl be?  
Such a pretty face,  
Such a pretty dress,  
Such a pretty smile,  
Such a pretty me!*

*I feel stunning  
And entrancing–  
Feel like running and dancing for joy,  
For I'm loved  
By a pretty wonderful boy!*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Have you met my good friend Maria,  
The craziest girl in the block?  
You'll know her the minute you see her –  
She's the one who is in an advanced stage of shock.*

**Consuelo, Rosalia**  
*She thinks she's in love,  
She thinks she's in Spain,  
She isn't in love,  
She's merely insane.*

**Consuelo**  
*It must be the heat*

**Rosalia**  
*Or some rare disease*

**Francisca**  
*Or too much to eat*

**Rosalia**  
*Or maybe it's fleas.*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Keep away from her –  
Send for Chino!  
This is not the Mar-  
Ia we know:*

**Consuelo, Rosalia**  
*Modest and pure,  
Polite and refined,*

*Vedi quella graziosa ragazza nello specchio?  
Chi può mai essere quella ragazza attraente?  
Un viso così grazioso,  
un abito così grazioso,  
un sorriso così grazioso,  
sono io così graziosa.*

*Mi sento favolosa  
e incantevole,  
ho voglia di correre e danzare dalla gioia,  
perché sono amata  
da un grazioso, splendido ragazzo!*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Avete incontrato la mia cara amica Maria,  
la ragazza più pazza dell'isolato?  
La riconoscete non appena la vedete,  
è quella che si trova in uno stadio avanzato di follia.*

**Consuelo, Rosalia**  
*Crede d'essere innamorata,  
crede d'essere chissà dove,  
ma non è innamorata,  
è solo fuori di testa.*

**Consuelo**  
*Dev'essere stato il caldo*

**Rosalia**  
*o forse qualche rara malattia*

**Francisca**  
*o troppo da mangiare*

**Rosalia**  
*o forse son state le pulci.*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Tenetevi alla larga da lei,  
chiamate Chino!  
Questa non è  
la Maria che conosciamo:*

**Consuelo, Rosalia**  
*Pura e modesta,  
gentile e educata,*

*Well-bred and mature  
And out of her mind!*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Miss America! Speech! Speech!*

**Maria**  
*I feel pretty,  
Oh, so pretty,  
That the city should give me its key.  
A committee  
Should be organized to honor me.*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*La la la, etc.*

**Maria**  
*I feel dizzy,  
I feel sunny,  
I feel fizzy and funny and fine,  
And so pretty,  
Miss America can just resign!*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*La la la, etc.  
La la.*

**Maria**  
*See the pretty girl in that mirror there?*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*What mirror where?*

**Maria**  
*Who can that attractive girl be?*

**Francisca**  
*Which?*

**Consuelo**  
*What?*

**Rosalia**  
*Where?*

**Maria**  
*Such a pretty face,*

*a modo e matura  
e fuori di testa!*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Miss America! Discorso! Discorso!*

**Maria**  
*Mi sento graziosa,  
oh, così graziosa,  
che la città dovrebbe donarmi le sue chiavi.  
Dovrebbero organizzare  
un comitato che mi festeggi.*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*La la la, ecc.*

**Maria**  
*Mi sento il capogiro,  
mi sento un colpo di sole,  
mi sento spumeggiante e buffa e bella,  
e così graziosa  
che Miss America è meglio che dia le dimissioni!*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*La la la, ecc.  
La la.*

**Maria**  
*Vedete quella graziosa ragazza nello specchio?*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Che specchio e dove?*

**Maria**  
*Chi può essere quella ragazza così attraente?*

**Francisca**  
*Cosa?*

**Consuelo**  
*Che?*

**Rosalia**  
*Dove?*

**Maria**  
*Un viso così grazioso,*

*Such a pretty dress,  
Such a pretty smile,  
Such a pretty me!*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Whom? Whom-mm?*

**Francisca/Rosalia, Consuelo**  
*(overlapping)*  
*Such a pretty me!*

**Maria/Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*I feel stunning*  
*And entrancing –*  
*Feel like running and dancing for joy,*  
*For I'm loved*  
*By a pretty wonderful boy!*

*(After the song, there is the sound of Chino calling from offstage:)*

**Chino**  
Maria!

**Consuelo**  
It's Chino.

**Rosalia**  
The happy bridegroom.

**Chino**  
*(closer)*  
Maria!

**Maria**  
Please –

**Consuelo**  
Yes, little bride, we're going.  
*(She does.)*

**Rosalia**  
They have a quaint old-fashioned custom in this country,  
Maria: they get married here *before* the wedding night.

*un abito così grazioso,  
un sorriso così grazioso,  
sono io così graziosa!*

**Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Chi? Chi-i-i?*

**Francisca/Rosalia, Consuelo**  
*(intromettendosi)*  
*Sono io così graziosa!*

**Maria/Consuelo, Rosalia, Francisca**  
*Mi sento favolosa*  
*e incantevole,*  
*ho voglia di correre e danzare dalla gioia,*  
*perché sono amata*  
*da un grazioso, splendido ragazzo!*

*(Dopo la canzone, si sente Chino che chiama da fuori scena:)*

**Chino**  
Maria!

**Consuelo**  
È Chino.

**Rosalia**  
Il felice sposo promesso!

**Chino**  
*(più vicino)*  
Maria!

**Maria**  
Vi prego...

**Consuelo**  
Sì, sposina nostra, sì, ce ne andiamo!  
*(Se ne va.)*

**Rosalia**  
Hanno uno strano costume antiquato in questo paese,  
Maria: qui si sposano *prima* della notte di nozze.

*(She follows Consuelo into the parlor as Chino enters from offstage. His clothes are dirty and torn from the fight; his face is smeared. They shake their heads at him and flounce out. He closes the outer door.)*

**Chino**

Maria...?

**Maria**

I'm in here. I was just getting ready to –

*(She is hurriedly trying to put a bathrobe over her dress. Chino comes in before she can finish, so that she leaves it over her shoulders, holding it closed with her hand.)*

**Chino**

Where are your parents?

**Maria**

At the store. If I had known you were – You have been fighting, Chino.

**Chino**

Yes, I am sorry.

**Maria**

That is not like you.

**Chino**

No.

**Maria**

Why, Chino?

**Chino**

I don't know why. It happened so fast.

**Maria**

You must wash up.

**Chino**

Maria –

**Maria**

You can go in there.

*(Segue Consuelo nel soggiorno, mentre Chino entra da fuori scena. Ha gli abiti sporchi e in disordine dopo la rissa, la faccia impolverata e sudata. Le ragazze scuotono la testa nel vederlo ed escono di corsa. Chino chiude la porta che dà fuori.)*

**Chino**

Maria...?

**Maria**

Sono qui, stavo giusto...

*(Sta cercando di infilarsi di fretta una vestaglia sull'abito. Chino entra prima che Maria abbia finito e così Maria se la tiene sulle spalle, chiudendosela davanti con una mano.)*

**Chino**

Dove sono i tuoi?

**Maria**

Al negozio. Se sapevo che tu... Ma hai fatto a botte, Chino!

**Chino**

Sì, mi spiace.

**Maria**

Non è da te.

**Chino**

No.

**Maria**

Perché, Chino?

**Chino**

Non lo so, è accaduto tutto così in fretta.

**Maria**

Devi darti una sciacquata.

**Chino**

Maria...

**Maria**

Vai pure di là.

**Chino**

In a minute. Maria... at the rumble –

**Maria**

There was no rumble.

**Chino**

There was.

**Maria**

You are wrong.

**Chino**

No; there was. Nobody meant for it to happen...

**Maria**

Tell me.

**Chino**

It's bad.

**Maria**

Very bad?

**Chino**

*(nods)*

You see...

*(Moves closer to her; helplessly)*

**Maria**

It will be easier if you say it very fast.

**Chino**

*(nods)*

There was a fight –

*(She nods.)*

And 'Nardo –

*(She nods.)*

And somehow a knife – and 'Nardo and someone –

*(He takes her hand.)*

**Maria**

Tony. What happened to Tony?

*(The name stops Chino. He drops her hand: the robe opens, showing that she is dressed.)*

**Chino**

Fra un attimo. Maria... alla mischia...

**Maria**

Non c'è stata nessuna mischia.

**Chino**

C'è stata sì.

**Maria**

Non è vero.

**Chino**

Sì, invece, c'è stata. Nessuno voleva che succedesse...

**Maria**

Raccontami tutto.

**Chino**

Brutte cose...

**Maria**

Molto brutte?

**Chino**

*(fa di sì con la testa)*

Vedi...

*(Le si avvicina; quasi incapace di continuare)*

**Maria**

Ti viene meglio se lo dici tutto d'un fiato.

**Chino**

*(annuisce)*

C'è stata una rissa...

*(Maria annuisce.)*

e 'Nardo...

*(Maria annuisce.)*

e non so come un coltello... e 'Nardo e qualcuno...

*(Le prende la mano.)*

**Maria**

Tony. Che cos'è successo a Tony?

*(Il nome ferma Chino. Le lascia cadere la mano: la vestaglia si apre e mostra che sotto è vestita di tutto punto.)*

Tell me!

*(Crudely, Chino yanks off the robe, revealing her dressed to go out.)*

Chino, is Tony all right?!

**Chino**

He killed your brother.

*(He walks into the parlor, slamming the behind him. A moment, then:)*

**Maria**

You are lying.

*(Chino has started to leave the parlor, but turns back now, swiftly searches behind furniture and comes up with an object wrapped in the same color as Bernardo's shirt. From the bedroom, louder:)*

You are lying, Chino!

*(Coldly, Chino unwraps a gun which he puts in his pocket. There is the sound of a police siren at distance. He goes out. During this, Maria has knelt before the shrine on the wall. She rocks back and forth in prayer, some of it in Spanish, some of it in English:)*

Make it not be true... Please make it not be true... I will do anything; make me die... Only please – make it not be true.

*(As she prays, Tony appears at the fire escape window and quietly climbs in. His shirt is ripped, almost half-torn off. He stands still, limp, watching her. Aware that someone is in the room, she stops her prayers. Slowly, her head turns; she looks at him for a long moment. Then, almost in one spring, she is on him, her fists beating his chest as:)*

Killer killer killer killer killer –

[ 13. Under dialogue ]

*(But her voice breaks into tears, her arms go about him, and she buries her face in his chest, kissing him. She begins to slide down his body. He supports her as, together, they go to the floor, he cradling her body in his arms. He pushes her hair back from her face; kisses her hair, her face between the words that tumble out:)*

Dimmi!

*(Bruscamente, Chino le strappa di dosso la vestaglia e scopre che è vestita per uscire.)*

Chino, sta bene Tony?!

**Chino**

Tony ha ammazzato tuo fratello.

*(Si dirige verso il soggiorno, sbattendo la porta dietro di sé. Dopo un momento:)*

**Maria**

Non è vero.

*(Chino fa per lasciare il soggiorno, ma poi si volta e fruga rapidamente dietro un mobile e alla fine estrae un oggetto avvolto in un panno dello stesso colore della camicia di Bernardo. Dalla stanza da letto, più forte:)*

Non è vero, Chino!

*(Freddamente, Chino trae dal panno una pistola e se la infila in tasca. C'è il suono di una sirena della polizia in lontananza. Esce. Durante la scena, Maria s'è inginocchiata davanti all'altare contro il muro. Si dondola avanti e indietro, pregando un po' in spagnolo e un po' in inglese:)*

Fa' che non sia vero... Ti prego, fa' che non sia vero... Farò qualunque cosa: fa' morire me... Solo ti prego: fa' che non sia vero.

*(Mentre prega, Tony compare alla finestra della scala antincendio e con calma la scavalca. Ha la camicia spiegazzata e strappata in più punti. Rimane in piedi immobile, abbandonato, a guardare Maria. Sentendo la presenza di qualcuno nella stanza, Maria interrompe le preghiere. A poco a poco volta il capo e per un lungo momento fissa Tony. Poi, quasi d'un solo balzo, gli è sopra, i pugni che lo colpiscono al petto:)*

Assassino! Assassino! Assassino! Assassino! Assassino!

[13. Durante il dialogo]

*(Infine, la voce le si rompe in singhiozzi, le braccia scivolano intorno alla vita di lui e la ragazza affonda il viso nel suo petto, baciandolo. A poco a poco, Maria s'abbandona lungo il corpo di Tony. Lui la sostiene e insieme scivolano a terra. Mentre culla il corpo di Maria fra le braccia, Tony le scosta i capelli dal viso, glieli bacia, la bacia in viso, e le parole gli escono saltellanti di bocca:)*

**Tony**

I tried to stop it; I did try. I don't know how it went wrong... I didn't mean to hurt him; I didn't want to; I didn't know I had... But Riff... Riff was like my brother. So when Bernardo killed him –

*(She lifts her head.)*

'Nardo didn't mean it, either. Oh, I know he didn't! Oh, no. I didn't come to tell you. Just for you to forgive me so I could go to the police –

**Maria**

No!

**Tony**

It's easy now –

**Maria**

No!

**Tony**

Whatever you want, I'll do –

**Maria**

Stay. Stay with me.

**Tony**

I love you so much.

**Maria**

Tighter.

**Tony**

We'll be all right. I know it. We're really together now.

**Maria**

But it's not us! It's everything around us!

**Tony**

*(his voice gradually rising into song)*

Then we'll find someplace where nothing can get to us; not one of them, not anything.

**Tony**

Ho cercato di fermarli. Davvero ho cercato. Non so com'è che le cose sono andate storte, poi. Non volevo fargli del male... Non volevo... Non sapevo che avevo... Ma Riff... Riff era come un fratello per me. Così quando Bernardo l'ha ammazzato...

*(Maria leva il capo.)*

Nemmeno 'Nardo l'ha fatto a posta. Oh, lo so che non l'ha fatto apposta! Oh, no! Non sono venuto per dirtelo. Sono venuto per farmi perdonare da te prima di andare dalla polizia...

**Maria**

No!

**Tony**

È facile adesso...

**Maria**

No!

**Tony**

Farò quel che vorrai...

**Maria**

Stai qui, stai con me.

**Tony**

Ti amo tanto.

**Maria**

Stringimi più forte.

**Tony**

Andrà tutto bene. Lo so. Ora siamo davvero insieme.

**Maria**

Ma il problema non siamo noi, è tutto quello che ci sta intorno!

**Tony**

*(la sua voce passa gradualmente al canto)*

E allora troveremo un posto dove nulla ci può raggiungere... nessuno di loro, nulla di nulla.

[13a. Ballet sequence]

(singing)

*And I'll take you away, take you far far away out of here,  
Far far away till the walls and the streets disappear.*

**Maria, Tony**

*Somewhere there must be a place we can feel we're free,  
Somewhere there's got to be some place for you and for me.  
(As they sing, the walls of the apartment begin to move  
off, leaving city walls surrounding them moving in on  
them.)*

[13b. Transition to Scherzo]

[13c. Scherzo]

*(Then the apartment itself goes and the two lovers begin  
to run, battering against the walls of the city, breaking  
through as chaotic figures of the gangs, of the violence  
flail around them. But they do break through and  
suddenly – they are in a world of space and air and sun.  
They stop, looking at it, pleased, startled as boys and  
girls from both sides come on. And they, too, stop and  
stare, happy, pleased. Their clothes are soft, pastel  
versions of what they have worn before. They begin to  
dance, to play: no sides, no hostility now; just joy and  
pleasure and warmth. More and more join, making a  
world that Tony and Maria want to be in, belong to,  
to share their love with. As they begin the steps of a gentle  
love dance, a girl is heard singing:)*

[13d. Somewhere]

**Girl**

*There's a place for us,  
Somewhere a place for us.  
Peace and quiet and open air  
Wait for us  
Somewhere.*

[13a. Sequenza di balletto]

(cantando)

*E ti porterò via, ti porterò lontano, via di qui,  
lontano, lontano, fino a che non scompaiano i muri e le  
[strade.*

**Maria, Tony**

*Da qualche parte dev'esserci un posto dove sentirci liberi  
da qualche parte dev'esserci un posto solo per te e per me.  
(Mentre cantano, le pareti dell'appartamento comincia-  
no ad allontanarsi, lasciando intorno solo i muri della  
città che a poco a poco si chiudono sui due.)*

[13b. Passaggio allo Scherzo]

[13c. Scherzo]

*(Poi scompare l'appartamento stesso e i due innamorati  
cominciano a correre, andando a urtare contro i muri  
della città, facendosi strada a fatica, mentre intorno a  
loro vorticano caotiche le figure delle bande violente.  
Ma alla fine riescono a trovare la via d'uscita e d'im-  
provviso si ritrovano in un mondo aperto e pieno d'aria  
e di sole. Si fermano a guardarlo, soddisfatti e contenti,  
sorpresi, mentre avanzano ragazzi e ragazze da  
entrambe le parti. E anch'essi si fermano a guardare,  
felici e contenti. I loro abiti sono versioni morbide, color  
pastello, di quelli che indossavano prima. Cominciano a  
ballare, a giocare: niente schieramenti, niente ostilità,  
ora – solo gioia e piacere e calore umano. Altri si uni-  
scono, creando un mondo in cui Tony e Maria vogliono  
entrare, per condividere con esso il proprio amore.  
Mentre accennano i passi di una dolce danza d'amore,  
si sente una ragazza che canta:)*

[13d. Da qualche parte]

**Ragazza**

*C'è un posto per noi,  
da qualche parte, un posto per noi.  
Pace e tranquillità e aria aperta  
ci attendono  
da qualche parte.*

*There's a time for us,  
Some day a time for us,  
Time together with time to spare,  
Time to learn, time to care  
Some day!*

*Somewhere  
We'll find a new way of living,  
We'll find a way of forgiving  
Somewhere...*

*There's a place for us,  
A time and place for us.  
Hold my hand and we're halfway there.  
Hold my hand and I'll take you there  
Some day,  
Somehow,  
Somewhere!*

[13e. Procession and Nightmare]

*(The lovers hold out their hands to each other; the others follow suit: Jets to Sharks; Sharks to Jets. And they form what is almost a procession winding its triumphant way through this would-be world, as they sing the words of the song with wonderment. Then, suddenly, there is a dead stop. The harsh shadows, the fire escapes of real tenement cloud the sky and the figures of Riff and Bernardo slowly walk on. The dream becomes a nightmare: as the city returns, there are brief reenactments of the knife fight, of the deaths. Maria and Tony are once again separated from each other by the violent warring of the two sides. Maria tries to reach Bernardo; Tony tries to stop Riff; the lovers try to reach each other but they cannot get there. Chaotic confusion and blackness out of which they find themselves back in the bedroom, clinging to each other desperately. With a blind refusal to face what they know must be, they reassure each other desperately as they sing:)*

**Tony**  
*Hold my hand and we're halfway there.  
Hold my hand and I'll take you there,*

**Maria, Tony**  
*Some day,*

*C'è un tempo per noi,  
un giorno, un tempo per noi,  
tempo insieme con tempo da trascorrere,  
tempo per guardare, tempo per dedicarci a noi stessi,  
un giorno!*

*Da qualche parte  
troveremo un nuovo modo di vivere,  
troveremo un modo di perdonare  
da qualche parte...*

*C'è un posto per noi,  
un tempo e un posto per noi.  
Dammi la mano e saremo già a metà strada.  
Dammi la mano e ti ci porterò  
in qualche modo,  
un qualche giorno,  
da qualche parte!*

[13e. Processione e Incubo]

*(Gli innamorati tendono le braccia l'uno all'altro e gli altri li imitano: i Jets verso gli Squali, gli Squali verso i Jets, e formano una specie di processione che si snoda trionfante attraverso questo mondo immaginario, mentre cantano con stupore le parole della canzone. Poi, di colpo, ogni cosa s'immobilizza. Le ombre cupe, le scale antincendio della realtà, i grandi casamenti oscurano il cielo e lentamente s'avanzano le figure di Riff e Bernardo. Il sogno si trasforma in incubo: via via che torna la città, si vedono rapide scene della rissa a colpi di coltello, delle morti. Maria e Tony sono di nuovo separati dagli scontri violenti delle due bande. Maria cerca di raggiungere Bernardo, Tony cerca di fermare Riff; gli innamorati cercano di tornare insieme, ma non ci riescono. Una confusione caotica, una fitta oscurità, e poi si ritrovano entrambi nella stanza da letto, stretti l'uno all'altra, disperatamente. Con il cieco rifiuto di affrontare ciò che sanno deve essere, si rassicurano a vicenda mentre cantano:)*

**Tony**  
*Dammi la mano e saremo già a metà strada.  
Dammi la mano e ti ci porterò,*

**Maria, Tony**  
*in qualche modo,*

*Somehow,  
Somewhere!  
(As the lights fade, they sink back together on the bed.)*

## **SCENE TWO**

*Black alley.  
A fence with loose boards; angles between buildings.*

*Softly, from behind the fence, the Jet gang whistle. A second, then the answering whistle, softly, offstage or around a corner. Now the loose board flips up and Baby John wriggles through the fence. He whistles again, timidly, and A-rab comes on.*

**A-rab**  
They get you yet?

**Baby John**  
No. You?

**A-rab**  
Hell, no.

**Baby John**  
You seen Tony?

**A-rab**  
Nobody has.

**Baby John**  
Geez...

**A-rab**  
You been home yet?

**Baby John**  
Uh uh.

**A-rab**  
Me, either.

**Baby John**  
Just hidin' around?

**A-rab**  
Uh-huh.

*un qualche giorno,  
da qualche parte!  
(Mentre si spengono le luci, ricadono insieme sul letto.)*

## **SCENA SECONDA**

*Un vicolo sul retro.  
Una staccionata con assi sconnesse, ad angolo fra gli edifici.*

*Appena accennato, da dietro la staccionata, si leva il fischio dei Jets. Passa un attimo, poi il fischio di risposta, anch'esso appena accennato, fuori scena o dietro l'angolo. Ora l'asse sconnessa si alza e Baby John s'intrufola attraverso l'apertura. Fischia di nuovo, timidamente, e sopraggiunge A-rab.*

**A-rab**  
Non t'hanno ancora preso?

**Baby John**  
No, e a te?

**A-rab**  
Diavolo, no!

**Baby John**  
Hai visto Tony?

**A-rab**  
Non l'ha visto nessuno.

**Baby John**  
Diobono...

**A-rab**  
Già stato a casa?

**Baby John**  
Uh-uh.

**A-rab**  
Nemmeno io.

**Baby John**  
Schiscio in giro?

**A-rab**  
Ah-ah.

**Baby John**

A-rab... did you get a look at 'em?

**A-rab**

Lookit who?

**Baby John**

Ya know. At the rumble. Riff and Bernardo.

*(Pause.)*

**A-rab**

I wish it was yesterday.

**Baby John**

Wadaya say we run away?

**A-rab**

What's a matter? You scared?

**Baby John**

Yeah.

**A-rab**

You cut it out, ya hear? Ya only makin' me scared an' that scares me?

*(Police whistle. He grabs Baby John.)*

Last thing ever is to let a cop know you're scared or anythin'.

**Krupke**

*(offstage)*

Hey you two!

**A-rab**

Play it big wit' the baby blues.

**Baby John**

*(scared)*

O.K.

**A-rab**

*(gripping him)*

Big, not scared, big!

*(Again a whistle. Elaborately casual, they start sauntering off.)*

**Baby John**

A-rab... gli hai dato un'occhiata?

**A-rab**

Un'occhiata a chi?

**Baby John**

Lo sai. Alla mischia, a Riff e Bernardo.

*(Pausa.)*

**A-rab**

Vorrei che fosse ieri.

**Baby John**

E se tagliassimo la corda, cosa ne dici?

**A-rab**

Ehi, cos'hai? Hai fifa?

**Baby John**

Già.

