



One Touch of Venus

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
in collaborazione con ARCUS
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI, PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



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
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GENERALI VITA

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

YOKO NAGAE CESCHINA



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

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*

Giorgio e Helga Cerboni - *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*

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*
Vera Giulini, *Milano*
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*
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*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini *Ravenna*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
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*
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*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Banca Galileo, *Milano*
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

One Touch of Venus

Commedia musicale di **Kurt Weill** (1900-1950)

libretto di S.J. Perelman e Ogden Nash

(tratto da *The Tinted Venus* di F.J. Anstey)

Progetto Opera North

Teatro Alighieri

venerdì 15, domenica 17, giovedì 21 luglio 2005, ore 20.30

One Touch of Venus

Commedia musicale di **Kurt Weill**

direttore James Holmes

regia di Tim Albery

scene di Antony McDonald

Orchestra e Coro di Opera North

Prima rappresentazione italiana

Teatro Alighieri

sabato 16, lunedì 18, mercoledì 20 luglio 2005, ore 20.30

Julietta

La chiave dei sogni

Opera in tre atti di **Bohuslav Martinů**

direttore Martin André

regia di David Pountney

scene di Stefanos Lazaridis

Orchestra e Coro di Opera North

Prima rappresentazione italiana

Il libretto

One Touch of Venus

Music by
Kurt Weill

Lyrics by
Ogden Nash

Book by
S.J. Perelman and Ogden Nash

Based on *The Tinted Venus* by F.J. Anstey

Presented by arrangement with Josef Weinberger Limited,
on behalf of the Rodgers and Hammerstein Theatre Library of New York

Il tocco di Venere

Musica di
Kurt Weill

Testi di
Ogden Nash

Libretto di
S.J. Perelman and Ogden Nash

Basato su *The Tinted Venus* di F.J. Anstey

Presentato in collaborazione con Josef Weinberger Limited
per conto della Rodgers and Hammerstein Theatre Library of New York

Traduzione italiana di Flora Bonetti



PERSONAGGI

Whitelaw Savory

baritono

Molly Grant

mezzosoprano

Rodney Hatch

tenore

Venus / Venere

mezzosoprano

Taxi Black

tenore buffo

Stanley

baritono

Gloria Kramer

mezzosoprano

Mrs Kramer

mezzosoprano

Bus Starter / Controllore

Mrs Moat

Two Anatolians / Due anatolici

Zuvetli

Dr Rook

Sam

Store Manager / Direttore

Police Lieutenant / Tenente di polizia

THE MUSICAL NUMBERS

ACT ONE

Introduction

Scene One

“New Art is True Art” (Savory and Students)

“One Touch of Venus” (Molly and Students)

Scene Two

“How Much I Love You” (Rodney)

Scene Three

“I’m a Stranger Here Myself” (Venus)

Scene Four

“Forty Minutes for Lunch” (Orchestra)

“West Wind” (Savory)

Scene Five

“Way Out West in Jersey” (Mrs. Kramer,
Gloria and Rodney)

“That’s How I am Sick of Love” (Rodney)

Scene Six

“Foolish Heart” (Venus and Savory)

Scene Seven

“The Trouble with Women” (Rodney, Savory,
Taxi and Stanley)

“Speak Low” (Venus and Rodney)

Scene Eight

“Artist’s Ball” (Orchestra)

“Doctor Crippen” (Savory and Company)

NUMERI MUSICALI

PRIMO ATTO

Scena prima

“L’arte moderna è la vera arte” (Savory e
Studenti)

“Il tocco di Venere” (Molly e Studenti)

Scena seconda

“Ecco quanto ti amo” (Rodney)

Scena terza

“Non sono di qui” (Venere)

Scena quarta

“Quaranta minuti per il pranzo” (Orchestra)

“Vento dell’Ovest” (Savory)

Scena quinta

“Sulla via del West in Jersey” (Signora
Kramer, Gloria e Rodney)