**A-rab**

Allora smamma, capito? Finisci solo per farmi paura e allora finisce che ho paura.

*(Fischio della polizia. A-rab afferra Baby John.)*

L'ultima cosa da fare è far sapere a un piedipiatti che hai paura o cosa!

**Krupke**

*(fuori scena)*

Ehi, voi due!

**A-rab**

Datti un contegno, mi raccomando!

**Baby John**

*(terrorizzato)*

Ok.

**A-rab**

*(afferrandolo)*

Un contegno, ho detto, capito?

*(Un altro fischio. Fingendo indifferenza, i due si allontanano a grandi passi.)*

**Krupke**  
Yeah: you.  
(*They stops, so surprised.*)

**A-rab**  
Why it is Officer Krupke, Baby John.

**Baby John**  
(*quaking*)  
Top of the evening, Officer Krupke.

**Krupke**  
I'll crack the top of your skulls if you punks don't stop when I whistle.

**A-rab**  
But we stopped the very moment we heard.

**Baby John**  
We got 20-20 hearing.

**Krupke**  
You wanna get hauled down to the station house?

**Baby John**  
Indeed not, sir.

**Krupke**  
I'll make a little deal. I know you was rumbling under the highway –

**Baby John**  
We was at the playground, sir.

**A-rab**  
We like the playground. It keeps us deprived kids off the foul streets.

**Baby John**  
It gives us comradeship –

**A-rab**  
A place for pleasant pastimes – An' for us, born like we was on the hot pavements –

**Krupke**  
O.K., wise apples. Down to the station house.

**Krupke**  
Già: voi.  
(*I due si fermano, tremendamente sorpresi.*)

**A-rab**  
Ehi, ma è l'agente Krupke, Baby John.

**Baby John**  
(*tremando*)  
Fior di serata, agente Krupke.

**Krupke**  
Vi spacco il fior del cranio se voi due bestie non vi fermate quando fischio!

**A-rab**  
Ma ci siamo giusto fermati nel preciso istante.

**Baby John**  
Abbiamo 20 e 20 di udito!

**Krupke**  
Volete che v'imbarchi diretti per la stazione?

**Baby John**  
Oh, certo che no, signore!

**Krupke**  
Allora farò un piccolo affare con voi. Lo so che avete avuto la vostra brava mischia sotto il viadotto...

**Baby John**  
Noi eravamo al campo giochi, signore.

**A-rab**  
Certo, ci piace il campo giochi. Ci tiene lontani dalle strade, a noi ragazzi difficili.

**Baby John**  
Ci dà il senso dell'amicizia...

**A-rab**  
È un luogo di passatempi piacevoli... E per noi che siamo nati sui marciapiedi che scottano...

**Krupke**  
Ok, furbacchioni, giù alla stazione!

**Baby John**  
Which way?

**A-rab**  
This way!

*(He gets down on all fours, Baby John pushes Krupke, so that he tumbles over A-rab. Baby John starts off one way, A-rab the other. Krupke hesitates, then runs after one of them blowing his whistle like mad. The moment he is off, both appear through the fence, followed by the others.)*

Loot at the brass-ass run!

**Baby John**  
I hope he breaks it!

**Action**  
Get the lead out, fat boy!

**Big Deal**  
Easy. He'll come back and drag us down the station house.

**Action**  
I already been.

**Snowboy**  
We both already been.

**A-rab**  
What happened?

**Snowboy**  
A big fat nothing –

**A-rab**  
How come?

**Snowboy**  
Cops believe everything they read in the papers.

**Action**  
To them we ain't human. We're cruddy juvenile delinquents. So that's what we give 'em.

**Baby John**  
Da che parte?

**A-rab**  
Da questa parte!

*(Si mette carponi, Baby John dà una spinta a Krupke che rotola sopra A-rab. Baby John scappa da una parte, A-rab dall'altra. Krupke esita un attimo, poi corre dietro a uno dei due, soffiando come un pazzo nel suo fischiello. Non appena è scomparso, i due ricompaiono attraverso la staccionata, seguiti da altri.)*  
Guardate come fila, quel culo di pietra!

**Baby John**  
Spero che se lo rompe!

**Action**  
Ehi, grassone, dacci più benza!

**Big Deal**  
Calmo. Quello è capace che torna e ci porta alla centrale.

**Action**  
Oh, ci sono già stato!

**Snowboy**  
Ci siamo già stati tutti e due.

**A-rab**  
E cos'è successo'?

**Snowboy**  
Un bel niente di niente.

**A-rab**  
E come mai?

**Snowboy**  
Perché i poliziotti ci credono a tutto quello che leggono sui giornali.

**Action**  
Per loro non siamo esseri umani. Siamo solo schifosi delinquenti giovanili. E allora è così che ci comportiamo.

[14. Gee, Officer Krupke]

**Snowboy**  
*(imitating Krupke)*  
Hey you!

**Action**  
Me, Officer Krupke?

**Snowboy**  
Yeah, you! Gimme one good reason for not dragging ya down the station house, ya punk?

**Action**  
*(singing)*  
*Dear kindly Sergeant Krupke,*  
*You gotta understand –*  
*It's just our bringin' up-ke*  
*That gets us out of hand.*  
*Our mothers all are junkies,*  
*Our fathers all are drunks.*  
*Golly Moses – natcherly we're punks!*

**All**  
*Gee, Officer Krupke, we're very upset;*  
*We never had the love that every child oughta get.*  
*We ain't no delinquents,*  
*We're misunderstood.*  
*Deep down inside us there is good!*

**Action**  
*There is good!*

**All**  
*There is good, there is good,*  
*There is untapped good.*  
*Like inside, the worst of us is good.*

**Snowboy**  
*(as Krupke)*  
*That's a touchin' good story!*

**Action**  
*Lemme tell it to the world!*

[14. Ehi, agente Krupke]

**Snowboy**  
*(imitando Krupke)*  
Ehi, tu!

**Action**  
Dice a me, agente Krupke?

**Snowboy**  
Sì, tu! Dammi solo una buona ragione per trascinarti giù alla centrale, schifoso!

**Action**  
*(cantando)*  
*Caro, gentile agente Krupke,*  
*lei deve proprio capire,*  
*è la nostra educazion-ke*  
*che ci frega ogni giorno.*  
*Le nostre madri sono tutte tossiche,*  
*i nostri padri sono tutti sbronzi...*  
*E per Giove, certo che finiamo delinquenti!*

**Tutti**  
*Ehi, agente Krupke, siamo davvero preoccupati:*  
*non abbiamo avuto l'amore che ogni bimbo dovrebbe avere.*  
*Non siamo delinquenti,*  
*siamo solo incompresi.*  
*Nel profondo dei nostri cuori c'è del buono!*

**Action**  
*C'è del buono!*

**Tutti**  
*C'è del buono, c'è del buono,*  
*del buono senza limiti.*  
*Anche nel peggiore di noi c'è del buono.*

**Snowboy**  
*(imitando Krupke)*  
*Che storia commovente!*

**Action**  
*Mi viene da gridarla al mondo!*

**Snowboy***(as Krupke)**Just tell it to the judge.***Action***(to Diesel, who plays the part of a judge)**Dear kindly Judge, your Honor,**My parents treat me rough.**With all their marijuana,**They won't give me a puff.**They didn't wanna have me,**But somehow I was had.**Leapin' lizards – that's why I'm so bad.***Diesel***(as judge)**Right!**Officer Krupke, you're really a square;**This boy don't need a judge, he needs an analyst's care!**It's just his neurosis that oughta be curbed –**He's psychologically disturbed!***Action***I'm disturbed!***All***We're disturbed, we're disturbed,**We're the most disturbed,**Like we're psychologically disturbed!***Diesel***(speaks; as judge)**Hear ye, hear ye! In the opinion of this court, this child is depraved on account he ain't had a normal home.***Action***(speaks)**Hey, I'm depraved on account I'm deprived!***Diesel***(speaks; as judge)**So take him to a headshrinker.***Action***(to A-rab, who plays a psychiatrist)**My father is a bastard,***Snowboy***(imitando Krupke)**Intanto però raccontala al giudice.***Action***(a Diesel, che fa la parte di un giudice)**Caro signor Giudice, Vostro Onore,**i miei genitori mi trattano male.**Hanno un sacco di marijuana**e non mi passano nemmeno uno spinello.**Non volevano mica avermi,**ma in qualche modo mi hanno avuto.**Il salto del coniglio, ecco perché son così cattivo!***Diesel***(come se fosse il giudice)**Giusto!**Agente Krupke, sei davvero uno zuccone;**questo ragazzo non ha bisogno di un giudice ma di un analista!**È la sua nevrosi che va curata,**è disturbato psicologicamente!***Action***Sono disturbato!***Tutti***Siamo disturbati, siamo disturbati,**siamo i più disturbati,**siamo disturbati psicologicamente!***Diesel***(parla; come se fosse il giudice)**Udite, udite! È opinione di questa corte che questo ragazzo sia depravato perché non ha avuto una vera famiglia.***Action***(parla)**Ehi, sono depravato perché sono depravato!***Diesel***(parla; come se fosse il giudice)**Così portatelo da uno strizzacervelli.***Action***(ad A-rab, che fa lo "psichiatra")**Mio padre è un bastardo,*

*My ma's an S.O.B.  
My grandpa's always plastered,  
My grandma pushes tea.  
My sister wears a mustache,  
My brother wears a dress.  
Goodness gracious, that's why I'm a mess!*

**A-rab**

*(as psychiatrist)*

*Yes!*

*Officer Krupke, you're really a slob.*

*This boy don't need a doctor, just a good honest job.*

*Society's played him a terrible trick,*

*And sociologically he's sick!*

**Action**

*I am sick!*

**All**

*We are sick, we are sick,*

*We are sick sick sick,*

*Like we're sociologically sick!*

**A-rab**

*(speaks; as psychiatrist)*

*In my opinion, this child don't need to have his head  
shrunk at all. Juvenile delinquency is purely a social  
disease.*

**Action**

*Hey, I got a social disease!*

**A-rab**

*(as psychiatrist)*

*So take him to a social worker!*

**Action**

*(to Baby John, who plays a female social worker)*

*Dear kindly social worker,*

*They say go earn a buck,*

*Like be a soda jerker,*

*Which means like be a schmuck.*

*It's not I'm anti-social,*

*I'm only anti-work.*

*Glory Osky, that's why I'm a jerk!*

*mia madre è una figlia di buona donna,  
mio nonno è sempre fradicio,  
mia nonna spaccia tè,  
mia sorella ha i baffi,  
mio fratello si veste da donna,  
Diobono, ecco perché sono in questo casino!*

**A-rab**

*(lo "psichiatra")*

*Sì!*

*Agente Krupke, lei è proprio un imbecille.*

*Questo ragazzo non ha bisogno d'un dottore, ma di un  
[buon lavoro onesto.*

*La società l'ha trattato davvero male,*

*uno cozi' soziologicamente lui sta male!*

**Action**

*Sto male!*

**Tutti**

*Stiamo male, stiamo male,*

*stiamo male, male, male,*

*stiamo soziologicamente male!*

**A-rab**

*(parla; lo "psichiatra")*

*E mia opinione che a questo ragazzo non si debba pro-  
prio strizzare il cervello. La delinquenza giovanile è sol-  
tanto una malattia sociale.*

**Action**

*Ehi, ho una malattia sociale!*

**A-rab**

*(lo "psichiatra")*

*Ragione per cui, portatelo da un assistente sociale!*

**Action**

*(a Baby John, che fa l'"assistente sociale")*

*Cara signora assistente socialski,*

*mi dicono di andarmi a guadagnare il pane,*

*per esempio fare il barista,*

*che è un po' come dire essere un pirla.*

*Non è che sono anti-sociale,*

*sono solo antilavoro.*

*Dio boniski, ecco perché sono fuori di testa!*

**Baby John***(as female social worker; in falsetto)**Eek!**Officer Krupke, you've done it again!**This boy don't need a job, he needs a year in the pen!**It ain't just a question of misunderstood;**Deep down inside him, he's no good!***Action***I'm no good!***Group 1***We're no good,***Group 2***(overlapping)**We're no good,***All***We're no earthly good,**Like the best of us is no damn good!***Diesel***(as judge)**The trouble is he's crazy.***A-rab***(as psychiatrist)**The trouble is he drinks.***Baby John***(as female social worker)**The trouble is he's lazy.***Diesel***(as judge)**The trouble is he stinks.***A-rab***(as psychiatrist)**The trouble is he's growing.***Baby John***(as female social worker)**The trouble is he's grown!***Baby John***(l'assistente sociale; in falsetto)**Iùh!**Agente Krupke, di nuovo hai preso una cantonata!**Questo ragazzo non ha bisogno d'un lavoro, ma di un**[anno in riformatorio!**Non è una questione d'incomprensione;**giù nel profondo, c'è del cattivo!***Action***C'è del cattivo!***Gruppo 1***C'è del cattivo,***Gruppo 2***(intromettendosi)**C'è del cattivo,***Tutti***tremendamente cattivo,**anche nel migliore di noi c'è del cattivo!***Diesel***(“Giudice”)**Il guaio è che è matto.***A-rab***(“Psichiatra”)**Il guaio è che beve.***Baby John***(“Assistente sociale”)**Il guaio è che è pigro.***Diesel***(“Giudice”)**Il guaio è che fa schifo.***A-rab***(“Psichiatra”)**Il guaio è che sta crescendo.***Baby John***(“Assistente sociale”)**Il guaio è che è cresciuto!*

**All**

*Krupke, we got trouble of our own!*  
*Gee, Officer Krupke,*  
*We're down on our knees,*  
*'Cause no one wants a fella with a social disease.*  
*Gee, Officer Krupke,*  
*What are we to do?*  
*Gee, Officer Krupke –*  
*Krup you!*  
*(After song, Anybodys appears over the fence.)*

**Anybodys**

Buddy boys!

**Action**

Ah! Go wear a skirt.

**Anybodys**

I got scabby knees. Listen –

**Action**

*(to the gang)*

Come on, we gotta make sure those PRs know we're on top.

**Big Deal**

Geez Action, ain't we had enough?

**Anybodys**

*(going after them)*

Wotta buncha Old Man Rivers: they don't know nuthin' and they don't say nuthin'.

**Action**

Big Deal, the question ain't whether we had enough –

**Anybodys**

The question is: where's Tony and what party is lookin' for him?

**Action**

What do you know?

**Anybodys**

I know I gotta get a skirt.  
*(Starts off, but Diesel stops her.)*

**Tutti**

*Krupke, abbiamo i nostri guai!*  
*Sì, agente Krupke,*  
*siamo proprio in ginocchio,*  
*perché chi è che vuole un tipo con una malattia sociale?*  
*Sì, agente Krupke,*  
*cos'è che dobbiamo fare?*  
*Eh, agente Krupke?*  
*'ffankrupko!*  
*(Dopo la canzone, al di sopra della staccionata compare Anybodys.)*

**Anybodys**

Ragazzi miei!

**Action**

Ah, ma vatti a mettere la gonna!

**Anybodys**

Ci ho le croste sulle ginocchia! Ascoltate...

**Action**

*(alla banda)*

Forza, su, dobbiamo assicurarci che quei portorichi l'hanno capita che siamo noi a comandare!

**Big Deal**

Diobono, Action, non ne abbiamo avuto abbastanza?

**Anybodys**

*(andando dietro a loro)*

Che branco di vecchi scalzacani: non sanno nulla, non dicono nulla.

**Action**

Big Deal, il fatto non è se ne abbiamo avuto abbastanza...

**Anybodys**

Il fatto è: dov'è Tony e chi è che lo sta cercando?

**Action**

Cos'è che ne sai tu?

**Anybodys**

Oh, so solo che devo andare a mettermi una gonna.  
*(Fa l'atto di svignarsela, ma Diesel la blocca.)*

**Action**

Come on, Anybodys, tell me.

**Snowboy**

Ah, what's that freak know?

**Anybodys**

I figgered somebody oughta infiltrate PR territory and spy around. I'm very big with shadows, ya know. I can slip in and out of 'em like wind through a fence.

**Snowboy**

Boy, is she ever makin' the most of it!

**Anybodys**

You bet your fat A, I am!

**Action**

Go on. What dya hear?

**Anybodys**

I heald Chino tellin' the Sharks somethin' about Tony and Bernardo's sister. And then Chino said: «If it's the last thing I do, I'm going to get Tony».

**Action**

What'd I tell ya? Those PRs won't stop!

**Snowboy**

Easy, Action!

**Big Deal**

It's bad enough now –

**Baby John**

Yeah!

**Action**

You forgettin'? Tony came through for us Jets. We gotta find him and protect him from Chino.

**A-rab**

Right!

**Action**

O.K., then! Snowboy – cover the river!

**Action**

Avanti, Anybodys, dimmelo.

**Snowboy**

Ah, ma cosa vuoi che sa, quello sgorbio?

**Anybodys**

Ho pensato che qualcuno doveva pure infiltrarsi in territorio portorico e fare qualche bella sbirciatina. Sono uno schianto con le ombre, sapete? Riesco a infilarmi dentro e fuori come il vento in una staccionata.

**Snowboy**

Ragazzi, quante arie si dà questa!

**Anybodys**

Ci puoi proprio scommettere il culo!

**Action**

Va' avanti, cos'è che hai sentito?

**Anybodys**

Ho sentito Chino che diceva agli Squali qualcosa su Tony e la sorella di Bernardo. E poi Chino ha detto: «Magari è anche l'ultima cosa che faccio, ma io quel Tony lo faccio fuori».

**Action**

Cosa vi dicevo? Quei portorichi mica si sono dati per vinti!

**Snowboy**

Sta' calmo, Action!

**Big Deal**

È già abbastanza brutta così...

**Baby John**

Già...

**Action**

Ve lo siete già dimenticato? Che Tony è venuto a darci man forte? Dobbiamo trovarlo e proteggerlo da Chino.

**A-rab**

Giusto!

**Action**

Ok, allora! Snowboy: tu copri il fiume!

*(Snowboy runs off.)*  
A-rab – get over to Doc’s.

**Diesel**  
I’ll take the back alleys.

**Action**  
Big Deal?

**Big Deal**  
I’ll cover the park.

**Action**  
Good boy!  
*(Begins to run off.)*

**Anybodys**  
What about me?

**Action**  
You? You get a hold of the girls and send ’em out as liaison runners so we’ll know who’s found Tony where.

**Anybodys**  
Right!  
*(Starts to run off.)*

**Action**  
Hey!  
*(She stops.)*  
You done good, buddy boy.  
*(She has fallen in love.)*

**Anybodys**  
Thanks, daddy–o.  
*(They both run off.)*

[14a. Change of scene]

### SCENE THREE

*The apartment.*  
*The light is, at first, a vague glow on the lovers who are asleep on the bed. The music is based on that which ended the first apartment scene. From offstage, faint at first, the sound of knocking. It gets louder, Tony stirs. At a distance, a police siren and the knocking very loud.*

*(Snowboy si allontana di corsa.)*  
A-rab, tu vai al negozio di Doc.

**Diesel**  
Io mi occupo dei vicoli sul retro.

**Action**  
Big Deal?

**Big Deal**  
Penso al parco, io.

**Action**  
Bravo ragazzo!  
*(Fa per allontanarsi di corsa.)*

**Anybodys**  
E io che faccio?

**Action**  
Tu? Tu raduna le ragazze e mandale in giro come stafette, così sappiamo chi ha trovato Tony e dove.

**Anybodys**  
Bene!  
*(Fa per correr via.)*

**Action**  
Ehi!  
*(Anybodys si blocca.)*  
Sei stata in gamba, ragazza!  
*(Anybodys è innamorata persa.)*

**Anybodys**  
Grazie, Paparino.  
*(S’allontanano entrambi di corsa.)*

[14a. Cambiamento di scena]

### SCENA TERZA

*L’appartamento.*  
*La luce è dapprima un vago chiarore sugli innamorati addormentati sul letto. Attacca la stessa musica che concludeva la prima scena nell’appartamento. Da fuori, si sente un vago bussare alla porta, che si fa via via più insistente. Tony si riscuote. In lontananza, una sirena della*

*Tony bolts upright. Anita comes in from outside and goes to the bedroom door – which is locked – tries the knob, calling:)*

**Anita**

*(holding back tears)*

Maria?... Maria?

*(Tony is reaching for his shirt when Maria sits up. Quickly, he puts his hand, then his lips on her lips.)*

Maria, it's Anita. Why are you locked in?

**Maria**

I didn't know it was locked.

**Anita**

Open the door. I need you.

*(Maria reaches for the knob, Tony stops her.)*

**Maria**

*(a whisper)*

Now you are afraid, too.

**Anita**

What?

**Maria**

*(loud)*

One moment.

**Tony**

*(whispering)*

Doc'll help. I'll get money from him. You meet me at his drugstore.

*(In the other room, Anita is aware of voices but unsure of what they are saying.)*

**Maria**

At Doc's yes.

*(aloud)*

Coming. Anita!

**Tony**

*(kisses her)*

Hurry!

*(He scrambles out the window as Maria hastily puts a bathrobe on over her slip. In the other room, Anita has*

*polizia: il bussare è sempre più violento. Tony si mette a sedere di scatto. Anita entra e va alla porta della stanza da letto – che è chiusa a chiave –, prova la maniglia, grida:)*

**Anita**

*(trattenendo le lacrime)*

Maria?... Maria?

*(Tony allunga una mano per prendere la camicia, quando Maria si mette a sedere. Veloce, Tony le chiude la bocca prima con una mano e poi con le labbra.)*

Maria, sono Anita. Perché ti sei chiusa dentro?

**Maria**

Non sapevo che era chiusa.

**Anita**

Apri la porta. Ho bisogno di vederti.

*(Maria fa per afferrare la maniglia, ma Tony la trattiene.)*

**Maria**

*(in un bisbiglio)*

Adesso anche tu hai paura.

**Anita**

Cosa?

**Maria**

*(a voce alta)*

Un momento.

**Tony**

*(sussurrando)*

Doc mi darà una mano. Mi farò dare del denaro. Troviamoci al suo negozio.

*(Nella stanza accanto, Anita percepisce delle voci, ma non riesce ad afferrare che cosa dicono.)*

**Maria**

Da Doc, sì.

*(a voce alta)*

Arrivo, Anita!

**Tony**

*(la bacia)*

Fa' presto!

*(Scavalcata di fretta la finestra, mentre Maria s'infila rapida una vestaglia sopra la sottoveste. Nella stanza*

*stiffened and moved away from the door. She stands staring at it coldly as Maria prattles through the door.)*

**Maria**

Did you see Chino? He was here before, but he left so angry I think maybe he...

*(She opens the door and see Anita's look. A moment, then Anita pushes her aside: looks at the bed; at the window; then turns accusingly to Maria:)*

All right: now you know.

**Anita**

*(savagely)*

And you still don't know. Tony is one of them!

[15. A boy like that - I have a love]

*(sings bitterly)*

*A boy like that who'd kill your brother,  
Forget that boy and find another!  
One of your own kind –  
Stick to your own kind!*

*A boy like that will give you sorrow –  
You'll meet another boy tomorrow!  
One of your own kind,  
Stick to your own kind!*

*A boy who kills cannon love,  
A boy who kills has no heart.  
And he's the boy who gets your love  
And gets you heart –  
Very smart, Maria, very smart!*

*A boy like that wants one thing only,  
And when he's done he'll leave you lonely.  
He'll murder your love; he murdered mine.  
Just wait and see –  
Just wait, Maria,  
Just wait and see!*

**Maria**

*Oh, no, Anita, no –  
Anita, no!*

*It isn't true, not for me,*

*accanto, Anita s'è come irrigidita allontanandosi dalla porta. Resta in piedi a guardarla con freddezza mentre Maria compare sulla soglia balbettando imbarazzata.)*

**Maria**

Hai mica visto Chino? È stato qui, ma poi se n'è andato così arrabbiato che pensavo che...

*(Spalanca la porta e s'accorge dell'espressione di Anita. Un attimo, poi Anita la spinge di lato: lancia un'occhiata al letto, alla finestra aperta, e infine si volge con aria accusatoria a Maria:)*

D'accordo, adesso lo sai.

**Anita**

*(con rabbia selvaggia)*

E tu invece no, non lo sai ancora! Tony è uno di loro!

[15. Un tipo come quello - Ho un amore]

*(con asprezza si mette a cantare)*

*Un tipo come quello, che ti uccide il fratello,  
dimenticalo e trovatene un altro!  
Uno della tua razza!  
Stai con quelli della tua razza!*

*Un tipo come quello ti farà soffrire,  
ne incontrerai un altro domani!  
uno della tua razza!  
Stai con quelli della tua razza!*

*Un tipo che uccide non può amare,  
Un tipo che uccide non ha cuore.  
E invece è il tipo che si prende il tuo amore  
che si prende il tuo cuore.  
Proprio furba, Maria, proprio furba!*

*Un tipo come quello vuole solo una cosa,  
e quando l'ha avuta ti pianta in asso.  
Ucciderà il tuo amore, come ha ucciso il mio.  
Aspetta e vedrai,  
aspetta solo, Maria,  
aspetta e vedrai!*

**Maria**

*Oh, no, Anita, no!  
Anita, no!*

*Non è vero, non per me,*

*It's true for you, not for me,  
I hear your words –  
And in my head  
I know they're smart,  
But my heart, Anita,*

*By my heart  
Knows they're wrong  
And my heart  
Is too strong,  
For I belong  
To him alone, to him alone.  
One thing I know:  
I am his,  
I don't care what he is.  
I don't know why it's so,  
I don't want to know.*

**Anita**

*(simultaneously)  
A boy like that, etc.*

**Maria**

*Oh no, Anita, no!  
You should know better!  
You were in love – or so you said.  
You should know better...  
I have a love, and it's all that I have.  
Right or wrong, what else can I do?  
I love him; I'm his,  
And everything he is  
I am, too.  
I have a love and it's all that I need,  
Right or wrong, and he needs me too.  
I love him, we're one;  
There's nothing to be done,  
Not a thing I can do  
But hold him, hold him forever,  
Be with him now, tomorrow  
And all of my life!*

**Maria, Anita**

*When love comes so strong,  
There is no right or wrong,  
Your love is your life!*

*è vero per te, ma non per me.  
Ascolto le tue parole  
e nella mia testa  
so che hai ragione,  
ma il mio cuore, Anita,  
ma il mio cuore  
sa che sono sbagliate  
e il mio cuore  
è troppo forte,  
perché io appartengo  
a lui solo, a lui solo.  
So una cosa:  
sono sua,  
non m'importa che cosa è,  
non so perché le cose vanno così,  
e non voglio saperlo.*

**Anita**

*(contemporaneamente)  
Un tipo come quello, ecc.*

**Maria**

*Oh, no, Anita, no!  
E tu dovresti saperlo bene...  
Perché sei stata innamorata – o almeno così dicevi.  
Dovresti saperlo bene.  
Ho un amore ed è tutto quel che ho.  
Giusto o sbagliato cos'è che posso fare?  
Lo amo, sono sua,  
e tutto quel che lui è  
lo sono anch'io.  
Ho un amore ed è tutto quello di cui ho bisogno,  
giusto o sbagliato, e anche lui ha bisogno di me.  
Lo amo, siamo una cosa sola.  
Non c'è nulla da fare,  
non c'è nulla che posso fare,  
solo tenerlo stretto, stretto per sempre,  
esser con lui ora, domani,  
e per tutta la mia vita!*

**Maria, Anita**

*Quando l'amore arriva così forte,  
non c'è giusto o sbagliato,  
il tuo amore è la tua vita!*

**Anita**

*(spoken; quietly)*

Chino has a gun... He is sending the boys out to hunt for Tony –

**Maria**

*(as she tears off her bathrobe)*

If he hurts Tony – if he touches him – I swear to you, I'll –

**Anita**

*(sharply)*

You'll do what Tony did to Bernardo?

**Maria**

I love Tony.

**Anita**

I know. I loved Bernardo.

*(Schränk comes into the outhouse room.)*

**Schränk**

Anybody home?

*(Goes to bedroom door; pleasantly)*

Sorry to disturb you. Guess you're disturbed enough.

**Maria**

*(gathering her robe)*

Yes. You will excuse me, please. I must go to my brother.

**Schränk**

There are just a couple questions –

**Maria**

Afterwards, please. Later.

**Schränk**

It'll only take a minute.

**Anita**

Couldn't you wait until –

**Schränk**

*(sharply)*

No.

*(A smile to Maria.)*

You were at the dance at the gym last night.

**Anita**

*(parlato; con calma)*

Chino ha una pistola... Ha spedito in giro i ragazzi a caccia di Tony...

**Maria**

*(strappandosi di dosso la vestaglia)*

Se fa del male a Tony... Se solo lo tocca... Ti giuro che io...

**Anita**

*(tagliante)*

Fai quello che Tony ha fatto a Bernardo?

**Maria**

Amo Tony.

**Anita**

Lo so. E io amavo Bernardo.

*(Schränk entra nell'altra stanza.)*

**Schränk**

C'è nessuno in casa?

*(Va alla porta della stanza da letto; con un sorriso)*

Spiacente di disturbarvi. Immagino che siate già abbastanza disturbate.

**Maria**

*(stringendosi nella vestaglia)*

Sì. Chiedo scusa, ma devo andare da mio fratello.

**Schränk**

Ho solo un paio di domandine...

**Maria**

Dopo, per favore. In un altro momento.

**Schränk**

Ci mettiamo solo un minuto.

**Anita**

Non può aspettare finché...

**Schränk**

*(duro)*

No.

*(Sorride a Maria.)*

Eri al ballo in palestra ieri sera.

**Maria**

Yes.

**Schrank**

Your brother got in a heavy argument because you danced with the wrong boy.

**Maria**

Oh?

**Schrank**

Who was the boy?

**Maria**

Excuse me. Anita, my head is worse. Will you go to the drugstore and tell them what I need?

**Schrank**

Don't you keep aspirin around?

**Maria**

This is something special. Will you go for me, Anita?

**Anita**

Shall I tell him to hold it for you till you come?

**Maria**

*(to Schrank)*

Will I be long?

**Schrank**

As long as it takes.

**Maria**

*(to Anita)*

Yes. Tell him I will pick it up myself.

*(Anita goes out.)*

I'm sorry. Now you asked?

**Schrank**

*(as the lights dim)*

I didn't ask, I told you. There was an argument over a boy. Who was that boy?

**Maria**

Si.

**Schrank**

E tuo fratello ha finito per litigare perché ballavi con il ragazzo sbagliato.

**Maria**

Oh?

**Schrank**

Chi era il ragazzo?

**Maria**

Mi scusi. Anita, il mal di testa va sempre peggio. Ti spiace fare un salto in drogheria e dirgli cos'è che ho bisogno?

**Schrank**

Non hai dell'aspirina da qualche parte?

**Maria**

È una cosa speciale, questa. Ti piace andare per me, Anita?

**Anita**

Gli devo dire di tenerlo fin quando passi tu?

**Maria**

*(a Schrank)*

C'impieghiamo molto?

**Schrank**

Quanto serve.

**Maria**

*(ad Anita)*

Sì, digli che passo io a prenderlo.

*(Anita esce.)*

Mi scusi. Cos'è che mi ha chiesto?

**Schrank**

*(mentre le luci si spengono)*

Non ho chiesto nulla, ti ho detto qualcosa. C'è stato un litigio per un ragazzo, no? Chi era quel ragazzo?

**Maria**  
Another from my country.

**Schrank**  
And his name?

**Maria**  
José.

[15a. Change of scene]

#### **SCENE FOUR**

*Drugstore.*  
*A-rab and some of the Jets are there as others and Anybodys runs in.*

**Action**  
Where's Tony?

**A-rab**  
Down in the cellar with Doc.

**Big Deal**  
Ya warn him about Chino?

**A-rab**  
Doc said he'd tell him.

**Baby John**  
What's he hidin' in the cellar from?

**Big Deal**  
Maybe he can't run as fast as you.

**Action**  
Cut the frabbajabba.

**Anybodys**  
Yeah! The cops'll get hip if Chino and the PRs don't.

**Action**  
Grab some readin' matter: play the juke. Some of ya get outside and if ya see Chino or any PR –

**Maria**  
Uno del mio paese.

**Schrank**  
E il suo nome?

**Maria**  
José.

[15a. Cambiamento di scena]

#### **SCENA QUARTA**

*La drogheria.*  
*Ci sono A-rab e alcuni dei Jets, mentre sopraggiungono altri e poi Anybodys.*

**Action**  
Dov'è Tony?

**A-rab**  
Giù in cantina con Doc.

**Big Deal**  
Gliel'hai detto, di Chino?

**A-rab**  
Ha detto Doc che glielo diceva lui.

**Baby John**  
E cosa ci fa nascosto in cantina?

**Big Deal**  
Magari non ce la fa a scappare così veloce come te!

**Action**  
Basta con queste minchiate!

**Anybodys**  
Già! Se non arriva ai piedi piatti, la soffiata arriva a Chino e ai portorichi!

**Action**  
Prendete qualcosa da leggere, suonate il juke-box. Che qualcuno vada fuori e se vede Chino o qualche altro portorico...

*(The shop doorbell tinkles as Anita enters. Cold silence, then slowly she comes down to the counter. They all stare at her. A long moment. Someone turns on the juke-box: a low mambo.)*

[16. Taunting scene]

**Anita**

I'd like to see Doc.

**Action**

He ain't here.

**Anita**

Where is he?

**A-rab**

He's gone to the bank. There was an error in his favor.

**Anita**

The bank are closed at night. Where is he?

**A-rab**

You know how skinny Doc is. He slipped in through the night deposit slot.

**Anybodys**

And go stuck halfway in.

**Action**

Which indicates there's no tellin' when he'll be back.  
*Buenas noches, señorita.*  
*(Anita starts to go toward cellar door.)*

**Big Deal**

Where you goin'?

**Anita**

Downstairs – to see Doc.

**Action**

Didn't I tell ya he ain't here?

**Anita**

I'd like to see for myself.

*(Suona il campanello della porta e Anita compare. Gelido silenzio, poi lentamente la ragazza avanza lungo il bancone. Tutti la fissano. Un lungo momento. Qualcuno mette in azione il juke-box: un lento mambo.)*

[16. Scena della derisione]

**Anita**

Devo vedere Doc.

**Action**

Doc non c'è.

**Anita**

Dov'è'?

**A-rab**

Andato in banca. C'era uno sbaglio a suo favore.

**Anita**

Le banche sono chiuse di notte. Dov'è?

**A-rab**

Lo sai com'è magro Doc. È scivolato attraverso la fessura dei depositi notturni.

**Anybodys**

E poi è rimasto incastrato a metà.

**Action**

Il che vuol dire che non sappiamo proprio quand'è che ritorna. *Buenas noches! señorita.*  
*(Anita si dirige verso la porta che dà sulla cantina.)*

**Big Deal**

Ehi, dov'è che vai?

**Anita**

Di sotto, a parlare a Doc.

**Action**

Non te l'abbiamo detto che non c'è?

**Anita**

Voglio scoprirlo da sola.

**Action**

Please.

**Anita**

Please.

**Action**

*Por favor.*

**Anita**

Will you let me pass?

**Snowboy**

She's too dark to pass.

**Anita**

*(low)*

Don't.

**Action**

Please "don't".

**Snowboy**

*Por favor.*

**Diesel**

*Non comprende.*

**A-rab**

*Gracias.*

**Baby John**

*De nada.*

**Anybodys**

Ai! Mambo – Ai!

**Anita**

Listen, you –

*(Controls herself.)*

**Action**

We're listenin'.

**Anita**

I've got to give a friend of yours a message. I've got to tell

Tony –

**Action**

Per favore.

**Anita**

Per favore.

**Action**

*Por favor.*

**Anita**

Mi fate passare?

**Snowboy**

Troppo scura per passare... per bianca!

**Anita**

*(sotto voce)*

No.

**Action**

Per favore "No".

**Snowboy**

*Por favor.*

**Diesel**

*Non comprende.*

**A-rab**

*Gracias.*

**Baby John**

*De nada.*

**Anybodys**

Ahi, mambo... ahi!

**Anita**

Ascoltate...

*(Si trattiene.)*

**Action**

Stiamo ascoltando.

**Anita**

Ho un messaggio per un vostro amico. Devo dire a

Tony...

**Diesel**  
He ain't here.

**Anita**  
I know he is.

**Action**  
Who says he is?

**A-rab**  
Who's the message from?

**Anita**  
Never mind.

**Action**  
Couldn't be from Chino, could it?

**Anita**  
I want to stop Chino! I want to help!

**Anybodys**  
Bernardo's girl wants to help?

**Action**  
Even a greaseball's got feelings!

**Anybodys**  
But she wants to help get Tony!

**Anita**  
No!

**Big Deal**  
Not much – Bernardo's tramp!

**Snowboy**  
Bernardo's pig!

**Action**  
Ya lyin' Spic –!

**Anita**  
Don't do that!

**Gee-tar**  
Gold tooth!

**Diesel**  
Non è qui.

**Anita**  
So che c'è.

**Action**  
E chi lo dice che c'è?

**A-rab**  
E il messaggio, da chi viene?

**Anita**  
Non sono affari tuoi.

**Action**  
Non verrà mica da Chino, eh?

**Anita**  
Io voglio fermare Chino, voglio aiutare!

**Anybodys**  
La ragazza di Bernardo che vuole aiutare?

**Action**  
Anche una Brillantina ha un cuore!

**Anybodys**  
Sì, vuole aiutare a beccare Tony!

**Anita**  
No!

**Big Deal**  
Ah no? La vacca di Bernardo?

**Snowboy**  
La troia di Bernardo!

**Action**  
Schifosa Brillantina lingualunga...!

**Anita**  
Piantatela!

**Gee-tar**  
Dente dorato!

**Diesel**  
Pierced ear!

**A-rab**  
Garlic Mouth!

**Action**  
Spic! Lyin' Spic!  
*(The taunting breaks out into a wild, savage dance with epithets hurled at Anita who is encircled and driven by the whole pack. At the peak, she is shoved so that she falls in a corner. Baby John is lifted up high and dropped on her as Doc enters from the cellar door and yells:)*

**Doc**  
Stop it!... What've you been doing now?  
*(Dead silence. Anita gets up and looks at them.)*

**Anita**  
*(trying not to cry)*  
Bernardo was right... If one of you was bleeding in the street, I'd walk by and spit on you.  
  
*(She flicks herself off and makes her way toward the door.)*

**Action**  
Don't let her go!

**Diesel**  
She'll tell Chino that Tony –  
*(Big Deal grabs her; she shakes loose.)*

**Anita**  
Let go!  
*(facing them)*  
I'll give you a message for your American buddy! Tell the murdered Maria's *never* gonna meet him! Tell him Chino found out and – and shot her!  
  
*(She slams out. – There is a stunned silence.)*

**Doc**  
What does it take to get through to you? When do you stop? *You make this world lousy!*

**Diesel**  
Orecchio bucato!

**A-rab**  
Bocca d'aglio!

**Action**  
Brillantina, lingualunga Brillantina!  
*(La derisione di Anita diventa via via una danza selvaggia e scatenata, con insulti diretti alla ragazza che alla fine è circondata e strapazzata dall'intero branco. Al culmine, riceve una spinta violenta e cade a terra in un angolo. Baby John viene sollevato di peso e scagliato su di lei, proprio mentre Doc compare dalla porta della cantina e grida:)*

**Doc**  
Fermi! Piantatela!... Cosa diavolo combinate adesso?  
*(Silenzio di ghiaccio. Anita si rialza e li guarda.)*

**Anita**  
*(trattenendo a stento le lacrime)*  
Bernardo aveva ragione... Se incontrassi uno di voi steso a terra per strada che sanguina di brutto, ci camminerei sopra e gli sputerei addosso.  
*(Si volge di scatto e fa per dirigersi alla porta.)*

**Action**  
Non fatela uscire!

**Diesel**  
Va a dire a Chino che Tony...  
*(Big Deal l'afferra per un braccio, lei si libera di forza.)*

**Anita**  
Lasciami stare!  
*(squadrandoli tutti a uno a uno)*  
Ve lo do io un messaggio per il vostro amichetto americano! Dite a quell'assassino che Maria non verrà *mai* all'appuntamento! Ditegli che Chino ha scoperto tutto e... e le ha sparato!  
*(Esce di furia. – C'è un silenzio attonito.)*

**Doc**  
Cosa ci vuole per farvi capire qualcosa? Quand'è che la smettete? *Riducete questo mondo a uno schifo!*

**Action**

That's the way we found it, Doc.

**Doc**

Get out of here!

*(Slowly, they start to file out as the lights fade.)*

**SCENE FIVE**

*Cellar.*

*Cramped: a box or crate; part of stairs leading to the drugstore above; a door to the outside.*

*Tony is sitting on a crate, whistling "Maria" as Doc comes down the stairs, some bills in his hand.*

**Tony**

Make a big sale?

**Doc**

No.

**Tony**

*(taking the money Doc holds out automatically)*

Thanks. I'll pay you back as soon as I can.

**Doc**

Forget that.

**Tony**

I won't; I couldn't. Doc, you know what we're going to do in the country, Maria and me? We're going to have kids and we'll name them all after you, even the girls. Then when you come to visit –

**Doc**

*(slapping him)*

*Wake up!*

*(raging)*

Is that the only way to get through to you? Do just what you all do? Bust like a hot water pipe?

**Tony**

Doc, what's gotten –

**Action**

È così che l'abbiamo trovato, Doc.

**Doc**

Fuori di qui!

*(Escono lentamente in fila, mentre si spengono le luci.)*

**SCENA QUINTA**

*La cantina.*

*Piccola e soffocante; alcuni scatoloni, gli ultimi gradini della scala che porta al negozio di sopra; una porta che dà sull'esterno.*

*Tony siede su uno scatolone, fischiando "Maria", mentre Doc scende le scale, alcune banconote strette in mano.*

**Tony**

Grossi affari?

**Doc**

No.

**Tony**

*(prendendo il denaro che Doc gli porge automaticamente)*

Grazie, te li restituisco appena posso.

**Doc**

Non ci pensare.

**Tony**

E invece sì. Doc, lo sai che cosa faremo io e Maria, lasciata la città? Avremo dei bambini e li chiameremo tutti come te, anche le bambine. Così quando vieni a farci visita...

**Doc**

*(schiaffeggiandolo)*

*Svegliati, Tony!*

*(infuriato)*

È questo l'unico modo per farvi ragionare? Come tutti gli altri? Scoppiare come una tubatura bollente?

**Tony**

Doc, ma cosa diavolo...

**Doc**

*(over-riding angrily)*

Why do you live like there's a war on?

*(low)*

Why do you kill?

**Tony**

I told you how it happened, Doc. Maria understands.

Why can't you?

**Doc**

I never had a Maria.

**Tony**

*(gently)*

I have, and I'll tell you one thing, Doc. Even if it only lasts from one night to the next, it's worth the world.

**Doc**

That's all it did last.

**Tony**

What?

**Doc**

That was no customer upstairs, just now. That was Anita.

*(Pause.)*

Maria is dead. Chino found out about you and her – and shot her.

*(A brief moment. Tony looks at Doc, stunned, numb. He shakes his head as though he cannot believe this. Doc holds out his hands to him but Tony backs away, then suddenly turns and runs out the door. As he does, the set flies away and the stage goes dark. In the darkness, we hear:)*

**Tony**

Chino? *Chino?* Come and get me, too, Chino!

## SCENE SIX

*The neighborhood.*

*The lights come up to reveal the same set as in the opening. But it is now jagged with shadows. Tony stands in the emptiness, calling, whirling around as a*

**Doc**

*(interrompendolo irosamente)*

Perché vivete come se ci fosse sempre una guerra?

*(a bassa voce)*

Perché uccidete?

**Tony**

Te l'ho detto, Doc, com'è che è successo, no? Maria mi capisce. Perché tu no?

**Doc**

Non ho mai avuto una Maria, io.

**Tony**

*(con dolcezza)*

Ma io sì, e voglio dirti una cosa, Doc. Anche se dovesse durare solo da una notte a quella successiva, vale tutto il mondo intero.

**Doc**

Proprio così è durata.

**Tony**

Cosa, Doc?

**Doc**

Non c'era nessun cliente di sopra, un minuto fa. Era Anita.

*(Pausa.)*

Maria è morta. Chino ha scoperto che tu e lei... e le ha sparato.

*(Un breve momento. Tony scruta Doc, attonito, sconvolto. Scuote la testa, incredulo. Doc gli tende le mani, ma Tony si fa indietro, poi si volta di colpo ed esce di corsa dalla porta. Mentre Tony se ne va, l'intera scena scompare inghiottita dall'oscurità. Nel buio, udiamo una voce:)*

**Tony**

Chino? *Chino?* Vieni a prendermi, Chino!

## SCENA SESTA

*Il quartiere.*

*Quando le luci si accendono, la scena è la stessa dell'inizio. Ma è mossa da ombre. Tony è in piedi, niente e nessuno intorno a lui, e chiama Chino roteando su se*

*figure darts out of the shadows and then runs off again.*

**Tony**

Chino?... *Come on: get me, too!*

**Anybodys**

*(a whisper from the dark)*

Tony...

**Tony**

*(swings around)*

Who's that?

**Anybodys**

*(darting on)*

Me: Anybodys.

**Tony**

Get outa here. *Hey, Chino! Come get me damn you!*

**Anybodys**

What're you doin', Tony?

**Tony**

I said get outa here! *Chino!*

**Anybodys**

Look, maybe if you and me just –

**Tony**

*(savagely)*

It's not playing any more! Can't any of you get that?

**Anybodys**

But the gang –

**Tony**

You're a girl: *be a girl!* Beat it!

*(She retreats.)*

*Chino, I'm calling for ya, Chino! Hurry! It's clear now. There's nobody but me. Come on!*

*stesso, mentre una figura schizza fuori dalle ombre e poi scompare di nuovo.*

**Tony**

Chino?... *Avanti, Chino! Vieni a prendere anche me!*

**Anybodys**

*(un sussurro dall'oscurità)*

Tony...

**Tony**

*(si volta di scatto)*

Chi è?

**Anybodys**

*(guizzando di lato)*

Io, Anybodys.

**Tony**

Vattene di qui. *Ehi, Chino! Vieni a prendermi, dannato te!*

**Anybodys**

Cos'è che stai facendo, Tony?

**Tony**

Ti ho detto di andartene! *Chino!*

**Anybodys**

Ascolta, forse se tu e io...

**Tony**

*(selvaggiamente)*

Non stiamo più giocando! Possibile che nessuno di voi lo capisca?

**Anybodys**

Ma la banda...

**Tony**

Sei una ragazza e allora *comportati da ragazza!* Smamma!

*(La ragazza arretra.)*

*Chino, ti sto chiamando! Forza! Non c'è nessun altro, via libera, solo io. Su, Chino!*

Will ya please. I'm waitin' for ya. I want you to –  
*(Suddenly, all the way across the stage from him, a figure steps out of the dark. He stops and peers as light starts to glow on it. An unbelievable whisper:)*

**Tony**  
Maria... Maria?

**Maria**  
Tony...  
*(As she holds out her arms towards him, another figure appears: Chino.)*

**Tony**  
*Maria!*  
*(As they run to each other, there is a gun shot. Tony stumbles as though he tripped. Maria catches him and cradles him in her arms as he falters to the ground. During this, Baby John and A-rab run on; then Pepe and Indio and other Sharks. Chino stands very still, bewildered by the gun limp in his hand. More Jets and Sharks, some girls run on and Doc comes out to stare with them.)*  
I didn't believe hard enough.