“Ecco quanto sono stanco dell’amore”
(Rodney)

Scena sesta

“Stupido cuore” (Venere e Savory)

Scena settima

“Il guaio delle donne” (Rodney, Savory, Taxi
e Stanley)

“Parla sottovoce” (Venere e Rodney)

Scena ottava

“La festa da ballo degli artisti” (Orchestra)

“Dottor Crippen” (Savory e Compagnia)

ACT TWO

SECONDO ATTO

Entr'acte

Scene One

“Who Am I?” (Savory)

“Very, Very Rich” (Molly)

Scene Two

“Speak Low” [reprise] (Venus and Rodney)

“Catch Hatch” (The Company)

Scene Three

“That’s Him” (Venus)

“Wooden Wedding” (Rodney)

“Venus in Ozone Heights” (Orchestra)

Scene Four

“Finaletto” (Rodney)

Scena prima

“Chi sono io?” (Savory)

“Molto, molto, molto” (Molly)

Scena seconda

“Parla sottovoce” [ripresa] (Venere e Rodney)

“Prendente Hatch” (Compagnia)

Scena terza

“Lui è così” (Venere)

“Quinto anniversario” (Rodney)

“Venere a Ozone Heights” (Orchestra)

Scena quarta

“Finaletto” (Rodney)

ACT ONE

Scene One

The Main Gallery of the Whitelaw Savory Foundation of Modern Art.

Five o'clock of a spring afternoon. A spacious, beautifully lit room designed to display at their best an impressive group of the modern masters – Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse, etc. At rear center, a semicircular alcove containing a pedestal. Arched openings rear left and right lead to adjoining exhibition rooms.

[“New Art Is True Art”]

The students of the Foundation, girls and boys, are variously seated and standing about, chatting. Whitelaw Savory enters and the Students rise. In his late thirties, decidedly an original, Savory is dynamic, egotistic, dogmatic. Rich enough to ignore the opinion of others, he devotes his time and fortune to the dissemination of his own unorthodox theories. He is followed on by an attendant, to whom he hands his hat, gloves and briefcase.

Students

*We proclaim artistic bravery,
we're disciples of Whitelaw Savory.*

Savory

*New art is true art,
the old masters slew art.*

Students

*They all learned how to draw,
but they painted what they thought they saw,*

ATTO PRIMO

Scena prima

Galleria Principale della Fondazione Whitelaw Savory per l'Arte Moderna.

Cinque del pomeriggio di un giorno di primavera. Una stanza spaziosa, bene illuminata, progettata per esporre al meglio splendide opere di maestri dell'arte moderna – Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse, ecc. Dietro, al centro, una nicchia semicircolare in cui è collocato un piedistallo. Aperture ad arco sul retro a sinistra e a destra conducono a sale di esposizione adiacenti.

[“La nuova arte è la vera arte”]

Studenti della Fondazione, ragazzi e ragazze, seduti e in piedi, intenti a chiacchierare. Whitelaw Savory entra e gli Studenti si alzano. Poco meno che quarantenne, persona decisamente originale, Savory è dinamico, egotista, dogmatico. Ricco abbastanza da permettersi di ignorare l'opinione altrui, dedica il proprio tempo e la propria fortuna alla divulgazione delle sue teorie non ortodosse. È seguito da un Custode, a cui porge cappello, guanti e valigetta.

Studenti

*Inneggiamo al coraggio artistico,
siamo discepoli di Whitelaw Savory.*

Savory

*L'arte moderna è la vera arte,
i maestri del passato l'arte l'hanno uccisa.*

Studenti

*Tutti loro hanno imparato come disegnare,
ma hanno dipinto ciò che pensavano di vedere,*

instead of what they saw they thought
as the liberated artist ought.

Savory

How are they to be trusted?

Students

They must have been maladjusted.

Savory

Their taste was too formal.

Students

Their people looked completely normal.

Old art is cold art,
the new art is bold art;

Savory

The best of ancient Greece.