**Maria**  
Loving is enough.

**Tony**  
Not here. They won't let us be.

**Maria**  
Then we'll get away.

**Tony**  
Yes, we can. *We will.*  
*(He shivers, as though a pain went through him. She holds him closer and begins to sing – without orchestra:)*

[17. Finale]

**Maria**  
*Hold my hand and we're halfway there.*  
*(Tony joins in. Maria sings harder as though to urge him back to life.)*

Per favore, ti sto aspettando. Voglio che tu...  
*(D'improvviso, dall'altra parte del palcoscenico, una figura esce dal buio. Si ferma e scruta, mentre la luce comincia ad accendersi sopra. Un incredibile bisbiglio:)*

**Tony**  
Maria?... Maria?

**Maria**  
Tony...  
*(Mentre lei gli tende le braccia, compare un'altra figura, Chino.)*

**Tony**  
*Maria!*  
*(Corrono l'uno incontro all'altra e in quel momento si ode uno sparo. Tony barcolla come se avesse incespicato. Maria lo afferra e lo stringe fra le braccia, mentre Tony crolla a terra. Intanto, Baby John e A-rab arrivano di corsa; quindi Pepe e Indio e altri Squali. Chino è immobile e frastornato, la pistola ancora stretta nella mano penzoloni. Altri Jets e Squali arrivano, insieme ad alcune ragazze e a Doc che esce a guardare con gli altri.)*  
Non ci ho creduto abbastanza.

**Maria**  
Amare è abbastanza.

**Tony**  
Non qui. Non ci lasceranno.

**Maria**  
E allora ce ne andremo.

**Tony**  
Sì, possiamo farlo. Sì, *faremo* così.  
*(Rabbrividisce, come se una fitta di dolore l'avesse attraversato. Lei lo stringe più forte a sé e comincia cantare – senza orchestra:)*

[17. Finale]

**Maria**  
*Dammi la mano e saremo già a metà strada.*  
*(Tony canta con lei. Maria canta con più vigore, come se stesse cercando di riportarlo in vita.)*

**Maria, Tony**

*Hold my hand and I'll take you there,  
Somehow...*

*(Tony's voice falters.)*

**Maria**

*Some day...*

*(Maria stops, Tony's body quiet in her arms. A moment, and then, as she gently rests Tony on the floor, the orchestra finishes the last bars of the song. Lightly, she brushes Tony's lips with her fingers. Behind her, Action, in front of a group of Jets, moves to lead them toward Chino.)*

**Maria**

*(cold, sharp)*

*Stay back!*

*(The shawl she has had around her shoulders slips to the ground as she gets up, walks to Chino and holds out her hand. He hands her the gun.)*

**Maria**

*(in a flat, hard voice)*

How do you fire this gun, Chino? Just by pulling this little trigger?

*(She points it at him suddenly; he draws back. She has all of them in front of her now, as she holds the gun out and her voice gets stronger with anger and savage rage:)*

How many bullets are left, Chino? Enough for you?

*(at another)*

And you?

*(at Action)*

All of you? *We all killed him;* and my brother and Riff. I, too. *I can kill now because I hate now.*

*(She has been pointing the gun wildly and they have all been drawing back. Now, again, she holds it straight out at Action:)*

How many can I kill, Chino? How many – and still have one bullet left for me?

*(Both hands on the gun, she pushes it forward at Action. But she cannot fire and as she breaks into tears, hurls*

**Maria, Tony**

*Dammi la mano e ti ci porterò,  
in qualche modo...*

*(La voce di Tony si spezza.)*

**Maria**

*Qualche giorno...*

*(Maria si ferma, il corpo di lui tranquillo nelle sue braccia. Passa un momento, poi, mentre Maria adagia dolcemente il corpo di Tony a terra, l'orchestra conclude gli ultimi accordi della canzone. Con le dita, Maria accarezza leggermente le labbra di Tony. Dietro di lei, Action, davanti a un gruppo di Jets, fa l'atto di guidarli verso Chino.)*

**Maria**

*(gelida, decisa)*

*State indietro!*

*(Lo scialle che ha sulle spalle le scivola a terra mentre si alza, si avvicina a Chino e tende la mano. Chino le porge la pistola.)*

**Maria**

*(in tono incolore, privo di emozioni)*

Com'è che spari con questa pistola, Chino? Basta premere solo questo grilletto?

*(Di colpo gliela punta addosso. Chino balza indietro. Maria li tiene tutti sotto tiro adesso, mentre punta la pistola, e la sua voce è resa più forte e squillante dalla rabbia, da un'ira selvaggia:)*

Quanti proiettili ci sono ancora, Chino? Abbastanza per te?

*(a un altro)*

E per te?

*(ad Action)*

E per tutti voi? *L'abbiamo ucciso tutti;* e così pure mio fratello e Riff. Anch'io l'ho fatto. *Ora posso ammazzare perché ora odio.*

*(Ha puntato la pistola intorno selvaggiamente e tutti si sono tirati indietro. Ora, di nuovo Maria la punta verso Action:)*

Quanti ne posso ammazzare, Chino? Quanti... e avere ancora una pallottola per me?

*(Stringendo la pistola con due mani, la punta su Action. Ma non riesce a premere il grilletto e scoppia a piange-*

*the gun away and sinks to the ground. Schrank walks on, looks around and starts toward Tony's body. Like a madwoman, Maria races to the body and puts her arms around it, all-embracing, protecting as she cries:)*

*Don't you touch him!*

*(Schrank steps back. Krupke has appeared in the shadows behind him. Maria now turns and looks at Chino, holds her hand out to him. Slowly he comes and stands by the body. Now she looks at Action, holds out her hand to him. He, too, comes forward, with Diesel, to stand by the body. Pepe joins Chino. Then, Maria leans low over Tony's face:)*

**Maria**

*(softly, privately)*

*Te adoro, Anton.*

*(She kisses him gently. Music starts as the two Jets and two Sharks lift up Tony's body and start to carry him out. The others, boys and girls, fall in behind to make a procession, the same procession they made in the dream ballet as Baby John comes forward to pick up Maria's shawl and put it over her head. She sits quietly like a woman in mourning as the music builds, the lights start to come up and the procession makes its way across the stage. At last, she gets up and despite the tears on her face, lifts her head proudly and triumphantly turns to follow the others. The adults – Doc, Schrank, Krupke, Glad Hand – are left bowed, alone, useless as the curtain falls.)*

*re, scaglia lontano la pistola e crolla a terra. Schrank si fa avanti, si guarda intorno e si avvicina al corpo di Tony. Come una pazza, Maria si lancia sul corpo, lo cinge con le braccia, lo stringe a sé, proteggendolo, mentre urla:)*

*Non toccarlo!*

*(Schrank si ritrae. Intanto dall'ombra dietro di lui è comparso Krupke. Maria ora si volge e guarda Chino, gli tende la mano. Lentamente Chino s'avvicina e resta in piedi accanto al corpo. Ora Maria guarda Action e gli tende la mano. Anche lui si fa avanti, insieme a Diesel, fino a restare in piedi accanto al corpo. Pepe si fa a fianco di Chino. Poi Maria si china sul viso di Tony e dolcemente, con intimità gli parla:)*

**Maria**

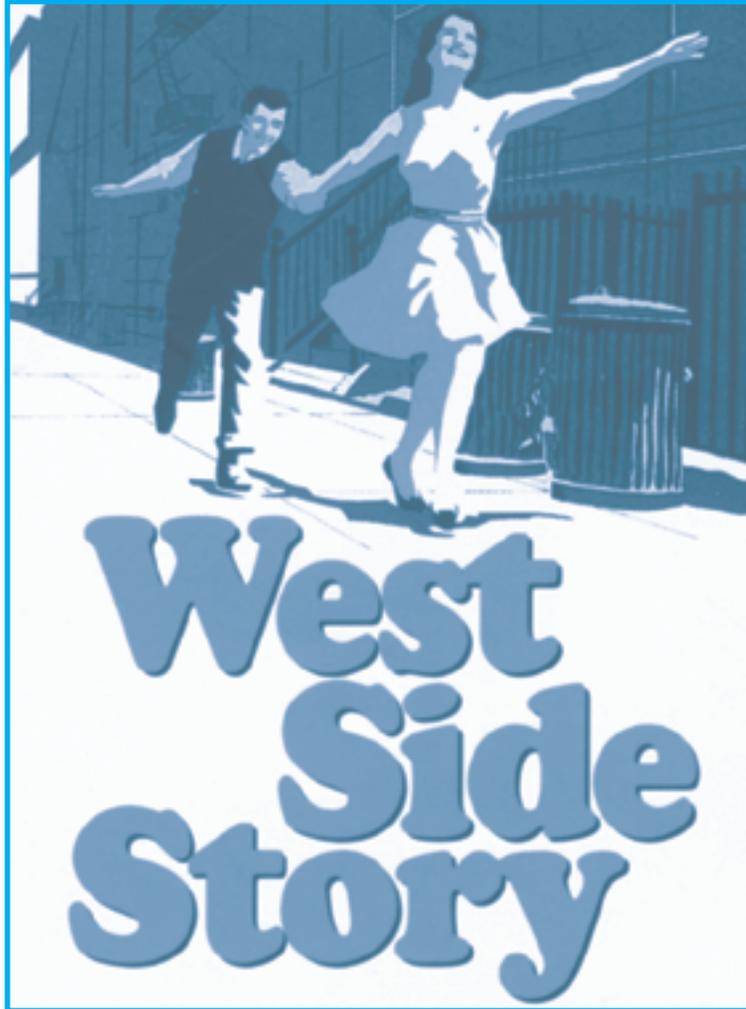
*(con dolce intimità)*

*Te adoro, Anton.*

*(Lo bacia dolcemente. La musica attacca, mentre due Jets e due Squali sollevano il corpo di Tony e cominciano a portarlo fuori. Gli altri, ragazzi e ragazze, li seguono in processione, la stessa processione che avevano composto nel balletto del sogno, mentre Baby John esce dal gruppo per raccogliere da terra lo scialle di Maria e sistemarglielo sul capo. Maria siede tranquilla come una donna in lutto, mentre cresce la musica, aumentano le luci e la processione traversa la scena. Infine, Maria si alza e nonostante le lacrime leva il capo orgogliosamente e trionfante s'incammina dietro di loro. Gli adulti – Doc, Schrank, Krupke, Glad Hand – restano soli, il capo chino, inutili. Sipario.)*

# **Il soggetto**

*di Mario Maffi*



## IL SOGGETTO

### Atto primo

#### Scena prima

L'inizio, solo musicale, mimato e danzato, mette in scena le rivalità fra le due bande: i Sharks sono portoricani, i Jets «un'antologia di ciò che va sotto il nome di "America"». Sopraggiungono i poliziotti Krupke e Schrank e separano i due gruppi. Bernardo e i Sharks se ne vanno, Riff chiama a raccolta i Jets e propone di sfidare i Sharks per il possesso del territorio, quella sera stessa al ballo in palestra («When you're a Jet»). Ma prima ci dovrà essere un consiglio di guerra fra le due bande per decidere le armi. Riff decide di rivolgersi a Tony, perché gli faccia da luogotenente.

#### Scena seconda

Tony non vuole più saperne dei Jets, ma Riff riesce a superare le sue resistenze: Tony accetta di essere presente al consiglio di guerra, pur essendo distratto dalla percezione che qualcosa di particolare, di bellissimo e miracoloso, stia per succedergli («Something's coming»).

#### Scena terza

Nel negozio di abiti da sposa, Anita e Maria si preparano per il ballo della sera: è la prima uscita pubblica di Maria, promessa in sposa a Chino dal fratello Bernardo, capo dei Sharks, e la ragazza è eccitatissima.

#### Scena quarta

Al ballo in palestra, le due bande si fronteggiano, nonostante gli sforzi di Glad Hand di at-

nuare tensioni e divisioni. I due capi, Riff e Bernardo, ballano con le proprie ragazze. Nel mezzo delle danze, Tony e Maria s'incontrano: è il classico colpo di fulmine, ma Bernardo interviene e spedisce a casa Maria. Riff ne approfitta per convocare Bernardo a un consiglio di guerra nel negozio di Doc. Tony dichiara al mondo il proprio amore per Maria («Maria»).

#### Scena quinta

Tony cerca Maria nei vicoli del ghetto fino a trovare la casa dove ella abita. Sulla scala antincendio i due giovani si dichiarano il proprio amore, al di là delle ostilità dei due gruppi. Si danno appuntamento per il giorno dopo al negozio di abiti da sposa («Tonight»). Sopraggiungono Anita, Bernardo, Chino e altri componenti della banda dei Sharks: insieme, fra balli e canzoni, ironia e nostalgia, esaltano o criticano la vita negli Stati Uniti e a Portorico («America»).

#### Scena sesta

I Jets arrivano al negozio di Doc: sono tesi, nervosi, e Riff deve calmarli. Doc cerca di farli ragionare e Anybodys implora ancora, invano, di essere accettata nella banda («Cool»). Poi sopraggiungono Bernardo e i Sharks: si comincia a discutere luogo e modalità della "rissa". Interviene Tony e convince i due capi a tenere un combattimento leale, a pugni nudi, l'uomo migliore di una banda contro l'uomo migliore dell'altra, Bernardo contro Diesel. Quando arriva Schrank, aggressivo e arrogante, i Sharks se ne vanno, presto seguiti dai Jets. Mentre chiudono il negozio, Tony confessa a Doc di essere innamorato.

### **Scena settima**

Nel negozio di abiti da sposa, Maria convince Tony a impedire il combattimento. Poi, fra abiti e manichini, mettono in scena il proprio matrimonio («One hand, one heart»). Si danno appuntamento per più tardi, dopo che Tony avrà fermato le due bande.

### **Scena ottava**

In attesa del combattimento, tutti i personaggi, individualmente e a gruppi, danno voce alle loro aspettative per quella serata.

### **Scena nona**

In un vicolo sotto un viadotto, ha inizio il combattimento. Sopraggiunge Tony per cercare di fermarlo, ma il suo intervento esaspera Bernardo, che nutre rancore nei confronti di Tony. Ne nasce una rissa, durante la quale Bernardo pugnala a morte Riff: Tony, persa la testa per la morte del suo migliore amico, uccide Bernardo.

## **Atto secondo**

### **Scena prima**

Ignara dell'accaduto, Maria si prepara a uscire di nascosto con Tony: è felice ed eccitata («I feel pretty»). Arriva Chino che con grande imbarazzo comincia a raccontarle l'accaduto. Quando capisce che Maria è preoccupata per Tony, brutalmente le dice ogni cosa. Poco dopo l'uscita di scena di Chino, arriva Tony, che spiega a Maria che cosa è successo. I due innamorati si sentono braccati da tutti e immaginano un posto dove poter vivere finalmente sereni («Somewhere»).

### **Scena seconda**

Mentre i Jets si chiedono preoccupati dove sia finito Tony, il poliziotto Krupke cerca di scoprire qualcosa sulla rissa sotto il viadotto. I ragazzi non dicono nulla: si sentono incompresi e perseguitati e, quando Krupke se ne va, mettono in scena, con sarcasmo e ironia, l'acuto contrasto fra il loro mondo e quello degli adulti («Officer Krupke»). Arriva poi Anybodys e informa la banda che i Sharks stanno cercando Tony per eliminarlo. I Jets si sparpagliano in giro per trovarlo per primi e difenderlo.

### **Scena terza**

Nella stanza da letto di Maria, i due innamorati si risvegliano. Quando arriva Anita, Tony scivola via dalla finestra, dando appuntamento a Maria al negozio di Doc. Anita, in lacrime per la morte del suo fidanzato Bernardo, cerca di dissuadere Maria dal continuare il rapporto con Tony («A boy like that» – «I have a love»). Sopraggiunge Schrank, deciso a interrogare Maria. Anita accetta di recarsi al negozio di Doc per avvertire Tony che Maria ritarda.

### **Scena quarta**

Al negozio di Doc, Anita deve subire una vera e propria aggressione da parte dei Jets e, quando riesce a liberarsi, presa dall'ira, si vendica dicendo loro che Maria è stata uccisa da Chino.

### **Scena quinta**

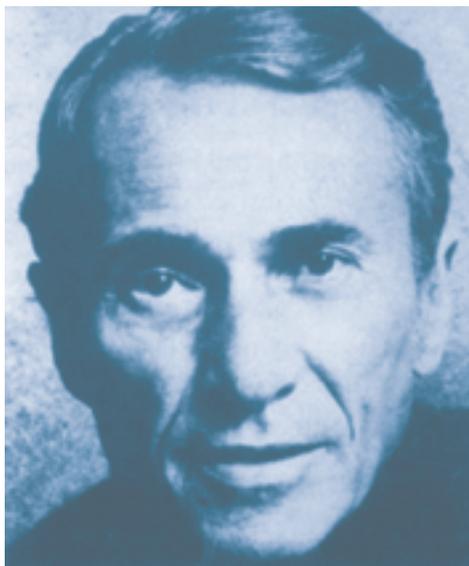
Nel seminterrato del negozio, in cui s'è rifugiato Tony, Doc, esasperato per tutte queste violenze, lo informa di quanto Anita ha appena

raccontato. Tony esce in strada in cerca di Chino.

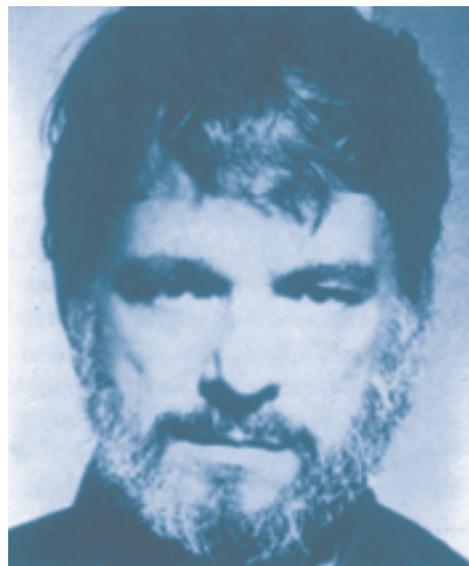
#### **Scena sesta**

Mentre cerca Chino, Tony incontra Maria e capisce l'equivoco. Fanno per lanciarsi l'uno nelle braccia dell'altra, ma compare Chino che spara a Tony. Tony muore fra le braccia di

Maria. Intanto, accorrono le due bande, i poliziotti e Doc. Con furia, Maria rimprovera a Jets e Sharks tutto quanto è accaduto. Le due bande, per la prima volta unite, sollevano il corpo di Tony e lo portano fuori, in processione. Maria li segue, fiera. In scena restano solo – inutili – gli adulti.



*Arthur Laurents*



*Stephen Sondheim*

## SYNOPSIS

### Act I

#### Scene one

The story opens with a musical, mimed and danced description of the rivalries between two gangs: the Sharks are Puerto Ricans, and the Jets are «an anthology of what goes by the name of “America”». Enter Officer Krupke and Schrank, who separate the two bands. Bernardo and the Sharks go off, while Riff rallies the Jets and proposes that they dispute the Sharks’ territory, this evening at the gymnasium dance («When you’re a Jet»). But first a council of war must be held between the two gangs to pass a resolution on what weapons to use. Riff decides to ask Tony to act as lieutenant.

#### Scene two

Tony wants nothing more to do with the Jets, but Riff manages to break down his resistance. Tony agrees to attend the council of war, though he is distracted by a hunch that something particular, marvellous and miraculous is about to happen to him («Something’s coming»).

#### Scene three

At the bridal shop, Anita and Maria are getting ready for the dance. It will be Maria’s first time out in public, and she has been promised in marriage to Chino by her brother Bernardo, leader of the Sharks. The girl is very excited.

#### Scene four

At the gymnasium dance, the two bands clash, despite the efforts of Glad Hand to ease the ten-

sion and divisions between them. The two leaders, Riff and Bernardo, dance with their girls. In the middle of the dancing Tony and Maria meet, and fall in love at first sight. But Bernardo steps between them and sends Maria home. Riff takes the opportunity to summon Bernardo to a council of war at Doc’s drugstore. Tony declares to one and all that he is love with Maria («Maria»).

#### Scene five

Tony searches for Maria in the alleyways of the ghetto until he finds the house where she lives. On the fire escape they declare their love to each other, regardless of the hostility between the two gangs. They fix a rendezvous for the next day at the bridal shop («Tonight»). Anita enters, with Bernardo. Chino and other members of the Sharks gang. With much dancing and singing, irony and nostalgia, they exalt and criticise life in the USA and in Puerto Rico («America»).

#### Scene six

The Jets arrive at Doc’s drugstore, tense and nervous. Riff has to calm them. Doc tries to get them to see reason, while Anybodys once again begs, in vain, to be admitted to the gang («Cool»). Bernardo and the Sharks now enter. An argument breaks out about where and how the “brawl” should be conducted. Tony intervenes and convinces the two leaders to arrange a loyal fight, with bare fists, the best guy from one hand against the best guy from the other, Bernardo against Diesel. When Schrank strides in looking aggressive and overbearing, the Sharks go out, soon followed by the Jets. As

they are closing the shop, Tony confesses to Doc that he is in love.

### **Scene seven**

At the bridal shop, Maria persuades Tony to prevent the fight. Then, among the dresses and the manikins, they rehearse their own marriage («One hand, one heart»). The couple arrange to meet later, as soon as Tony has stopped the fight between the two leaders.

### **Scene eight**

While waiting for the fight to begin, all the characters, individually and in groups, voice their expectations for the evening.

### **Scene nine**

In a backstreet under a viaduct, the fight begins. Tony enters and tries to stop them, but his interference infuriates Bernardo, who bears a grudge against him. A brawl ensues, during which Bernardo stabs Riff to death. On seeing his best friend slain, Tony loses his head and kills Bernardo.

## **Act II**

### **Scene one**

Unaware of what has happened, Maria prepares to go out secretly with Tony. She is happy and thrilled («I feel pretty»). Chino arrives and with acute embarrassment starts to tell her about the recent events. But when he realises that Maria is worried about Tony, he gives her the blunt details. Shortly after Chino's exit, Tony himself enters and explains to Maria what

happened. Feeling hunted by all, the two lovers try to picture a place where they can live at last in peace («Somewhere»).

### **Scene two**

While the Jets are wondering and alarmed about what has become of Tony, Officer Krupke endeavours to find out something about the brawl under the viaduct. The kids say nothing: they feel like persecuted misfits. When Krupke goes out, they sarcastically and ironically mimic the acute contrast between their world and that of the adults («Officer Krupke»). Anybods now appears and informs the gang that the Sharks are hunting for Tony with intent to liquidate him. The Jets spread out to find Tony, to warn him of the danger and to defend him.

### **Scene three**

In Maria's bedroom, the two lovers wake up. When Anita enters, Tony slips out of the window, after fixing a rendezvous with Maria at Doc's drugstore. Anita is in tears over the death of her fiance Bernardo. She tries to dissuade Maria from carrying on her affair with Tony («A boy like that» – «I have a love»). Enter Schrank, who is determined to interrogate Maria. Anita agrees to go to Doc's shop to warn Tony that Maria will be late.

### **Scene four**

At Doc's drugstore Anita is assaulted by the Jets. When she manages to break free, in a fury she gets her revenge by telling them Maria has been murdered by Chino.

**Scene five**

In the basement of the drugstore, where Tony has taken refuge, Doc declares he is fed up with all this violence and passes on the information just received from Anita. Tony goes out into the street to look for Chino.