Students

They were centuries behind Matisse.

Savory

What is it that you must forget?

Students

the statuary in the Met.

Savory

The classical museums...

Students

Are fuddy-duddy mausoleums.

Savory

The art in the Louver...

Students

Went out with Herbert Hoover.

invece di ciò che vedevano di pensare,
come dovrebbero fare gli artisti liberi.

Savory

Come fidarsi di loro?

Studenti

Dovevano essere dei disadattati.

Savory

Gusto troppo formale.

Studenti

Figure troppo normali.

L'arte antica è arte morta,
l'arte moderna è ardita.

Savory

Il meglio dell'antica Grecia.

Studenti

È in ritardo di secoli su Matisse.

Savory

Che cosa dovete dimenticare?

Studenti

Le sculture del Met.

Savory

I musei classici...

Studenti

Sono mausolei superati.

Savory

Le opere d'arte del Louvre...

Studenti

Sono passate di moda con il presidente Hoover.

Savory

Da Vinci was garish.

Girl

Give me the work of Maxfield Parrish!¹

Two students

Artists of an era previous...

Four students

Sank to methods dull and devious.

They employed a chiaroscuro...

Boys and three girls

hazy as a weather bureau.

All

Shame on them, the old imposters.

We salute the modern masters!

Savory

Lastly but vastly, tradition is ghastly?

Students

We are immune to classical knavery,
we're disciples of Whitelaw Savory!

New art is true art.

Old art is cold art.

Boys

New art.

girls

True art.

Boys

Old art.

Girls

Cold art.

Savory

Da Vinci era pacchiano.

Ragazza

Datemi l'opera di Maxfield Parrish!

Due Studenti

Gli artisti del passato...

Quattro Studenti

Succubi di metodi tediosi e ambigui

utilizzarono un chiaroscuro...

Ragazzi e tre Ragazze

indefinito come le previsioni del tempo.

Tutti

Disprezziamo i vecchi impostori!

Salutiamo i maestri moderni!

Savory

Infine, la tradizione è infinitamente orrenda!

Studenti

Siamo immuni alla furfanteria classica,
siamo discepoli di Whitelaw Savory.

La nuova arte è la vera arte,

l'arte antica è arte morta.

Ragazzi

Arte moderna.

Ragazze

Arte vera.

Ragazzi

Arte antica.

Ragazze

Arte morta.

Boys
New art.

Girls
True art.

Boys
Old art.

Girls
cold art.

Students
Ah-h-h!

Savory
(*With deceptive sweetness.*)
Now, you all understand what I've been saying?
That you must take art out your museums and
put it into your lives.

Students
(*Dutifully.*)
Yes, Mr. Savory.

Savory
You comprehend it fully? You've digested it?
You realize its implications?

Students
Yes, Mr. Savory.

Savory
A-ha. Well, you're a pack of mealy-mouthed,
pusillanimous toadies. In the nine years since I
had the sublime misfortune to endow the
Whitelaw Savory Foundation of Modern Art. I
can't recall one student who had the faintest
inkling of what I was saying. But think I've sur-
render Gordon?

Ragazzi
Arte moderna.

Ragazze
Arte vera.

Ragazzi
Arte antica.

Ragazze
Arte morta.

Studenti
Ah-h-h.

Savory
(*Con dolcezza affettata.*)
Bene, avete compreso ciò che ho detto? Che
dovete togliere l'arte dai musei per metterla
nella vostra vita.

Studenti
(*In tono rispettoso.*)
Sì, signor Savory.

Savory
Capite appieno? Avete assimilato? Vi rendete
conto delle implicazioni?

Studenti
Sì, signor Savory.

Savory
Ah-ah. Siete un branco di ruffiani ipocriti e
pusillanimi. Nei nove anni in cui ho avuto la
sublime sfortuna di sovvenzionare la Fondazio-
ne per l'Arte Moderna Whitelaw Savory, non
ho trovato un solo studente che avesse una sep-
pur minima idea di quanto dicessi. Credi che
mi sia arreso, Gordon?

I still fight on, gallant Don Quixote that I am,
though my buckler be dented and my blade
shattered –

(Fencing spiritedly.)

Nor shall I cry enough until the hydrated mon-
ster of bad taste lies dead on the doily of every
tea shoppe in the land!

*(Molly Grant, Savory's secretary, enters hur-
riedly at left. She is a girl in her late twenties,
knowing, uninhibited, attractive in a cynical
and disillusioned way.)*

Molly

(Signaling to Savory over heads of Students.)

P-s-s-t! P-s-s-t! Hey, Mahatma!

Savory

(Roaring.)

Well, what is it, what is it?

Molly

He's here!

Savory

Who?

Molly

That shabby bloodhound you sent to Asia
Minor for the statue.

Savory

(Joyfully.)

Not Taxi Black!

Molly

Yep! Came through the customs without a mark
on him.

Combatto ancora, da quell'intrepido Chisciot-
te che sono, pur con lo scudo ammaccato e la
spada frantumata...

(Tirando di scherma con energia.)

Né piangerò abbastanza fino a che il mostro del
cattivo gusto giacerà morto sui vassoi di tutte le
sale da tè della terra!

*(Molly Grant, segretaria di Savory, entra pre-
cipitosamente sulla sinistra. È una giovane
donna poco meno che trentenne, smaliziata,
disinibita, attraente con un che di cinismo e
insoddisfazione.)*

Molly

*(Facendo cenno a Savory, al di sopra delle
teste degli Studenti.)*

P-s-s-t! P-s-s-t! Ehi, Mahatma!

Savory

(Gridando.)

Ebbene, che c'è? Che c'è?

Molly

È arrivato!

Savory

Chi?

Molly

Lo squallido segugio che ha inviato in Asia
Minore per la statua.

Savory

(Gioioso.)

Taxi Black?!

Molly

Sì! Passato indenne dalla dogana.

Savory
Capital!
(*Indicating Students.*)
Clear them out! Clear them out!

Molly
Okay, squabs – I'll call you when the oracle's in the mood.
(*She shoos Students off.*)

Savory
Get out your pencil.

Molly
(*Opening notebook.*)
What's this? Another blast at the Metropolitan Museum?

Savory
The Memoirs.

Molly
Here we are – *The Life and Times of Whitelaw Savory*.
(*Thumbing through notebook.*)
I was born in the cloakroom during the Bachelor's Cotillion... My brain, which is now in the Harvard Medical School –

Savory
Enough of that, you trollop! Where'd we leave off?

Molly
End of Chapter Eight. You'd just been thrown out of Oxford.

Savory
Right!
(*Dictating.*)

Savory
Ottimo!
(*Indicando gli Studenti.*)
Fateli uscire! Fateli uscire!

Molly
Via, belli! Vi chiamerò quando l'oracolo sarà di umore giusto.
(*Molly manda via gli Studenti.*)

Savory
Prenda la penna.

Molly
(*Apre il blocco per appunti.*)
Di che cosa si tratta? Un'altra critica contro il Metropolitan Museum?

Savory
Le mie Memorie.

Molly
Ecco qui... *I tempi e la vita di Whitelaw Savory*.
(*Gira le pagine.*)
Fui concepito in un bagno, durante la festa da ballo di diploma... il mio cervello, che si trova ora alla Facoltà di Medicina di Harvard...

Savory
Basta così, bellezza! Dove ci siamo interrotti?

Molly
Fine del capitolo otto. Lei è stato appena buttato fuori da Oxford.

Savory
Giusto!
(*Detta.*)

“It was in 1926 that Whitelaw Savory first heard the legend of the famous Venus of Anatolia. This exquisite statue, which had passed from hand to hand during the course of three thousand years, was described to him by one Kristakos, a shady importer in Istanbul.”

Molly

Who was found murdered in his bed the following day.

Savory

No, somebody else's bed.