**Scene six**

While he is looking for Chino, Tony bumps into Maria and is amazed that Anita could have invented such a tragic lie. They are about to

clasp one another when Chino appears; he shoots Tony, who dies in Maria's arms. The two gangs, the officers and Doc come running to the scene. Maria berates the Jets and the Sharks for all the horror they have perpetrated. For the first time ever united, the two gangs lift Tony's body and carry it out in a procession. Maria follows proudly. Left on stage – and feeling useless – are the adults.

*(Traduzione di Rodney Stringer)*

## ARGUMENT

### Premier acte

#### Scène 1

Mimes et danses mettent en scène la rivalité entre deux bandes: les Sharks, d'origine portoricaine, et les Jets, «une anthologie de ce qu'on appelle "Amérique"». Deux policiers, Krupke et Schrank arrivent et séparent les deux bandes. Bernardo et les Sharks s'en vont tandis que Riff regroupe les Jets et propose de se battre avec les Sharks pour la possession du territoire. La bataille devra avoir lieu durant le bal qui se déroulera le soir même au gymnase («When you're a Jet»). Mais il faudra auparavant réunir un conseil de guerre entre les deux bandes pour convenir des armes. Riff décide de demander à Tony d'être son lieutenant.

#### Scène 2

Tony ne veut plus rien avoir à faire avec les Jets. Riff finit toutefois par le convaincre de participer au conseil de guerre. Tony accepte donc, mais d'un air distrait, car il a le sentiment que quelque chose de particulier, de magnifique, de miraculeux, va lui arriver («Something's coming»).

#### Scène 3

Dans un magasin de robes de mariée, Anita et Maria se préparent pour le bal: c'est la première soirée de Maria. La jeune fille est très excitée car son frère Bernardo, le chef des Sharks, l'a promise en mariage à Chino.

#### Scène 4

Au bal du gymnase, Glad Hand tente d'atténuer les tensions et divisions entre les deux bandes. Au milieu des danses, auxquelles prennent part les deux chefs Riff et Bernardo, Tony et Maria se rencontrent: c'est le coup de foudre. Mais Bernardo les sépare et renvoie Maria à la maison. Riff en profite pour convoquer Bernardo à un conseil de guerre dans le magasin de Doc. Tony déclare au monde son amour pour Maria («Maria»).

#### Scène 5

Tony cherche Maria dans les ruelles du ghetto jusqu'à ce qu'il découvre où elle habite. Sur l'escalier extérieur de secours, les deux jeunes gens se déclarent leur amour malgré l'hostilité qui sépare les deux groupes. Ils se donnent rendez-vous pour le lendemain dans le magasin de robes de mariée («Tonight»). Quelques membres de la bande des Sharks arrivent, dont Anita, Bernard et Chino: à travers danses et chansons où se mêlent ironie et nostalgie, ils exaltent et critiquent la vie aux États-Unis et à Portorico.

#### Scène 6

Les Jets arrivent au magasin de Doc: ils sont nerveux et Riff doit les calmer. Doc cherche de les raisonner tandis qu'Anybodys implore à nouveau et en vain d'être acceptée dans la bande («Cool»). Lorsque Bernardo et les Sharks arrivent, la discussion s'engage sur le lieu et les modalités de la bataille. Tony intervient et convainc les deux chefs à faire un combat loyal, à mains nues, et que le meilleur d'une bande affronte le meilleur de l'autre

bande: Bernardo contre Diesel. Lorsque Schrank survient, agressif et arrogant, les Sharks s'éloignent, bientôt suivis des Jets. Tandis que Doc ferme le magasin, Tony lui révèle qu'il est amoureux.

### Scène 7

Dans le magasin de robes de mariée Maria convainc Tony d'empêcher la bagarre. Puis, au milieu des robes et des mannequins, ils mettent en scène leur mariage («One hand, one heart»). Ils se donnent rendez-vous un peu plus tard, après que Tony aura réussi à convaincre les deux bandes.

### Scène 8

Peu avant la bataille, tous les personnages, à tour de rôle et en groupes, font part de ce qu'ils s'attendent de cette soirée.

### Scène 9

Le combat commence sous un viaduc. Tony arrive pour l'arrêter mais son intervention exaspère Bernardo, qui éprouve de la rancœur contre Tony. Une rixe a lieu durant laquelle Bernardo blesse à mort Riff. Perdant la tête devant la mort de son meilleur ami, Tony tue Bernardo.

## Deuxième acte

### Scène 1

Ignorant ce qui vient de se passer, Maria se prépare pour sortir en cachette avec Tony: elle est tout excitée et heureuse («I feel pretty»). Chino la rejoint et, très embarrassé, commen-

ce à lui raconter les faits. Lorsqu'il comprend que Maria est anxieuse au sujet de Tony, il lui annonce brutalement ce qui est arrivé. Peu après le départ de Chino, Tony entre et lui explique tout. Les deux amoureux se sentent braqués des deux côtés et imaginent un lieu où ils pourraient vivre heureux («Somewhere»).

### Scène 2

Tandis que les Jets, préoccupés, se demandent où est Tony, le policier Krupke essaie de découvrir quelque chose au sujet de la rixe qui vient d'avoir lieu sous le viaduc. Les jeunes gens ne disent rien; ils se sentent incompris et persécutés et, lorsque Krupke s'éloigne, ils mettent en scène, avec sarcasme et ironie, le contraste aigu qui sépare leur monde de celui des adultes («Officier Krupke»). Anybodys les rejoint et leur annonce que les Sharks cherchent partout Tony pour le tuer. Les Jets s'éparpillent à sa recherche pour le défendre.

### Scène 3

Dans la chambre à coucher de Maria, les deux amoureux se réveillent. Quand Anita arrive, Tony s'enfuit par la fenêtre après avoir donné rendez-vous à Maria au magasin de Doc. Anita, en pleurs après la mort de son fiancé Bernardo, essaie de persuader Maria à laisser tomber Tony («A boy like that», «I have a love»). Schrank arrive à son tour, décidé à interroger Maria. Anita accepte de se rendre au magasin de Doc pour avertir Tony que Maria sera en retard.

### Scène 4

Lorsqu'elle arrive au magasin de Doc, Anita subit une véritable agression de la part des

Jets. Elle réussit à se libérer et, aveuglée par la colère, elle se venge en leur disant que Maria a été tuée par Chino.

### Scène 5

Dans le sous-sol du magasin où Tony s'est réfugié, Doc, exaspéré par toutes ces violences, lui rapporte les paroles d'Anita. Tony sort dans la rue à la recherche de Chino.

### Scène 6

Tandis qu'il cherche Chino, Tony rencontre Maria et comprend qu'il y a eu un quiproquo.

Les deux jeunes gens sont sur le point de se jeter dans les bras l'un de l'autre lorsque Chino apparaît et tire sur Tony. Tony meurt dans les bras de Maria. Les deux bandes, les policiers et Doc accourent. Hors d'elle, Maria reproche aux Sharks et aux Jets ce qui vient de se passer. Les deux bandes, unies pour la première fois, soulèvent le corps de Tony et s'éloignent en procession. Maria suit, fière dans sa douleur. Seuls les adultes – inutiles – restent sur les lieux.

*(Traduzione di G. Viscardi)*

## DIE HANDLUNG

### Erster Akt

#### Erste Szene

Zu Beginn werden mit Hilfe der Musik, der Mimik und des Tanzes die Rivalitäten zwischen den beiden jugendlichen Banden dargestellt: die Sharks kommen aus Portorico, die Jets sind «eine Anthologie dessen, was man unter dem Namen “Amerika” versteht». Die Polizisten Krupke und Schrank trennen die beiden Gruppen. Bernardo und die Sharks gehen. Riff versammelt die Jets am sich und schlägt vor, am selben Abend während des Balls in der Gymnastikhalle die Sharks herauszufordern; es geht um die Vorherrschaft in der Gegend («When you're a Jet»). Aber zuerst muss noch ein Kriegsrat zwischen den beiden Gegnern abgehalten werden und über die Waffen entschieden. Riff beschliesst, sich an Tony zu wenden. Er soll ihn vertreten.

#### Zweite Szene

Tony will nichts von den Jets wissen, aber schliesslich kann Riff ihn umstimmen: Tony wird an dem Kriegsrat teilnehmen, auch wenn er das deutliche Gefühl hat, dass ihn etwas ganz Besonderes und Schönes – fast ein Wunder – erwartet («Something's coming»).

#### Dritte Szene

Im Geschäft für Brautkleider. Anita und Maria treffen Vorbereitungen für den abendlichen Ball. Maria wird zum ersten Mal ausgehen. Der Bruder Bernardo hat sie mit Chino verlobt,

dem Chef der Sharks. Das Mädchen ist sehr aufgeregt.

#### Vierte Szene

Auf dem Ball treten die beiden Banden gegen einander an, trotz der Bemühungen von Glad Hand, der versucht, Spannungen und Unterschiede auszugleichen. Riff und Bernardo tanzen mit ihren Mädchen. Während des Tanzes begegnen sich Tony und Maria. Es ist die klassische “Liebe auf den ersten Blick”, aber Bernardo greift ein und schickt Maria nach Hause. Riff benützt die Gelegenheit um Bernardo herauszufordern: ein Kriegsrat im Laden Docs. Tony singt von seiner Liebe zu Maria («Maria»).

#### Fünfte Szene

Tony sucht Maria in den engen Strassen des Viertels und findet ihr Haus. Auf der Feuerleiter treffen die beiden zusammen: sie lieben sich und sind jenseits aller Feindschaft zwischen den Bevölkerungsgruppen. Sie verabreden sich für den nächsten Tag im Geschäft für Brautkleider («Tonight»). Es kommen Anita, Bernardo, Chino und andere Sharks. Sie tanzen und singen. Mit Ironie und Heimweh sprechen sie vom Leben in den Vereinigten Staaten und in Portorico: Bewunderung und Kritik kommen zum Ausdruck («America»).

#### Sechste Szene

Die Jets kommen in den Laden von Doc. Sie sind angespannt und nervös. Riff muss sie beruhigen. Doc versucht, sie zur Vernunft zu bringen, und Anybodys bittet ein weiteres Mal

## Zweiter Akt

vergeblich in die Bande aufgenommen zu werden («Cool»). Bernardo und die Sharks erscheinen: man bestimmt den Ort und die Art des “Kampfes”. Tony greift ein. Es gelingt ihm, die Chefs der beiden Banden zu überzeugen, dass die Auseinandersetzung auf faire Weise ausgetragen werden müsse, mit den Fäusten; der beste Mann der einen Seite gegen den besten der anderen. Bernardo gegen Diesel. Als Schrank erscheint, aggressiv und arrogant, verschwinden die Sharks, bald danach auch die Jets. Während Doc den Laden schliesst, gesteht Tony, dass er verliebt ist.

### Siebte Szene

Im Geschäft für Brautkleider. Maria überredet Tony, den Kampf zu verhindern. Dann inszenieren sie ihre eigene Hochzeit mit Kleidern und Puppen («One hand, one heart»). Sie verabreden sich für später, wenn es Tony gelungen ist, die Banden aufzuhalten.

### Achte Szene

In Erwartung der Auseinandersetzung erscheinen alle Darsteller der Oper: einzeln oder in Gruppen drücken sie aus, was sie sich von diesem Abend versprechen.

### Neunte Szene

In einer engen Strasse unter dem Bahndamm beginnt die Schlacht. Tony versucht die Ereignisse aufzuhalten, aber sein Eingreifen reizt Bernardo, der mit ihm noch eine Rechnung auszugleichen hat. Es kommt zum Zweikampf: Bernardo ersticht Riff, und Tony – ausser sich über den Tod seines besten Freundes – tötet Bernardo.

### Erste Szene

Maria ahnt nichts von dem Drama, das sich inzwischen abgespielt hat und bereitet sich vor, heimlich mit Tony zusammen zu treffen. Sie ist aufgereggt und glücklich («I feel pretty»). Chino kommt zu ihr und berichtet mit grosser Verlegenheit, von den jüngsten Ereignissen. Als er heraushört, dass Maria um Tony besorgt ist, sagt er ihr brutal die Wahrheit. Kurz nachdem Chino gegangen ist, erscheint Tony und erklärt Maria, was wirklich geschah. Die beiden Verliebten fühlen sich in die Enge getrieben und von allen verfolgt. Sie träumen von einem Ort, wo sie endlich in Frieden leben könnten («Somewhere»).

### Zweite Szene

Während die Jets wegen Tony besorgt sind versucht der Polizist Krupke Einzelheiten über den Kampf unter dem Bahndamm zu erfahren. Die jungen Leute sagen nichts: sie fühlen sich missverstanden und verfolgt. Als Krupke verschwindet, setzen sie mit Sarkasmus und Ironie den scharfen Kontrast zwischen ihrer Welt und der der Älteren in Szene («Officer Krupke»). Dann kommt Anybodys mit der Nachricht, dass die Sharks Tony suchen um ihn umzubringen. Die Jets schwärmen aus um Tony zuerst zu finden und hin zu warnen.

### Dritte Szene

Die beiden Verliebten erwachen in Marias Schlafzimmer. Als Anita erscheint, verschwindet Tony durch das Fenster. Maria und er wer-

den sich im Laden von Doc wieder treffen. Anita weint über den Tod des Verlobten Bernardo und versucht Maria zu überreden, ihre Beziehung zu Tony nicht fortzusetzen («A boy like that» – «I have a love»). Dann meldet sich Schrank, der Maria verhören will. Anita willigt ein, zum Laden Docs zu gehen, um Tony zu verständigen, dass Maria später kommen wird.

#### **Vierte Szene**

Im Laden von Doc: Anita wird von den Jets brutal angegriffen. Als sie sich befreien kann, ist sie überwältigt von Wut: sie rächt sich, indem sie erzählt, Maria sei von Chino getötet worden.

#### **Fünfte Szene**

Doc ist diese Gewalt von allen Seiten müde und informiert Tony, der sich im Keller seines Ladens versteckt hält, über Anitas Nachricht.

Tony verlässt sofort sein Versteck und sucht Chino.

#### **Sechste Szene**

Während er nach Chino sucht, trifft Tony auf Maria. Er begreift den wahren Sachverhalt. Die Verliebten stürzen sich in die Arme. Aber da erscheint Chino und schießt auf Tony. Tony stirbt in den Armen Marias. Die beiden Banden laufen zusammen, es kommen die Polizisten und Doc. In ihrem Schmerz macht Maria Jets und Sharks gleichermassen verantwortlich für das, was geschah. Zum ersten Mal tun die beiden feindlichen Banden eine Sache gemeinsam: sie heben den toten Tony auf und tragen ihn in einer Prozession davon. Maria folgt ihnen stolz. Auf der Szene bleiben – untätig und unnütz – die Älteren.

*(Traduzione di Lieselotte Stein)*

# *West Side Story*

*di Oreste Bossini*

Prologo:

*West Side Story* nei ricordi di:

*Arthur Laurents*, che ha scritto la storia;

*Jerome Robbins*, che l'ha trasformata in spettacolo;

*Leonard Bernstein*, che ha composto la musica;

*Stephen Sondheim*, che ha scritto i testi delle canzoni;

*Larry Kert*, che ha interpretato per primo il ruolo di Tony



*In questa pagina e nelle seguenti: alcune immagini delle prove e della prima rappresentazione assoluta di West Side Story nel 1957.*

**H**o conosciuto brevemente Bernstein nel 1944. Io ero nell'esercito, lui e Robbins no. Quello fu il periodo in cui le loro carriere hanno preso il volo. Ero di stanza all'Astoria e nella mia unità c'era un ex membro del Ballet Theater. Per caso andai a vedere *Fancy Free*. Il pubblico diventava matto per quel balletto. La canzone cantata fuori scena fu uno shock. Non c'era mai stato niente di simile al Metropolitan.

C'era la guerra. Quel che loro stavano facendo nell'arte non sembrava importante, e io non ci pensavo. *Fancy Free* era un balletto fantastico, un po' pazzo, ma guardare marinai che ballavano non era l'interesse principale della gente, nel corso di una guerra come quella.

*Arthur Laurents (1944)*

## 1949

Un giorno un giovane attore mi avvicinò e mi disse che aveva avuto la parte di Romeo. Voleva che l'aiutassi a capire il personaggio. Ho cominciato a riflettere su chi avrebbe potuto essere Romeo nel nostro tempo, e poi ho cominciato a domandarmi se si potesse creare una storia su Romeo e Giulietta ambientata al giorno d'oggi. Ho cominciato a cercare produttori e collaboratori. I produttori non erano interessati. Ho chiamato Bernstein e mi sono messo d'accordo con lui per incontrare Laurents qualche giorno dopo.

*Jerome Robbins*

Jerry R. si è fatto vivo oggi con un'idea nobile: una versione moderna di *Romeo e Giulietta* ambientata negli *slums* in coincidenza delle feste della Pasqua cristiana e di quella ebraica.

*dal diario di Bernstein, New York, 6 gennaio*

Una versione contemporanea di *Romeo e Giulietta* – lei ebrea e lui cattolico – Gli ho detto che era come musicare *Abie's Irish Rose* e che io non volevo averci niente a che fare.

*Arthur Laurents*



1955

Ho suggerito di mettere in scena i neri e i portoricani a New York, perché in quel periodo cominciava il fenomeno delle bande di adolescenti, e il problema della delinquenza giovanile attirava l'attenzione dell'opinione pubblica. Ho cominciato a lavorarci sopra.

*Arthur Laurents*

Abbiamo abbandonato l'intera premessa ebreo-cattolica perché non è più fresca, e ci siamo avvicinati a come immagino che debba essere: due bande di ragazzi, una di portoricani sul piede di guerra, l'altra di cosiddetti "americani". Improvvisamente tutto ha preso vita. Sento i ritmi e le pulsazioni, e – sopra di tutto – ne possiedo il senso della forma.

*dal diario di Bernstein, Beverly Hills, 25 agosto*

A Jerry piace la nostra idea della banda. Un secondo e solenne patto è stato giurato. Si parte, Dio ci benedica!

*dal diario di Bernstein, New York, 6 settembre*

Sul momento ero d'accordo di occuparmi sia dei testi delle canzoni che della musica. Nel 1955 stavo lavorando anche su *Candide*. La musica per *West Side Story* risultava straordinariamente adatta per il ballo, e c'era un'infinita quantità di musica da scrivere – sinfonica e coreografica – più di quanto non avessi previsto. Mi resi conto che non potevo scrivere tutte le canzoni, e farle bene.

*Leonard Bernstein*

Non conoscevo nessuno alla festa, e poi ho notato Laurents. Sono andato a fare un po' di conversazione, e lui mi ha detto che stava giusto cominciando a lavorare a un *musical* su *Romeo e Giulietta* con Bernstein e Robbins. Ho chiesto, pigramente, "Chi scrive le canzoni?" E Arthur si batté la testa, l'unica volta in cui abbia mai visto qualcuno battere la testa alla lettera. Sembrava che ci fosse dentro un ingranaggio. E mi disse "Non ho mai pensato a te, ma le tue canzoni per *Saturday Night* mi sono piaciute molto".

*Stephen Sondheim*

"Per Giove, tu devi scrivere le canzoni". Pensavo che avrebbe fatto salti di gioia. Invece mi disse che doveva pensarci sopra. Voleva scrivere anche la musica. L'ho pregato di incontrarsi con Bernstein e suonargli un po' del materiale di *Saturday Night*.

*Arthur Laurents*

Sebbene avessi un interesse limitato per scrivere le canzoni, il progetto suonava stupendo. E c'era il fascino d'incontrare Bernstein. Ci vedemmo nel suo studio e gli suonai *Saturday Night*. Lui disse:

“Non hai qualche altra poesia da mostrarmi?” Io non uso la poesia in quel modo – intendo dire letterario. Dal momento che si trattava di uno spettacolo di stile conversativo ambientato a Brooklyn, delle canzoni ‘poetiche’ sarebbero state inappropriate. Certamente vi fu tensione intellettuale fin dall’inizio. Una settimana dopo Lenny mi chiamò per sapere se avrei collaborato con lui per le canzoni. Parlai con Hammerstein che sapeva quanto ci tenessi a comporre anche lo spartito, ma lui mi consigliò di accettare l’occasione, perché sarebbe stato un bene per me stare insieme a professionisti di quel calibro. Una settimana dopo ho cominciato a lavorare.

*Stephen Sondheim*

## 1956

Bernstein lottava con me su ogni parola. Avessi detto: “Ho incontrato una ragazza di nome Maria”, subito Lenny mi interrompeva con un “Ho visto una ragazza...” È andata in quel modo dall’inizio alla fine. È vero che Lenny ha speso un mucchio di tempo sulle canzoni, ma quando mi mettevo a tavolino, le scrivevo da solo.

*Stephen Sondheim*

Sono andato fuori di testa quando Steve è arrivato. Da quel giorno a oggi siamo stati colleghi e amici amorevoli.

*Leonard Bernstein*

Si discuteva, ma non era mai brutto. A volte era anche divertente. Abbiamo mantenuto le nostre ostilità al di fuori, giocando agli anagrammi. Lenny non ha mai vinto.

*Stephen Sondheim*

*Romeo* è rimandato ancora d’un anno. Forse è meglio



così; nel tempo diventa evidente che ha bisogno di cure. Dev'essere lasciato a stagionare a lungo, steso ad asciugare, invecchiato nel legno. In ogni caso è un lavoro talmente problematico che più tempo può rimanere in attesa, più beneficio dovrebbe ricavarne. Il problema principale: tracciare una linea mediana tra l'opera e Broadway, tra realismo e poesia, tra essere un balletto e il mero ballare, tra astrazione e rappresentazione. Evitando di essere "messaggio". La linea è lì, ma è molto sottile, e qualche volta bisogna scrutare dappertutto per distinguerla.

*dal diario di Bernstein, New York, 17 marzo*

Oggi in America siamo in una situazione simile a quella della Germania col suo teatro popolare prima di Mozart. Nel 1750 la grande attrazione era il *Singspiel*; era l'*Annie Get Your Gun* di quei tempi per intenderci, con il primo comico e tutto il resto. Ma questa forma popolare di spettacolo fece un balzo in avanti per merito del genio di Mozart. Nel suo insieme il *Flauto magico* è un *Singspiel*, ma è di Mozart.

Noi oggi ci troviamo nella stessa situazione, e anche noi abbiamo bisogno di un Mozart. Naturalmente, se e quando verrà non avremo nulla di simile al *Flauto magico*; avremo invece una nuova forma che, probabilmente, non potremo nemmeno chiamare opera. Potrebbe accadere da un momento all'altro.

*Leonard Bernstein, dalla trasmissione televisiva Omnibus del 7 ottobre*

**1957**

*Candide* è andato in soffitta, la NY Philharmonic è stata diretta, ora di nuovo a *Romeo*. Da qui in avanti niente disturberà il progetto, qualunque cosa capitasse a interferire la cancellerò sbrigativamente. Sta andando troppo bene adesso per lasciarlo cadere di nuovo.

*dal diario di Bernstein, New York, 1 febbraio*

Sondheim e io abbiamo suonato lo spartito per la Columbia Records e i *manager* l'hanno scartato. C'eravamo fatti in quattro. Abbiamo cantato sestetti, suonato a quattro mani. Non funzionava. "Troppe parole nelle canzoni... Troppi tritoni nella musica".

*Leonard Bernstein*

Chita Rivera aveva appena avuto la parte di Anita e mi disse che c'era un'audizione il giorno dopo per far parte del coro. Quell'estate ero stato il protagonista maschile in *Fat Tuesday*. Era uno spettacolo sulla lotta tra bande e io facevo un numero, "No more mambo", che riguardava il fatto di non poter uscire di sera perché Dio sa cosa poteva capitarti. All'audizione c'erano Cheryl Crawford e i quattro autori. Mi dissero "Molte grazie", e sono ritornato al mio *Mr. Wonderful*.