“From then on, the great collector never rested. Tirelessly, courageously, regardless of personal risk –”

Molly

Look, puss, that's okay for posterity, but tell me something. What's this statue got that any other Venus hasn't got?

Savory

Well, if you must know, it reminds me of a girl – the girl who got away.

(Thoughtfully.)

That's quite a tragedy for a collector, Molly. I lost the girl but at least I've got the statue –

(Brusquely.)

that is, if those web-footed truckmen of yours ever get it here in one piece!

(Taxi Black enters right, followed by Stanley, his assistant. Taxi is small, nervous, romantic; a private dick who sees a Fu Manchu in every laundryman. He affects rainbow-colored shirts and ties, wears a black hat raked over one eye. Stanley is a iubberly, wooden-faced lout, a man of few but slow reactions.)

“Fu nel 1926 che Whitelaw Savory sentì parlare per la prima volta della leggenda della famosa Venere di Anatolia. Questa mirabile statua, passata di mano in mano nel corso di tremila anni, gli fu descritta da un tale Kristakos, un losco importatore di Istanbul.”

Molly

Che fu trovato assassinato nel suo letto il giorno successivo.

Savory

No, nel letto di un altro.

“Da quel momento, il grande collezionista, non ebbe mai riposo. Instancabilmente, coraggiosamente, incurante dei rischi che poteva correre...”

Molly

Senta, caro, questo va bene per i posteri, ma mi dica una cosa. Che cos'ha questa statua che le altre Veneri non hanno?

Savory

Eh, se lo vuole sapere, mi ricorda una ragazza... La ragazza che se ne è andata.

(Pensoso.)

Una vera tragedia per un collezionista, Molly. Ho perso la ragazza, ma almeno ho la statua...

(Brusco.)

Sempre che quei palmipedi dei suoi facchini riescano a portarla qui intera!

(Taxi Black entra dalla destra, seguito da Stanley, il suo assistente. Taxi è piccolo, nervoso, romantico; un investigatore privato che vede un Fu-Manchu in ogni inserviente di lavanderia. Sfoggia camicie e cravatte di tutti i colori, indossa un berretto inclinato su un occhio. Stanley è uno zotico grande e grosso, inespressivo, un uomo che reagisce poco e con lentezza.)

Taxi

Greetings all!

Savory

(Delightedly.)

Taxi, mon brave! Where's the statue?

Taxi

Coming up!

Savory

Is it safe?

Taxi

Lock, stock and buttock, Mr. Savory. Hiya, Miss Grant?

Molly

(With a glance at Stanley, who has relapsed into coma.)

Land sakes alive! Is this the statue?

Taxi

(With disgust.)

Nah, that's Stanley, my wife's brother. Ain't he brutal?

Savory

The statue! Where's the statue?

Taxi

They're loadin' her on the elevator. And brother, am I glad to get rid of her! I never closed an eye after that snake-charmer handed her over in Smyrna.

Savory

What happened?

Taxi

Salute a tutti!

Savory

(Deliziato.)

Taxi, *mon brave*! Dov'è la statua?

Taxi

Sta arrivando!

Savory

Ed è tutta intera?

Taxi

Dalla testa ai piedi, chiappe comprese, signor Savory. Salve, signorina Grant!

Molly

(Con uno sguardo a Stanley che è ricaduto in coma.)

Santo cielo! È questa la statua?

Taxi

(Con disgusto.)

Noo, questo è Stanley, il fratello di mia moglie. Non è disumano?

Savory

La statua! Dov'è la statua?

Taxi

La stanno caricando sull'ascensore. E, mio caro, sono felice di disfarmene! Non ho mai chiuso occhio dopo che quell'incantatore di serpenti me l'ha data a Smirne.

Savory

Che cosa è successo?

Taxi

Everything. We ain't on the boat ten minutes when a big box of dates falls on Stanley's knob. Show 'em, Stanley.

(Stanley stolidly removes his derby, exhibits a plaster on crest of skull.)