Nella primavera del 1957 Sam Zolotoff raccontò sul *Times* che la Crawford si era ritirata dalla produzione, sostenendo che lo spettacolo sarebbe stato un successo artistico ma un fallimento com-

merciale. Il *musical* entrava in prova a giugno, giusto all'epoca in cui *Mr. Wonderful* avrebbe chiuso. Mia sorella Anita Ellis mi disse che volevano vedermi ancora per il ruolo di Bernardo, il capo dei portoricani. Feci ancora l'audizione, e ancora mi dissero "Molte grazie". Per interpretare Bernardo ero terribilmente chiaro di carnagione, e avevano bisogno di uno che sapesse ballare bene.

Qualche tempo dopo stavo lavorando a uno show televisivo. Robbins doveva ascoltare cinque persone per il ruolo di Riff, e fui chiamato ancora. Cantai "Cool", ma c'era ancora troppo da ballare. Fino ad allora ero stato soltanto uno della *chorus-line* e non avevo ambizioni per un ruolo da star. Ero felice di stare in fila. Non ero capace di ballare abbastanza bene per interpretare Riff.

Mi chiamò Burt Shevelove, che curava la regia di uno spettacolo per *Esquire*. Sondheim venne allo spettacolo, lui aveva l'abitudine di andare a vedere tutto. Dopo la recita Sondheim mi disse: "Hai una voce acuta. Come mai non hai fatto l'audizione per Tony?" Gli risposi che tutti i giornali avevano scritto che Bernstein stava cercando un tenore polacco, biondo e di un metro e ottanta. Io ero uno e settanta, scuro ed ebreo. Lui mi chiese di provare per Tony. All'audizione cantai "Maria" nella tonalità originale. Non riuscii a prendere la nota acuta. Eppure videro in me qualcosa che piacque loro e me la fecero rifare un tono più basso. Fino a quel momento Anna Maria Albergheiti e Frank Purretta erano stati la loro scelta per i ruoli principali. Mentre stavo per andarmene, Ruth Mitchell mi presentò a Carol Lawrence sull'ingresso. Proprio allora, i quattro autori passarono di lì, e ci chiesero di camminare sul palcoscenico assieme. Poi ci chiesero di cantare "Tonight".

Mentre stavo facendo l'audizione, cercavo Carol con lo sguardo sul palcoscenico e non riuscivo a trovarla. Senza alcun piano preparato prima, Carol era salita su una scala antincendio dietro al palco, giusto per rendere la sensazione di un balcone. Quando arrivò il momento di cantare "I'm coming up", mi arrampicai sul palo, sempre per istinto. Quel gesto conferiva alla situazione un senso di urgenza e mostrava una certa spa-



valderia fisica da parte mia.

Quando finimmo, Bernstein salì sul palcoscenico. “Non so cosa accadrà – disse – abbiamo ancora altre persone da ascoltare. Ma questa è l’audizione più magnetica cui abbia mai assistito”.

*Larry Kert*

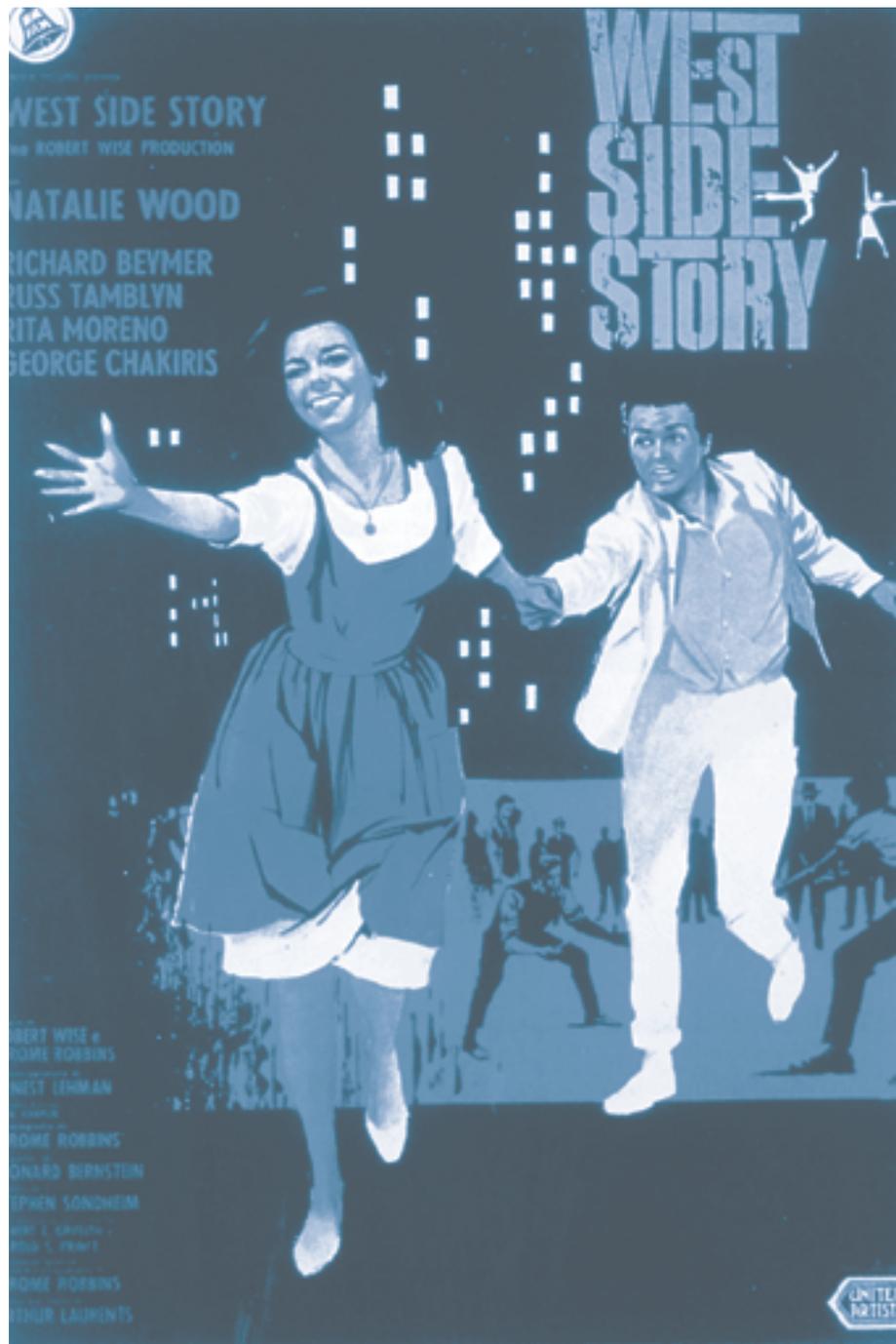
La prima di ieri sera è stata proprio come l’avevo sognata. Il risultato ripagava per tutta l’agonia, per i continui rinvii e le ri-riscritture. C’è un lavoro lì; e indipendentemente dal fatto che abbia o no successo secondo i criteri di Broadway, ora sono convinto che quello che abbiamo sognato in tutti questi anni è possibile; perché lì è presente una storia tragica, con un motivo profondo come l’amore contro l’odio, con tutti i rischi teatrali di temi come la morte e i contrasti razziali, di interpreti giovani, di musica “seria” e di balletti complicati – e tutto ciò ha messo d’accordo pubblico e critici. Ho riso e pianto come se non l’avessi mai sentito né visto prima. E credo che il motivo per cui è riuscito sia che tutti noi abbiamo veramente *collaborato*; stavamo scrivendo tutti lo *stesso* spettacolo. Anche i produttori inseguivano gli stessi obiettivi che noi avevamo in mente. Non si è sentito nemmeno un bisbiglio a proposito d’un *happy end*. Un fatto raro per Broadway. Sono orgoglioso e onorato di averne fatto parte.»

*dal diario di Bernstein, Washington, D.C., 20 agosto*

**A**bbiamo affidato alla voce dei protagonisti la ricostruzione della nascita di *West Side Story* per risparmiare al lettore l'ennesimo racconto di una storia ripetuta fino alla noia e diventata ormai una leggenda metropolitana del mondo dello spettacolo. I frammenti di questa storia così intimamente "americana" hanno bisogno forse di essere integrati in qualche punto da altre notizie.

*Fancy Free*, di cui parla Laurents all'inizio, fu la prima collaborazione artistica di Bernstein con Jerome Robbins. Era un balletto piuttosto breve, che prendeva spunto da un'idea di Robbins semplice ma efficace coreograficamente: tre marinai a terra in libera uscita corteggiano senza molto successo delle ragazze in un bar. Antal Dorati, allora direttore musicale del Ballet Theater, ricorda che Robbins nell'estate del 1943 gli propose il soggetto e pochi giorni dopo tornò da lui con la notizia di aver trovato il compositore adatto a scrivere la musica, il giovane Leonard Bernstein. Lo spettacolo fu preparato, non senza parecchie difficoltà organizzative, nel giro di qualche mese e andò in scena con buon successo il 18 aprile 1944 nella vecchia sala del Metropolitan Opera House. "Big Stuff", la canzone che all'inizio del balletto esce dal *juke-box* del bar, fu il primo *tune* composto da Bernstein, autore sia della musica che delle parole, e come ricordava Laurents fece molto effetto sul pubblico. La canzone era stata scritta per Billie Holiday, la quale però non fu ingaggiata per la registrazione perché il produttore non poteva permettersi il cachet della cantante. La soluzione fu trovata in famiglia, dal momento che la voce invisibile fu alla fine quella della sorella di Bernstein, Shirley.

Robbins e Bernstein all'epoca della loro conoscenza, nel 1943, avevano condotto vite quasi parallele. Entrambi erano nati nel 1918, entrambi provenivano da famiglie ebreo emigrate dalla Russia alla fine del secolo precedente, entrambi erano influenzati dalla vita intellettuale di New York, entrambi sognavano di affermarsi nel mondo dello spettacolo. Eppure, nel breve intervallo tra il giorno della loro conoscenza e la data del debutto di *Fancy Free* accadde una serie abbastanza incredibile di avvenimenti, che mutarono radicalmente il corso della carriera di Bernstein.



*Il manifesto del film West Side Story. Nelle pagine seguenti: alcune immagini del film.*

Robbins, quando bussò alla porta del camerino della Carnegie Hall, andava a parlare con un semplice assistente del direttore musicale della New York Philharmonic Orchestra Arthur Rodzinski, ossia con un giovane molto sveglio e dotato di talento il cui compito era leggere nuove partiture, preparare il materiale musicale per l'esecuzione e svolgere in sostanza tutti quei piccoli e noiosi compiti ai quali un direttore d'orchestra non ha tempo da dedicare. Bernstein si guadagnava da vivere lavorando di nascosto per la casa editrice Harms Inc., per la quale preparava gli arrangiamenti per pianoforte delle canzoni di successo, con lo pseudonimo di Leonard Amber. Nell'ambiente musicale il suo nome era conosciuto, così come la sua tendenza ad assumere, e spesso a esibire, atteggiamenti musicali e sociali anticonformisti. Ma né Robbins né altri potevano immaginare in quel momento che il brillante giovanotto, il giorno della prima di *Fancy Free*, fosse già salito più volte sul podio di una delle cosiddette *big five orchestra* americane, la New York Philharmonic (le altre erano quelle di Boston, Philadelphia, Chicago e Cleveland), e avesse già diretto in pubblico la sua Prima Sinfonia "Jeremiah".

La svolta della carriera di Bernstein è legata al leggendario episodio della sostituzione all'ultimo minuto di Bruno Walter, costretto a letto dalla febbre. La sera prima del fatto il soprano Jennie Tourel aveva cantato in un recital, accompagnata da Bernstein, il ciclo di *song* (artistiche questa volta, per quanto sbarazzine nei testi e nella musica) *I Hate Music*. Era il debutto di Lenny – questo era il suo nome assolutamente per tutti – a New York sia come autore che come pianista. Come accadeva quasi tutte le sere, Bernstein aveva tirato mattino e fu svegliato dopo poche ore di sonno da una telefonata del manager dell'orchestra, Bruno Zirato. Bruno Walter era seriamente indisposto, Rodzinski era bloccato fuori città da una bufera di neve: l'unica soluzione rimasta era che lui dirigesse il concerto del pomeriggio. Dopo un breve colloquio in albergo con Bruno Walter, Bernstein si presentò alle 5 del pomeriggio con una giacchetta grigia sul palcoscenico della Carnegie Hall per dirigere musiche di Schumann, Rózsa, Strauss e Wagner, in un concerto trasmesso anche in diretta dalla radio. Il successo fu clamoroso e portò improvvisamente il suo nome su tutti i giornali e nelle case di milioni di americani. Tutto questo accadde il 14 novembre, una domenica, del 1943. Come se non bastasse, il gennaio successivo Bernstein fece il grande debutto anche come autore, dirigendo a Pittsburgh la prima esecuzione della Prima Sinfonia "Jeremiah".

E quindi, nel giro nemmeno di un anno, ecco spuntare dal cilindro un Bernstein completamente diverso, con la musica per un balletto (*Fancy Free*) e subito dopo per un *musical* (*On the Town*). È comprensibile la sorpresa del pubblico e l'imbarazzo della critica nel trovarsi di fronte quasi dal nulla un ragazzo di 25 anni capace contemporaneamente di dirigere con successo la prima orchestra americana, di comporre brani sinfonici di grande respiro e di scrivere anche musica per Broadway. Il nucleo della vicenda artistica di Bernstein ha origine in questo periodo lontano e cruciale, in cui sono concentrate le radici del percorso multiforme e complesso della sua musica. La solida formazione accademica di stampo europeo, la memoria della tradizione ebraica e dei suoi molteplici adattamenti e travestimenti, la passione per il jazz e le forme popolari e idiomatiche dello spettacolo

americano, tutti questi elementi entrano a far parte del mosaico variopinto del mondo di Bernstein. Un itinerario così imprevedibile e tortuoso, composto di frammenti diversi vissuti all'interno di una inestinguibile necessità di essere amato e accettato, forma alla fine l'interrogativo circa la figura e la posizione di questo autore all'interno della cultura del Novecento. Una domanda che – come dice il titolo del suo ultimo libro, in cui sono raccolti i testi delle Norton Lectures tenute ad Harvard – rimane ancora “senza risposta”.<sup>1</sup>

Il percorso di Bernstein nello spettacolo commerciale inizia con *Fancy Free* e si chiude con *West Side Story*. Il filo rosso che lega il rapporto di Bernstein con Broadway è il sodalizio con Jerome Robbins. *On the Town* (1944) fu l'estensione di *Fancy Free* in forma di *musical*.<sup>2</sup> Gli autori del libretto e delle parole delle canzoni erano una coppia destinata a luminosa carriera nella commedia musicale, Betty Comden e Adolph Green. Robbins fu tirato dentro di nascosto anche nella produzione del successivo *Wonderful Town* (1953), *musical* dal sapore nostalgico sulla vita di *bohème* nella New York degli anni Trenta. Il lavoro era stato commissionato ai tre autori di *On the Town* da due produttori importanti come Fryer e Abbott, e Robbins provvide, senza essere citato nei *credit*, a rinfrescare lo stile di danza della star scritturata per l'occasione, Rosalind Russell.

Ma per Bernstein e Robbins il progetto che covava sotto la cenere, secondo quanto affermano loro stessi, era di trasportare la storia di Romeo e Giulietta nell'epoca contemporanea. La prima formulazione del soggetto, che aveva come titolo *East Side Story*, rende forse più comprensibile l'aspetto un po' maniacale con cui i due amici hanno coltivato nel tempo l'idea di creare un *musical* su questo argomento, totalmente estraneo al mondo di Broadway. La storia iniziale aveva per protagonisti due giovani appartenenti a fedi differenti, quella ebraica e quella cattolica nella sua cornice italoamericana. Il conflitto tra le due comunità si sviluppava, guarda caso, durante il periodo della Pasqua cristiana e di Pesah, due feste che paradossalmente dividono e affratellano le due religioni in maniera formidabile. Considerando la vicenda umana di Robbins e di Bernstein, appare abbastanza evidente che il fulcro del loro interesse per un soggetto di questo tipo risiedeva non tanto nel carattere più appariscente, ma superficiale, della classica storia d'amore contrastata dalle famiglie, quanto nella questione dell'identità ebraica e più in particolare nel rapporto tra questa identità e il contesto sociale e culturale di New York. La prima netta risposta negativa di Laurents al progetto («Non voglio avere niente a che fare con una nuova *Abie's Irish Rose*») è molto significativa a questo proposito.

*Abie's Irish Rose* era stata prima una commedia, poi un film di grande successo negli anni Venti. Trattava il tema delle melodrammatiche conseguenze di un matrimonio misto ebreo-irlandese, una di quelle storie patetiche che la gente del Lowest East Side conosceva molto bene in quegli anni per averla vissuta parecchie volte. In *Abie's Irish Rose* il conflitto tra il mondo ebraico orientale, rovesciatosi in massa sulla costa americana con le grandi migrazioni a cavallo del secolo, e la realtà sociale in cui sbarcava prendeva i contorni di una storia sentimentale, ma oltre il linguaggio semplice del teatro popolare si delinea il fitto groviglio di incomprensioni, violenze, lotte per la sopravvivenza, scambi culturali e generosa solidarietà che ne stanno alla base. Il rapporto difficile con le

comunità che avevano compiuto lo stesso impervio percorso qualche generazione prima era un tema su cui la letteratura *yiddish* aveva cominciato ad indagare sin dall'inizio del secolo. I primi ritratti della vita del moderno ghetto ebraico di New York comparvero nella quotidiana esperienza del giornalismo popolare, poi si svilupparono in forme più elaborate con scrittori come Abraham Cahan (*The Rise of David Levinsky*, 1917), Anzia Yeziarska (*Bread Givers*, 1925), Michael Gold (*Jews Without Money*, 1930).<sup>3</sup> Laurents avvertiva che riproporre nell'America del dopoguerra un soggetto ambientato in quel tipo di conflitti rappresentava qualcosa di vecchio, di superato in termini narrativi. La questione era già stata ampiamente portata alla luce del sole in commedie, romanzi, film e non rappresentava più un tema di attualità. Negli anni Quaranta quel tipo di recriminazione sociale non aderiva più alla complessità della vita ebraica a New York e allo sviluppo dei rapporti culturali che la comunità aveva ormai intrecciato con la città.

Questo non significava naturalmente che il problema dell'identità per un ebreo americano di quell'epoca fosse qualcosa di risolto e non rappresentasse un passaggio difficile da superare.<sup>4</sup> Bernstein stesso rappresentò da questo punto di vista il campione della nuova, recente rispettabilità acquistata nella società americana dal mondo ebraico. Negli anni in cui Bernstein riuscì a imporsi professionalmente, un musicista di origine ebraica poteva al massimo aspirare al successo di Broadway, come accadde a George Gershwin o Irving Berlin, ma era impensabile che potesse accedere ai vertici della vita musicale colta. Più d'un direttore d'orchestra di origine ebraica fu costretto ad assumere un nome d'arte per poter lavorare. Bernstein, da parte sua, si rifiutò di abbandonare il proprio cognome per dirigere, con enorme soddisfazione del padre Sam, e non volle seguire il sincero e insistente consiglio di Serge Koussevitzky a piegarsi alle circostanze e a prendere un nome d'arte, malgrado la venerazione che nutriva per il grande maestro russo. Quando assunse lo pseudonimo di Leonard Amber come arrangiatore di musica leggera, lo fece soltanto per motivi di opportunità professionale, ma è significativo che abbia semplicemente tradotto

Natalie Wood (*nel ruolo di Maria*)



in inglese il proprio cognome *yiddish* (amber = bernstein = ambra). L'orgoglio di Bernstein fu però ferito in diverse occasioni. La più umiliante fu probabilmente quando la Boston Symphony Orchestra rifiutò di assumerlo come direttore musicale, nonostante che lo stesso Koussevitzky avesse gettato sul piatto della bilancia tutto il proprio prestigio per assicurare a Bernstein la successione. Non è casuale che la prima città americana disposta a mettere in mano a un figlio di *yiddish people* la propria orchestra fu la stratificata, multi-etnica, meticciosa New York, e non la severa e arrogante Boston, o la puritana e pruriginosa Philadelphia o l'industriale e pragmatica Chicago.

La questione dell'identità ebraica è dunque il motore che alimentò l'interesse di Bernstein e Robbins per il tema di *West Side Story*: il conflitto tra due comunità diverse che sono costrette a dividere lo stesso territorio e le stesse condizioni di vita, ma anche il desiderio di evadere dal ghetto, di non rimanere imprigionati per sempre dentro la rete soffocante dei legami di sangue e di appartenenza. È significativo che per scrivere un testo di questo genere Robbins e Bernstein abbiano ignorato il duo Comden e Green, malgrado il successo di *On the Town*, e si siano rivolti a Laurents. Comden e Green, con le loro brillanti battute e le deliziose situazioni sentimentali, erano la perfetta incarnazione della sofisticata e leggera ironia tipica della tradizione del *musical*. Nel caso di "Romeo", com'era scherzosamente chiamato il progetto, si trattava di perlustrare zone grigie dell'animo, infestate di umori negativi, di rancori duraturi e recriminazioni sorde. Anche per questo ci volle del tempo e un lungo percorso di elaborazione interiore per trovare la forma in cui questo lutto riuscisse a trovare una strada per esprimersi.

Laurents chiarì immediatamente a Bernstein che non sarebbe stato il librettista della sua "opera", nemmeno se il risultato fosse stato l'*Otello* di Verdi, e così è stato. *West Side Story* è un capolavoro che appartiene alla cultura americana del Novecento, al di là di ogni classificazione di genere. Sebbene la sua natura corrisponda a ogni caratteristica sia artistica che commerciale del *musical*, esso va oltre i confini semiotici del linguaggio proprio a questo tipo di spettacolo. *West Side Story* occupa un posto a sé nel canone di Broadway, pur appartenendo interamente al suo mondo. Per essere precisi, la classicità di *West Side Story* prescinde dal successo commerciale dello *show*. Nell'elenco degli spettacoli più longevi di Broadway, nel periodo compreso tra quello che è considerato generalmente il capostipite del genere, *Show Boat* (1927), e *West Side Story*, il *musical* di Bernstein si colloca soltanto al 18° posto con 732 repliche, lontanissimo dal capoclassifica *My Fair Lady* con 2.717. Fu un risultato positivo, in termini commerciali, ma niente di paragonabile a titoli oggi messi in archivio come *South Pacific*, con 1.925 repliche, o *Annie Get Your Gun* con 1.147, se non addirittura dimenticati come *Pajama Game* (1.063) o *Damn Yankees* (1.019). *West Side Story* non vinse neppure il Tony Award come miglior *musical* dell'anno 1957, assegnato invece a un tradizionalissimo *The Music Man* di Meredith Willson. È noto peraltro che il grande successo di *West Side Story* arrivò soltanto con la versione cinematografica, diretta nel 1961 da Robert Wise. Il film vinse ben nove Academy Awards, ma Bernstein non ebbe la soddisfazione di ricevere l'Oscar, in quanto la musica non era una produzione originale.

Eppure il fatto che questo Bernstein trovi ancora il modo di parlare al pubblico di oggi, dimostra

che il successo di *West Side Story* era fondato su basi meno effimere di quelle di tanti lavori dello stesso genere. La “classicità” di *West Side Story* fu il frutto della collaborazione di sensibilità diverse che trasformarono il progetto in un insieme di caratteristiche peculiari. La fermezza con cui Laurents respinse ogni cedimento di Bernstein verso la forma musicale “alta” dell’opera ne è un esempio. Lo scrittore era più consapevole del musicista dello squilibrio che un linguaggio troppo autonomo avrebbe introdotto nella struttura. Bernstein possedeva il mondo dell’opera con una meravigliosa e schietta immaginazione e un amore addirittura un po’ ingenuo. Nell’elenco della sua attività non si trovano moltissime opere da lui dirette, ma ogni autore ha trovato nella lettura di Bernstein una freschezza di idee e una comprensione profonda come raramente capita in teatro.<sup>5</sup> Pur non essendo un concertatore nel senso tradizionale, Bernstein conosceva il repertorio non soltanto con competenza, ma anche con profonda intelligenza. In molti luoghi di *West Side Story* spicca questo amore per il melodramma, la cui presenza non si limita a un eclettico uso della citazione ma assume un’importanza ben più profonda. Un esempio eccellente è fornito dal grande numero concertato che precede il finale del I atto, “Tonight”. In questo episodio si sovrappongono a strati i diversi percorsi psicologici dell’azione: i preparativi delle due bande rivali per l’imminente scontro serale, il rapporto che lega ormai in modo ambiguo Riff a Tony, l’eccitazione di Anita per l’appuntamento con Bernardo, l’attesa infantile di Maria per la sua prima notte d’amore. La polifonia drammaturgica di questa scena tesse una trama molto fitta di ritmi e di declamazioni, sopra la quale Bernstein tende alla fine un potente arco melodico con il canto di Maria e quello di Tony che si uniscono in una sorta di comunione spirituale, separati dagli altri e ignari di tutto il resto. Il modello di questa grande scena musicale è certamente il concertato finale del II atto del *Falstaff* di Verdi, dove Fenton e Nannetta, dietro il paravento, vivono in modo analogo ai protagonisti di *West Side Story* la loro storia d’amore, sovrastando con la purezza del loro canto il denso contrappunto degli inganni e degli affanni della vita reale, rappresentata dal concitato via vai di burloni e burlati nella casa di Ford.



Il contrappeso fornito dalla presenza di Laurents impedì che Bernstein incorresse qui nello stesso difetto che aveva in fondo provocato l'insuccesso di *Candide*.<sup>6</sup> *West Side Story* non soltanto non è un'opera, ma nemmeno la *parodia* di un'opera. Laurents era convinto che il progetto avrebbe funzionato soltanto se avesse mantenuto salde le caratteristiche di un autentico musical, vale a dire se la forza primigenia dello spettacolo fosse attinta non dalla musica, ma dalle situazioni drammaturgiche e dai dialoghi. Il libretto mantiene un costante riferimento al modello di Shakespeare, non soltanto nell'idea germinale di due giovani amanti immersi in un clima di assurda violenza. I personaggi di Shakespeare sono riflessi in quelli di Laurents: la nutrice di Giulietta in Anita, il fidanzato ufficiale Paride in Chino, la cella-farmacia di frate Lorenzo nel *drugstore* di Doc. Allo stesso modo molte delle situazioni essenziali di *Romeo and Juliet* sono parodiate in *West Side Story*: l'incontro dei due giovani al ballo, la scena del balcone e soprattutto la sequenza drammatica dell'assassinio di Riff da parte di Bernardo e il conseguente omicidio di questi da parte di Tony. Laurents peraltro era consapevole che il modello di Shakespeare non era proponibile per intero al pubblico di Broadway, che non avrebbe accettato di veder morire entrambi i protagonisti, e nel finale risparmia la vita di Maria. A loro volta gli altri tre autori, che non comprendevano l'insistenza di Laurents nel voler rimanere fedele a Shakespeare, premevano per dare più spazio a temi contemporanei. Questa esigenza portò a introdurre nel *musical* certi spunti di vera e propria critica sociale, per merito soprattutto di quell'atteggiamento anti-letterario rivendicato con orgoglio da Sondheim nella sua concezione della parola poetica. L'espressione più efficace di questo disagio giovanile è catturata nel graffiante siparietto brechtiano inscenato da Action e compagni in "Gee, Officer Krupke",<sup>7</sup> in cui i ragazzi prendono in giro gli ipocriti tentativi di mascherare l'incapacità di magistrati, sociologi e psicologi di dare ascolto al loro malessere.

La qualità specifica del lavoro di Bernstein, temperato qui assai più che nel precedente *Candide* dall'influenza esercitata dagli altri autori, rimane tuttavia la chiave di volta dell'unicità di *West Side Story* nella storia di Broadway. La complessità della musica, che agisce a livelli differenti sulla percezione del pubblico, è l'elemento unificante della concezione dello spettacolo. La musica contiene in effetti tutti i percorsi drammaturgici dell'azione che si svolge sul palcoscenico, concentrando nel proprio specifico linguaggio il senso più profondo di quel che avviene dentro l'anima dei personaggi. La partitura di Bernstein<sup>8</sup> è scritta ovviamente con un'abilità compositiva di ben altra finezza, rispetto all'artigianato medio di un *musical*. È utile analizzare brevemente i quattro, celebri accordi iniziali del "Prologue" strumentale per rendersi conto del rigore del pensiero musicale di Bernstein. Ciascun accordo è costruito su una sovrapposizione di intervalli di seconda minore e di terza minore, in sincope su una nota di basso che replica, dispiegata nel tempo, la struttura dei medesimi intervalli. In questa breve sequenza di accordi sono concentrati dieci dei dodici suoni che formano il totale cromatico. Bernstein ha ommesso soltanto le note fa e fa diesis, che hanno un significato del tutto particolare all'interno della partitura. Fa è la nota di perno della melodia di "Somewhere", che nel testo rappresenta con amara ironia<sup>9</sup> il mondo della speranza, della felicità attesa come una promessa di riscatto. Fa diesis si colloca in termini simbolici al polo opposto: è

l'emblema della dissonanza, del rapporto di tritono che attraversa da cima a fondo la partitura, così come la violenza e l'oscurità del ghetto circonda ogni istante di vita dei due innamorati. Il tritono do-fa diesis appare subito, nella descrizione iniziale della lotta per il controllo del territorio tra le due bande. L'enfasi è posta sul fa diesis, che viene scagliato in alto come un pugno con una nota secca, accentata. Ma il vero e profondo significato di questa nota nel contesto complessivo di *West Side Story* appare nelle tre battute finali, dove il corteo funebre che accompagna il corpo di Tony fuori scena sembra finalmente far sbriciolare il muro di inimicizia tra le due comunità. L'orchestra lascia risuonare per tre volte l'accordo di do maggiore, con grande delicatezza e con l'appoggiatura sul battere che connotava sia la melodia di "Maria" che di "Somewhere". Ma ogni volta i contrabbassi aggiungono all'accordo, in pianissimo, un fa diesis, a sottolineare che l'armonia del mondo non è conquistata definitivamente, che il male appartiene comunque alla vita, che la domanda fondamentale dell'esistenza rimane ancora e per sempre senza risposta.

Al di là della presenza del fa diesis, il tritono rimane l'intervallo chiave di tutta la partitura. Si potrebbe ricordare solamente il carattere particolare che la presenza del tritono conferisce alla melodia sentimentale di "Maria" e alla successiva "Balcony Scene", o il modo in cui la tensione armonica generata da questo intervallo s'innerva nel tessuto ritmico jazz di "Cool". L'insieme degli intervalli fondamentali su cui è costruita la partitura – seconda minore, terza minore, quarta aumentata (ossia il tritono) – corrispondono alle caratteristiche principali del mondo melodico *yiddish*.<sup>10</sup> L'ambiente ebraico-russo nel quale è cresciuto Bernstein era connotato profondamente dalla musica tradizionale del mondo *yiddish*. Bernstein stesso ha dichiarato che le sue impressioni sonore più lontane nel tempo ed erano legate al ricordo dei canti ascoltati nella sinagoga che frequentava da bambino. La sua evidente empatia con la figura di Mahler, che rappresentava per lui una sorta di immagine riflessa ancor più che un modello a cui ispirarsi, nasceva anche nell'urgenza avvertita da entrambi di dar corpo a percorsi nella memoria, nell'intrusiva presenza all'interno della musica di un mondo perduto dell'in-

fanzia. La caratteristica che però separa l'esperienza di Bernstein da quella di Mahler è l'assimilazione e la trasformazione continua di questi elementi eterogenei. La lingua di Bernstein è un processo in divenire, non è mai in grado di fermarsi a uno stadio stilistico preciso e stabile. Ogni esperienza musicale passa attraverso un processo di fusione, nel quale Bernstein mescola con una disinvoltura che può apparire volgare, anche in un teatro minore qual è quello della commedia musicale, Verdi e il jazz, Beethoven<sup>11</sup> e il *cha-cha-cha*, il canto di sinagoga e la denuncia sociale. In questo senso la musica di Bernstein riflette l'attitudine secolare della lingua *yiddish* a rimanere se stessa senza escludere quella degli altri, a lasciarsi contaminare da qualunque identità culturale forte senza per questo rinunciare al proprio mondo. A proposito della lingua di quella lunga striscia ebraica che andava dal mar Baltico a Odessa, Kafka scriveva: "Lo *yiddish* è percorso da un capo all'altro da migrazioni di popoli. Tutto questo tedesco, ebraico, francese, inglese, slavo, olandese, rumeno e persino latino che vive in esso è preso da curiosità e leggerezza, ci vuole una certa energia a tenere unite le varie lingue in questa forma". Sono parole che potrebbero facilmente parafrasare la musica di Bernstein.

E Puerto Rico, come si coniuga con questa radice *yiddish*?

A partire dagli anni Venti, il grande flusso dell'immigrazione ebraica orientale a New York si ridusse a un rivolo. Cominciava l'ondata dei portoricani. Puerto Rico divenne territorio Usa nel 1898, e il governo riconobbe la cittadinanza americana agli abitanti dell'isola nel 1917 con il Jones Act. A termini di legge dunque il nuovo esodo non poteva essere definito come un fenomeno di immigrazione, ma il massiccio afflusso di forza-lavoro portoricana in continente fu vissuto dalla popolazione americana sotto l'aspetto sociale e culturale come un'invasione di stranieri, né più né meno com'era accaduto in tutte le precedenti ondate migratorie. Come sempre toccò a New York assorbire per prima e con maggior durezza l'impatto con la nuova comunità.<sup>12</sup> Le difficili condizioni di vita negli *slums* e le cause più generali dell'insorgere drammatico nel dopoguerra della questione giovanile furono una miscela esplosiva per la città. Meno di due anni dalla prima di *West Side Story*, nel 1959, un ragazzo di 16 anni di nome Salvador Agron fu arrestato per aver accoltellato nel corso di una rissa due *teen-ager* bianchi. Agron fu il più giovane imputato mai condannato alla sedia elettrica da un tribunale di New York, che in seguito alla mobilitazione dell'opinione pubblica e di personalità influenti come Eleanor Roosevelt commutò la pena.<sup>13</sup> La scelta di trasferire il soggetto nell'ambiente della nuova immigrazione ispanica, come si vede, non poteva rivelarsi più attuale.

La musica di Bernstein è composta da una quantità di influssi eterogenei, ma l'elemento unificante della partitura è l'idioma latino-americano. Il fascino e la popolarità di *West Side Story* risiede in buona parte nelle danze morbide, sfrenate, seducenti che accompagnano costantemente il mondo dei giovani portoricani, conquistando con la variopinta fantasia dei ritmi e delle melodie quello spazio di vita che il gretto razzismo dei 'bianchi' vorrebbe negare loro. La voga degli stili latino-americani non era certo una novità di *West Side Story*. Il *sabor latino* era stato portato nel jazz già all'epoca di Jelly Roll Morton, e la moda per la vitalità del ballo latino toccò forse l'apice negli anni '50. È chiaro che questo genere di musica non aveva molte pretese intellettuali. Nei successi dell'epoca

ricorrevano titoli dichiaratamente frivoli come “Ya ya ya cha-cha-cha”, e la parodia delle melodie più popolari era il mezzo più adoperato da autori di successo come Freddie Sateriale, Tito Puente, Perez Prado.<sup>14</sup> Il mambo possedeva in particolare una decisa sfumatura erotica, come dimostra il “Mambo Bardot” in un film come *And God created woman* di Vadim e in generale l'accostamento tra il mambo e le star femminili del cinema.

Questa vena popolare non era tuttavia l'unica fonte dell'interesse per Bernstein. L'elemento ispanico – allargando con questo termine il concetto di musica spagnola oltre l'ambito nazionale – diventa una componente rilevante della musica orchestrale europea già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Nel Novecento il ritmo e il colore strumentale legato alla *hispanidad* assumono un carattere universale con autori come Debussy e Ravel. L'influenza della cultura francese sulla musica americana passò anche attraverso questa esperienza. Aaron Copland, appartenente alla generazione di intellettuali americani formati a Parigi negli anni Venti, coltivò un amore speciale per la musica popolare latino-americana, trasferito in qualche modo a Bernstein. Un aspetto in particolare del lavoro di Copland rimase impresso in Bernstein, che vedeva in lui una sorta di maestro e di fratello maggiore: la convinzione che la serietà di un compositore non avesse necessariamente a che fare con il carattere leggero o pesante della sua musica. L'aforisma di Hofmannsthal, secondo cui la profondità è nascosta alla superficie, si adatta molto bene anche all'opera di Bernstein.

Il numero più brillante di *West Side Story* è “America”. Qui il mondo musicale latino, esuberante e popolare, si mescola alla critica sociale divertente e leggera, ma senza reticenze, del testo. Per comprendere fino in fondo il carattere speciale assunto dall'elemento ispanico nel teatro di Bernstein dobbiamo fare però un passo indietro di un anno e tornare a *Candide*. L'equivalente di “America” in *Candide* è “I Am Easily Assimilated”, una geniale e divertentissima parodia in stile Carmen Miranda delle dive attorniate da *boys* che popolavano le riviste degli anni Quaranta. Questo numero è particolarmente interessante non



solo perché è il primo pezzo di grande respiro in cui Bernstein assume in forma caricaturale la musica spagnola, ma anche perché in uno spettacolo come *Candide*, noto per il numero esorbitante di autori e revisori, esso rappresenta *la* sua canzone, il numero di cui Bernstein scrisse sia le parole che la musica. A differenza dello spartito pubblicato, nelle carte dell'autore la canzone era intitolata "Old Lady's Jewish Tango", con l'indicazione di tempo "Moderato Hassidicamente". Sulla nave che porta *Candide* in America, la vecchia mezzana di Cunegonde racconta il percorso della sua vita, che nel testo di Voltaire era una feroce satira delle brutalità commesse da ogni religione in nome di Dio. Non c'è il minimo dubbio che dietro le parole della Vecchia Signora Bernstein abbia parodiato la sua stessa immagine. I riferimenti alle radici familiari ("My father came from Rovno Gubernya", "My father spoke a High Middle Polish") non potrebbero essere più espliciti. La Spagna della Vecchia allude molto da vicino all'America di Bernstein, e l'assimilazione culturale e linguistica sospesa tra necessità e rancore si adatta perfettamente al talento *yiddish* dell'autore ("It's easy, it's ever so easy!/ I'm Spanish, I'm suddenly Spanish!/ And you must be Spanish, too./ Do like the natives do."). Nel vortice sensuale del tango e tra i lustrini del palcoscenico affiora però una consapevolezza amara, che svela l'intima disperazione causata dalla mancanza o dalla perdita delle proprie radici ("I never learned a human language"). La storia della Vecchia esprime con infinita ironia una testimonianza di dolore, un percorrere il mondo elemosinando costantemente l'elementare diritto all'esistenza.

Molte delle caratteristiche di "I Am Easily Assimilated" appartengono anche ad "America", anche se in questo caso il problema riguarda la vita dei portoricani anziché degli ebrei. Nei limiti di un siparietto comico all'interno di una storia tragica, l'umorismo questa volta prende spunto dalle condizioni miserabili della vita sull'isola anziché dalla Diaspora, indossando la maschera frivola e volubile della danza. Il tango di *Candide* si trasforma in un coloratissimo ballo delle ragazze portoricane. Il ritmo mescola abilmente due stili diversi, lo *huapango* e il *seis*. Il primo è un ballo di origine messicana, molto veloce e formato da una sovrapposizione ritmica piuttosto complessa, in cui uno strumento suona in 2/4, un altro in 3/4 e un altro ancora in 6/8. Il secondo è una forma di danza di origine portoricana, estremamente semplice, che prende il nome dal numero di corde della chitarra. Molti altri momenti di *West Side Story* sono connotati dall'uso sapiente e creativo delle forme di danza latino-americane. Basti pensare con quale maestria Bernstein trasforma un volgare *cha cha cha* in un delicato minuetto, sul quale Maria e Tony s'incontrano la prima volta al ballo del Gym. Se è vero che Bernstein trasferisce nel mondo ispanico gran parte della propria identità ebraica, ciò avviene per precise ragioni storiche e culturali. Il legame tra l'ebraismo della Diaspora e l'*hispanidad* risale alla drammatica espulsione degli ebrei dalla Spagna nel 1492, l'anno della scoperta dell'America. Frammenti di cultura spagnola furono così sparsi nelle varie forme dell'identità ebraica nel corso di secoli, arrivando quasi intatti anche nel nuovo Continente con la ricca tradizione di musica liturgica degli ebrei sefarditi. In fondo il carattere spagnolo facilmente assimilato dalla Vecchia Signora nelle movenze del tango non è poi così lontano dalla realtà, se si considera che eminenti personaggi della musica da ballo latina erano ebrei.<sup>15</sup>

*West Side Story* possiede dunque diverse anime, coagulate attorno a una storia d'amore vecchia di secoli, risalente addirittura al mondo classico. La vitalità di uno spettacolo così composito e ricco di molteplici umori culturali rispecchia il carattere della città che lo ha ispirato, New York. Tra le molte qualità dell'allestimento originale vi è da ascrivere sicuramente la scenografia efficace e non convenzionale di Oliver Smith, che ha riprodotto impietosamente sul palcoscenico una città brutta, squallida, soffocante, chiusa dentro i muri ciechi di mattone rosso e le scale antincendio dei *tenements*. Ma la grande forza del libretto, della musica, delle coreografie e delle canzoni di *West Side Story* nasce dalla vita profondamente ricca di umanità di questa città dura e sempre in movimento, che contiene in sé tutte le storie di un mondo moderno eppure governato da pulsioni antichissime. In questa città del Novecento, capitale del XX secolo come Parigi lo era stata del XIX, Bernstein ha catturato il ritmo giusto per raccontare con la sua musica il bene e il male, la gioia e la disperazione, la vita e la morte presenti in ogni tempo e in ogni luogo.

Dopo *West Side Story* Bernstein non ha più lavorato ad un musical. Il critico Brooks Atkinson scrisse nel suo libro su Broadway che Bernstein, dopo il successo, "ha capitolato alla rispettabilità". Avrebbe davvero potuto aggiungere qualcosa di nuovo in quel genere di musica? Se fosse stato soltanto un grande professionista, Bernstein avrebbe scritto sicuramente un'altra dozzina di spettacoli di successo. Ma era in primo luogo un artista, e tutto quel che aveva da dire nella forma del musical l'aveva colato nello stampo di *West Side Story*, dopo aver a lungo sognato di dare al teatro americano quel che Mozart aveva donato all'opera tedesca. La musica di Bernstein in seguito esplorò le emozioni nascoste nel cuore dell'uomo attraverso forme d'altro tipo, come la Sinfonia n. 3 "Kaddish" o i *Chichester Psalms*. Un altro musical avrebbe soltanto replicato dei cliché, che non lo interessavano più.

L'ultima nota della partitura, il fa diesis pizzicato dai contrabbassi, lascia in sospenso la domanda che Bernstein non ha mai cessato di porsi per tutta la vita, alla quale né *West Side Story* né un'altra opera di mano dell'uomo sarà mai in grado di dare una risposta certa e definitiva.

Note:

<sup>1</sup>L. Bernstein, *The Unanswered Question*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1976.

<sup>2</sup>*On the town* divenne nel 1949 un film, la prima regia di Gene Kelly firmata insieme a Stanley Donen (in italiano si intitola "Un giorno a New York" con Kelly, Sinatra e Munshin nel ruolo dei tre marinai). Roger Edens e Lennie Hayton, che arrangiarono la musica di Bernstein, vinsero l'Oscar per la colonna sonora.

<sup>3</sup>Per approfondire questo tema e più in generale sulla vita delle comunità immigrate a New York nel primo Novecento, sono molto utili i lavori accurati e ricchi di informazioni di Mario Maffi, in particolare v. *Nel mosaico della città*, Feltrinelli, Milano 1992.

<sup>4</sup>Le devastanti contraddizioni del passaggio da una cultura tradizionale *yiddish* a forme di vita diverse, imposte dalla modernità del nuovo mondo americano in cui quella cultura si era trapiantata, sono rispecchiate nel modo forse più limpido e potente nel capolavoro di Henry Roth *Call It Sleep* (1934), tr. it. *Chiamalo sonno*, Garzanti, Milano 1989.

<sup>5</sup>Prima di *West Side Story* Bernstein aveva diretto la *Medea* di Cherubini alla Scala con la Callas nel 1953, una *Sonnambula* di Bellini con la regia di Visconti e una *Bohème*, sempre alla Scala. A Tanglewood invece

aveva diretto la prima americana delle *Mamelles de Tirésias* di Poulenc, e subito dopo la guerra una produzione del *Peter Grimes* di Britten, che però non era piaciuta all'autore.

<sup>6</sup> *Candide* era andato in scena il 1° dicembre 1956 a New York. Ebbe soltanto 73 recite, che per lo standard di un musical rappresenta un insuccesso clamoroso e una perdita economica non indifferente. Le trasformazioni di *Candide* hanno accompagnato in pratica tutta la vita di Bernstein, che nel 1989, pochi mesi prima di morire, incise la versione che si deve ritenere come definitiva.

<sup>7</sup> La musica di “Gee, Officer Krupke”, così come quella di “One Hand, One Heart”, era stata composta in un primo tempo per *Candide*, da dove era stata tagliata.

<sup>8</sup> Bernstein ha composto la musica, ma secondo la consuetudine di Broadway affidò l'orchestrazione a due arrangiatori di mestiere come Sid Ramin e Irwin Kostal. Nella registrazione discografica del 1984, unica volta in cui diresse la sua partitura più famosa, Bernstein ritoccò di persona alcuni particolari per adattare *West Side Story* alle possibilità di una grande orchestra sinfonica.

<sup>9</sup> Sia il pubblico che i personaggi sono perfettamente consapevoli del carattere illusorio di “Somewhere”, dopo quello che è accaduto. È interessante confrontare la posizione drammaturgica di “Somewhere” con quella di “One Hand, One Heart”, che precede il finale I, in cui Tony e Maria sognano il loro matrimonio nel negozio di abiti da sposa. Là si trattava di una speranza reale e di una vita diversa possibile, qui invece, dopo che Tony si è macchiato le mani del sangue del fratello di Maria, i due protagonisti cantano piuttosto la *nostalgia* della speranza.

<sup>10</sup> Secondo l'opinione di Moshe Beregovskij (1892-1961), il più importante etnomusicologo del Novecento ricercatore e studioso di musica *yiddish*, le strutture modali più ricorrenti nel canto e nelle melodie strumentali *yiddish* sono la cosiddetta “frigish”, con la seconda abbassata tra I e II grado, e la “ucraino-dorica”, con la terza minore e la quarta aumentata.

<sup>11</sup> Il tema della fuga strumentale che rappresenta la scena della rissa mortale tra Riff, Bernardo e Tony è preso alla lettera dalla *Große Fuge* op. 133 per quartetto d'archi

<sup>12</sup> Negli anni Cinquanta erano in servizio sulla rotta San Juan-New York 27 compagnie aeree, con tariffe da 30 a 50 dollari.

<sup>13</sup> Agron, avvicinosi in prigione alle Pantere Nere, fu scarcerato nel 1979 e morì d'infarto nel 1986. Il caso è stato portato in teatro recentemente da Paul Simon, autore di un costosissimo musical intitolato *The Capeman*, a cui ha collaborato anche il Premio Nobel Derek Walcott. Lo spettacolo andò in scena nel gennaio 1998, riuscendo a resistere soltanto due mesi. I produttori hanno perso nell'impresa undici milioni di dollari.

<sup>14</sup> Pantaleon Perez Prado ha terminato i suoi giorni in Italia, morendo a Milano nel 1983. Una targa del Consolato della Repubblica cubana sul muro della sua ultima abitazione, in via Bramante, ricorda ai passanti di oggi il successo della sua musica.

<sup>15</sup> Il caso più tipico è quello di Alfredo Mendez, il cui vero nome era Mendelsohn.

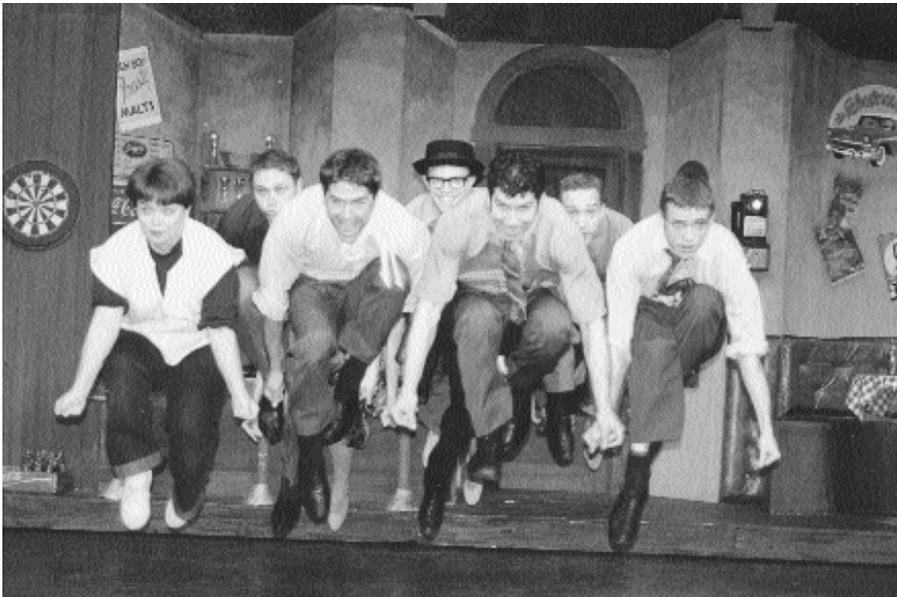
*Gli artisti*

Qui sopra e nelle pagine seguenti alcune immagini dell'allestimento presentato da Ravenna Festival.

## Candlewood International, Llc

La Candlewood International Llc è diretta da John Hodge. Impresario teatrale per oltre un ventennio, ha curato produzioni a Broadway, in teatri regionali e ha effettuato numerose tournée in patria e all'estero con gli spettacoli *Shenandoah*, *Sweet Charity*, *Anything Goes*, *Song and Dance*, *Camelot*, *A Chorus Line*, *Ain't Misbehavin'*, *South Pacific*, *42<sup>nd</sup> Street*, *Oliver!*, *Holiday On Ice Spectacular*, *Me and My Girl*, *Meet Me In St. Louis*, *They're Playing Our Song*, *The Will Rogers Follies* e *Damn Yankees*. John Hodge ha portato *The Sound Of Music* – primo musical prodotto dalla Rogers & Hammerstein – in tournée nel sud-est asiatico e ha svolto un'intensa attività in Malesia, Taiwan, Hong Kong, Corea e Singapore. Ha curato produzioni di successo quali *A Chorus Line*, *South Pacific*, *Anything Goes* e *Oliver!*, e ha inoltre diretto il Gateway Playhouse a Bellport, New York e il Candlewood Playhouse di New Farfield nel Connecticut, ottenendo lusinghieri riscontri dalla critica. Si è aggiudicato il "Connecticut Critics Circle Award" per lo spettacolo *The Who's Tommy*, che ha ricevuto

*nomination* e premi più di ogni altra produzione nella storia teatrale del Connecticut. I progetti futuri prevedono il ritorno nel sud-est asiatico col musical *The King And I* e la tournée in America, prevista per il prossimo anno, con gli spettacoli *Scarlet Pimpernel*, *George M!*, *State Fair* e *Crazy For You*.



## Cherie Rosen

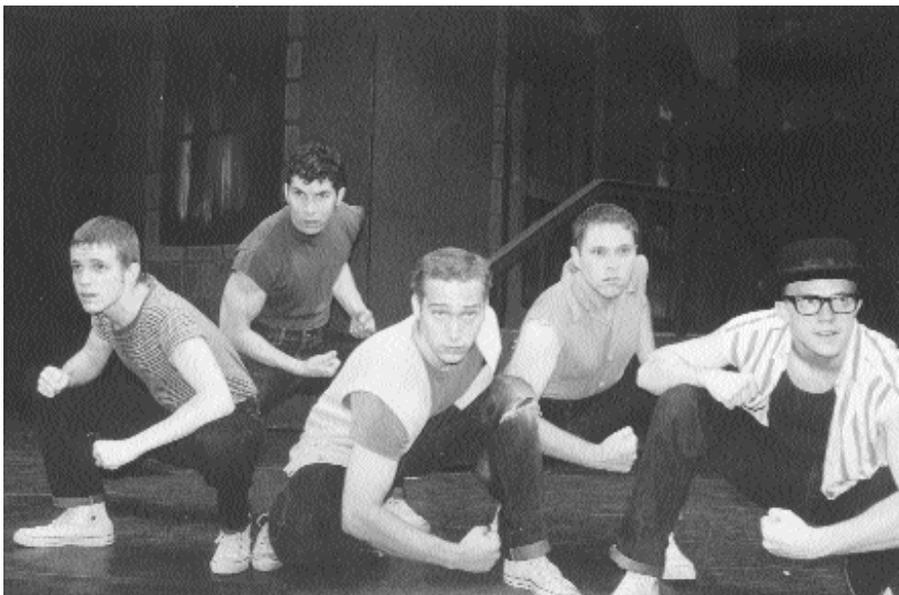
Ha diretto numerosi musical a Broadway, come *The King and I*, *Man Of La Mancha*, *Jekyll and Hyde*, *Annie Get Your Gun*, alcuni dei quali – *The Who's Tommy*, *A Chorus Line* e *42<sup>nd</sup> Street* – sono stati portati in tournée. La Rosen ha collaborato con artisti di fama internazionale, quali Raul Julia, Bernadette Peters, Marie Osmond, Faith Prince e Lou Diamond Phillips.

## Robert Ennis Turoff

Si è laureato all'Università di Denver, proseguendo gli studi presso la New York University. Ha intrapreso una brillante carriera, nel corso della quale ha diretto oltre cinquecento musical e commedie, collaborando con numerose star quali Morgan Fairchild, Daniel J. Travanti, Van Johnson, Ginger Rogers, Dale Robertson, Joan Caulfield, Dick van Dyke, Chita Rivera, Bill Hayes, Betty White, Jerry Lewis, Frankie Laine, Hans Conreid, Molly Picon e Bob Denver.

Nel 1971 ha fondato e diretto in veste di direttore esecutivo il Golden Apple Dinner Theatre a Sarasota in Florida, che ha ospitato oltre duecento produzioni di successo. È presidente della Coastal Theatre Productions Inc., direttore del Town and Country Musicals a Rochester (New York) e del Lambertville Music Circus del New Jersey, nonché direttore, autore e produttore per Allied Concert Series. Ha inoltre diretto il Theatre Under the Stars di Atlanta, la Ford Foundation Opera di New York e il National Opera Raleigh per quattro anni consecutivi. Le produzioni di Turoff sono state presentate in prestigiosi teatri come il New York City Center, Paper Mill Playhouse (New Jersey), Elych's Gardens (Denver), Melody Top (Chicago), Casa Manana, Fort Worth and Buckminster Fuller Dome (Hawaii), The Kallang and The Victoria (Singapore), Lyric





(Hong Kong) e Shah Alam, Kuala Lumpur (Malaysia). È stato direttore ospite e professore alla University of South Florida curando quattro prime esecuzioni assolute. È autore del musical *Hello, Sucker!*, autore degli adattamenti di *The New Moon*, *Naughty Marietta*, *The Merry Widow* e *The Vagabond King*. Nel 1980 ha scritto *Cheerful Little Earful*, basato su canzoni di Harry Warren. È membro dell'Actors' Equity Association ed è membro fon-

datore della Society of Stage Directors e Choreographers e dell'American Dinner Theatre Institute.

## *Dom Ruggiero*

Laureatosi alla New York University Tisch School of the Arts, Dom Ruggiero ha diretto numerosi spettacoli negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, America Latina e Australia. Ha debuttato con *The Secret Annex*, un musical basato sulla vicenda di Anna Frank, presentandosi quindi a New York per la prima volta con *The Frogs* di Stephen Sondheim; ha inoltre collaborato alla versione musicale originale di *Scandal!* Ha diretto la tournée nelle Americhe e in Asia dello spettacolo *Ain't Misbehavin'*, la tournée asiatica di *Anything Goes*, quella europea di *Phantom of the Opera*, che ha toccato Copenaghen e Ginevra, quella americana di *Shenandoah* e *Song and Dance* di Andrew Lloyd Webber. È stato regista al Gateway and Candlewood Playhouses per sei anni. Le produzioni *Rumors*, *Lend me a Tenor*, *Into the Woods*,

*Once On This Island, The Secret Garden, Beehive, Big River, Carousel e The Who's Tommy* hanno riscosso grande successo di pubblico e di critica. Ha quindi diretto *Romance, Romance, I'm Getting My Act Together e Taking It Out On The Road, Pump Boys and Dinettes, Little Shop of Horrors e Grease*. Si è aggiudicato il "Connecticut Critics Circle Award" come miglior regista per *The Phantom of the Opera* nel 1994; si è inoltre aggiudicato lo stesso premio come miglior regista e per il miglior musical con *Tommy* nel 1997, e di nuovo nel 1987 e 1990 come miglior regista per *Into the Woods, Big River e Little Shop of Horrors*.

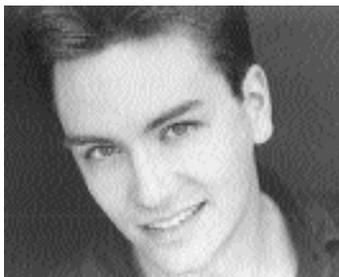
Di recente ha lavorato ad una versione riveduta di *The Phantom of the Opera* di Arthur Kopit e Maury Yeston, rappresentato negli Stati Uniti, e *La Traviata*, allestita al New York City Opera.

## Stephen Nachamie

Newyorkese, ha compiuto gli studi al New York University Acting Program. Ha interpretato il ruolo di Chino in *West Side Story*, con cui ha effettuato una tournée internazionale da Parigi a Taipei. Nel ruolo di Paul ha fatto parte del cast del musical *A Chorus Line*, con cui ha intrapreso due tournée in territorio statunitense, e ha effettuato una tournée in Scandinavia con *Evita*. Ha partecipato alla prima newyorkese di *Spit It Out!* e ha partecipato agli spettacoli *Chicago, Beehive, And The World Goes Round, The Who's Tommy, A Chorus Line e Evita*, allestiti in vari teatri negli Stati Uniti.







### **Brian Charles Rooney**

(Tony)

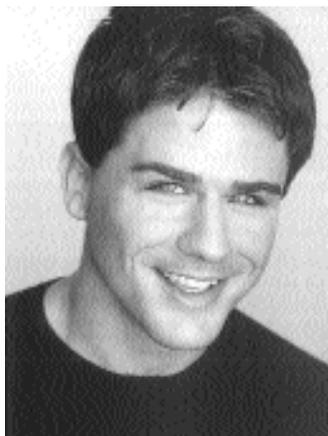
A New York ha interpretato Homer Collins in *Floyd Collins* ed il ruolo del protagonista in *The Student Prince*, il Capitano Harry Tryon in *Dearest Enemy* per la Richard Rodgers Foundation, Virgo in *The West Street Gang*, Oedipus in *Oedipus Rex* all'American Conservatory Theatre nel 1998, Che in *Evita* al Broad Hollow Players, Scott in *The Taxi Cabaret* all'ASCAP/Berkshire Theatre Festival. Ha cantato alcuni songs tratti da *The Phantom of the Opera* e *Jesus Christ Superstar* in uno spettacolo dedicato ad Andrew Lloyd Webber con Petula Clark, portato in tournée in Nordamerica.



### **Bonnie Joyce Johnson**

(Maria)

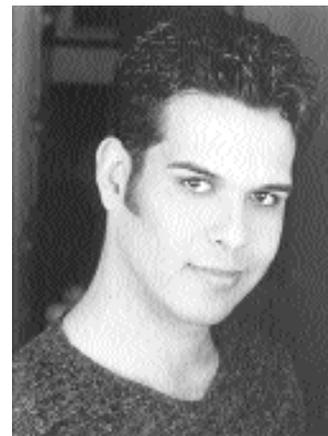
Diplomatasi in Arte Drammatica alla Duke University, ha interpretato Kathie in *The Student Prince* (Gallery Players), Maria in *West Side Story* e il Narratore in *Joseph And The Amazing Technicolor Dreamcoat*, Janet Weiss in *The Rocky Horror Picture Show*, Marty in *Grease*, Irene Roth in *Crazy for You*, Madge Humme in *Dream True*.



### **Derek Staranowski**

(Riff)

Diplomatasi in Arte Drammatica al Wagner College, di recente ha interpretato Riff in *The Sound of Music* all'Arkansas Repertory Theatre e ha effettuato tournée negli Stati Uniti nel ruolo di Barnaby Tucker in *Hello, Dolly!* Si è inoltre esibito al West Virginia Public Theatre, al Theatre-By-The-Sea e al Beacon Theatre di New York in *Christmas From The Heart* di Hallmark Ent, con Kenny Rogers.



### **Daniel Chavez, jr.**

(Bernardo)

Si è diplomato in Educazione Musicale ed Esecuzione Vocale presso la California State University partecipando a spettacoli teatrali, operistici e di balletto. Ha interpretato Papa Ge in *Once On This Island*, Caiaphas in *Jesus Christ Superstar* e Ramon in *Love! Valour! Compassion!*



### **Jillian Johnson**

(Anita)

Intrapresi gli studi di danza alla North Carolina School of the Arts e

al Joffrey Ballet, in seguito si è dedicata principalmente al teatro. Ha interpretato numerosi ruoli, dal Coro in *The Most Happy Fella* a Peter in *Peter Pan*, oltre a Peggy in *42<sup>nd</sup> Street*, Cassie in *A Chorus Line* e Anita in *West Side Story*. Di recente ha partecipato alla tournée statunitense dello spettacolo *Damn Yankees*.

### **Jordan Baszner**

(Action)

Ha interpretato il ruolo di Sonny in *Grease*, Snoopy in *Charlie Brown* e Isachar in *Joseph... Dreamcoat*, e ha inoltre preso parte allo spettacolo *Oliver!*, con il quale ha effettuato una tournée a Singapore e in Malesia. Ulteriori impegni includono *A Midsummer Night's Dream*, *Can't Take It With You*, *Blue Room* e *Company*. Ha danzato ai Busch Gardens a Tampa, Florida.

### **Roger Barbieri**

(A-rab)

Originario di Overland Park, Kansas, di recente si è diplomato presso la Seton Hall University. Ha interpretato il ruolo di Danny Zuko in *Grease*, Tony e Riff in *West Side Story*, Billy in *42<sup>nd</sup> Street*, Curly in *Oklahoma* e molti altri, e ha partecipato ai film *Catch Me If You Can*, diretto da Steven Spielberg e *Games People Play*, per la regia di James Ronald Whitney.

### **Josh Weidenmiller**

(Baby John)

Ha debuttato a soli otto anni come Tiny Tim in *A Christmas Carol*,

interpretando poi Mike Costa in *A Chorus Line*, il Serpente e il Narratore in *The Apple Tree*, Woof in *Hair*. È inoltre apparso nella *Cole Porter Revue* al Limelight Theatre a St. Augustine, Florida, in *Sweet Charity*, *Hello, Dolly!*, *Damn Yankees*, *Children of Eden*, *Fiddler on the Roof*, e ha interpretato i ruoli di Tom Warwick in *Camelot* al Seaside Music Theatre a Daytona, Chuck in *Promises, Promises* e Jimmy in *110 in the Shade* al Daytona Playhouse.

### **Joe Jackson**

(Big Deal)

Si è diplomato in Teatro Musicale all'Università del Mississippi. Ha interpretato il ruolo di Eddie in una tournée statunitense dello spettacolo *Funny Girl*.

### **Nick Darrow**

(Diesel)

Interprete di *West Side Story* per la seconda volta, è apparso anche come Sam in *Romance, Romance*, Roger in *Grease*, e Cain in *Children of Eden*. Di recente ha interpretato il ruolo di Joe Hardy in *Damn Yankees* nel corso della tournée statunitense.

### **Jessica Lynn Isner**

(Graziella)

Originaria del Connecticut, si è diplomata all'Otterbein College. Ha partecipato a numerosi spettacoli, tra cui *Brothers Menaechmus*, *The Great Debate*, *Cotton Girls*, *Lives of the Great Waitressess*, *Spooktacular 2000*, *Crazy for You*, *42<sup>nd</sup> Street*, *Cabaret* e *Grease*.

### **Jennifer Quail**

(Consuelo)

Originaria di Baltimora, è stimata coreografa, insegnante e attrice. Di recente ha ultimato una tournée con lo spettacolo *Funny Girl* e ha interpretato i ruoli di Lorraine in *42<sup>nd</sup> Street* con regia di Helen Hayes, l'Angelo in *Joseph... Dreamcoat*, *Grand Hotel*, inoltre *Camelot*, *The Fantasticks*, *Grease*, *Anything Goes* e *Brighton Beach Memoirs*.

### **Christina Gale**

(Francisca)

Diplomata in danza al Marymount Manhattan College, ha effettuato una tournée europea con *Fame*. Ha interpretato Ermengarde in *Hello, Dolly!*, D'Artagnan ne *The Three Musketeers*, oltre a *Fantasy Spectacular* e *American Jubilee* all'Ohio's Carousel Dinner Theatre.

### **Sky Cash**

(Clarice)

Ha recentemente interpretato il ruolo di Marty in *Grease* al Golden Apple, Florida. Ha inoltre interpretato Kristine in *A Chorus Line* e numerosi altri musical, tra cui *The Sound of Music*, *The King and I*, *42<sup>nd</sup> Street*, *Bye Bye Birdie* e *Cactus Flower*.

### **Kelly Burnette**

(Anybodys)

Ritorna in Europa dopo aver effettuato una tournée con *Elvis*, *Cabaret* e *Hair*.

## Joey Panek

(Luis)

Originario di Syracuse, New York, è apparso in vari teatri americani come Barnaby in *Hello, Dolly!* e, di recente, ha interpretato il ruolo di Finch in *How To Succeed In Business Without Really Trying*. Si è inoltre messo in luce nei ruoli di Paul in *A Chorus Line* e nei musical *Jesus Christ Superstar*, *Fiddler on the Roof*, *Joseph... Dreamcoat*, *Grand Hotel*, *Camelot*, *The Fantasticks*, *Grease*, *Anything Goes* e *Brighton Beach Memoires*.

## Michael Callijan

(Indio)

Dopo il diploma alla Florida Gulf Coast University, ha interpretato Mike e Mark in *A Chorus Line* e il Principe Chullilohorm in *The King and I*.

## Derek Roland

(Pepe)

Originario di Rochester, ha calcato le scene di numerosi teatri americani con *Showboat*, *Funny Girl*, *Empire*, *Zombie Temps from Outer Space*, *An Epic in One Act* e *Variations on the Theme of You*.

## Robert Lewandowski

(Toro)

Si è diplomato al Musical Theatre al Plymouth State College nel New Hampshire e ha studiato presso l'Asolo Conservatory di Sarasota, Florida. Tra i ruoli da lui interpretati si ricordano Perrelli in *Sweeney Todd*, Marcellus in *The Music Man*, Roger in *Grease*, Moonfaced Martin

in *Anything Goes*, Nathan Detroit in *Guys & Dolls*, Archibald Craven in *The Secret Garden*, Cousin Kevin in *The Who's Tommy*, Banquo in *Macbeth*, Carl Magnus in *A Little Night Music* e molti altri.

## Emma Mendoza

(Rosalia)

Premiata come "Best Performance Newcomer" (miglior debuttante) e "Best Female Vocalist" (migliore vocalista femminile) nella stagione 2000-2001, è recentemente apparsa come Consuelo in *West Side Story* e in uno spettacolo al Sarasota VPA Center.

## Amy Melissa Smith

(Velma)

Ha lavorato in vari teatri americani nei musical *Funny Girl* e *Crazy for You*. Si è inoltre distinta in *42<sup>nd</sup> Street*, *Godspell*, *The King & I*, *Man of La Mancha*, *Return to the Forbidden Planet* e *Jesus Christ Superstar*.

## Vanessa Russo

(Teresita)

Ha interpretato Chava in *The Fiddler on the Roof*, Bonnie Jean in *Brigadoon*, Peggy in *42<sup>nd</sup> Street*, Bonnie in *Anything Goes*, Terry in *Babes in Arms*. Ha partecipato ad alcuni film per la TV come *Nickelodeon*, *Your On*, *Fish Today and Tomorrow*, *Just Kids* e *Great Expectations* e *Break The Floor*.

## Christina Tonn

(Minnie)

È apparsa col Sarasota Ballet nelle produzioni di *Don Quixote*, *Lo*

*schiaccianoci* e *Eva Peron* (nel ruolo della giovane Eva), nonché in numerosi *spot* televisivi. Ha inoltre interpretato Mary Lennox in *The Secret Garden* e *The Eye of Ra* con l'Opera di Sarasota.

## B.G. Fitzgerald

(Doc)

Si è esibito negli Stati Uniti e in Canada interpretando Koko in *The Mikado*, Harold Hill in *The Music Man*, Hook in *Peter Pan*, Noel Coward in *Noel and Gertie*, il Re in *The King and I* ed altri.

## Roy Johns

(Lt. Schrank)

Originario della Florida, si è esibito alla Casa Bianca e all'Epcot Center. Nel ruolo del Capitano Smith, ha di recente partecipato ad una produzione di *Titanic* al Mark Two Dinner Theatre di Orlando, Florida. Tra i ruoli che ha interpretato si annoverano Smudge in *Forever Plaid*, Everett Baker in *Crazy for You*, Reuben in *Joseph... Dreamcoat*, Marcus Lycus in *Forum*, Harry il Cavallo in *Guys and Dolls*, Crisparkle in *Drood* e Sir Dinadan in *Camelot*. È stato protagonista nei musical *Forbidden Broadway*, *The All Night Strut* e nella rivista *Heart and Soul* di Frank Loesser.

# *Indice*

*Il libretto*

*pag. 9*

*Il soggetto* (italiano, inglese, francese, tedesco)  
a cura di Mario Maffi

*pag. 121*

*West Side Story*  
di Oreste Bossini

*pag. 135*

*Gli artisti*

*pag. 157*

*A cura di*  
Chiara Sintoni

*Progetto grafico e impaginazione*  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

*Stampa*  
Grafiche Morandi - Fusignano