We lay over in Alexandria, a hit-and-run camel knocked him down.

(Stanley daintily lifts his trouser leg to reveal a bandaged shinbone.)

We're standin' on the wharf at Algeciras when these two Arabs start to slug it out. Next thing you now, Stanley's got a dagger in the behind!

Molly

(Quickly.)

Never mind, Stanley.

Savory

(Eyes glistening.)

You think these accidents were deliberate?

Taxi

Listen, Mr. Savory, I've been a private dick twenty-five years. *Somebody ain't happy about that statue.*

(There is a spectacular jarring crash off, mingled with the screech of nails being yanked from wood. All except Stanley react.)

Savory

Oh, my God! The statue!

Molly

You better get a dustpan!

Taxi

Di tutto. Neppure dieci minuti dopo che eravamo saliti sulla nave, una cassa di datteri è caduta sulla testa di Stanley.

(Stanley, impassibile, si toglie la bombetta e mostra un cerotto sulla sommità del capo.)

Ci siamo fermati a dormire ad Alessandria e un cammello pirata lo ha investito.

(Stanley solleva elegantemente la gamba dei pantaloni e mostra uno stinco fasciato.)

Stavamo in piedi sulla banchina di Algeciras quando due arabi hanno iniziato a litigare. Un attimo dopo Stanley si è preso una coltellata nel didietro!

Molly

(Rapidissima.)

Lascia perdere, Stanley.

Savory

(Con gli occhi che brillano.)

Pensa che questi incidenti fossero voluti?

Taxi

Ascolti, signor Savory, sono investigatore privato da venticinque anni. *La statua dà fastidio a qualcuno.*

(Si sente un tonfo assordante, mescolato a cigolio di chiodi che vengono estratti dal legno. Tutti, tranne Stanley, reagiscono.)

Savory

Oh, buon Dio! La statua!

Molly

Meglio che si procuri una paletta per la spazzatura.

Taxi

(Smiting his forehead.)

Jeez, the minute I turn my back.

(Savory runs out, followed by Taxi and Stanley. The girl students, chattering, come on, attracted by the noise. They gather about Molly.)

First Student

Is that the Venus he was telling you about?

Molly

Why, little pitcher, what big ears you have!

Second Student

A classical statue's going to look pretty wacky against this modern stuff!

Molly

Look, kids – forget that routine Savory's been dishing out. If you've got what Venus had, you're all set!

[“One Touch of Venus”]

Girls

Ooh! Ah!

Molly

Ta-ra, ta-ra, ta-ra, ta-ra.

Ta-ra, ta-ra, ta-ra, ta-...

Some girls have a touch of Venus,
which can help a girl a lot.

Why describe a touch of Venus?

You either have it or not.

If you have a touch of Venus,
men will all react the same.

With a little touch of Venus –

Taxi

(Dandosi un colpo sulla fronte.)

Diamine, basta che io giri le spalle.

(Savory corre fuori, seguito da Taxi e da Stanley. Le Studentesse, chiacchierando, si avvicinano, richiamate dal rumore. Si raccolgono attorno a Molly.)

Prima Studentessa

È la Venere di cui parlava?

Molly

Però, che orecchie grandi hai!

Seconda Studentessa

Una statua classica farà uno strano effetto in mezzo a questa modernità!

Molly

Statemi a sentire, ragazze: scordate le regole che Savory normalmente vi scodella. Se avete ciò che aveva Venere, siete tutte a posto.

[“Il tocco di Venere”]

Ragazze

Ooh! Ah!

Molly

Ta-ra, ta-ra, ta-ra, ta-ra

Ta-ra, ta-ra, ta-ra, ta-...

Alcune donne hanno il tocco di Venere,
che può aiutare parecchio una donna.

Perché descrivere il tocco di Venere?

O lo hai, oppure ti manca.

Se hai il tocco di Venere,
tutti gli uomini danno la stessa risposta.

Con il tocco di Venere,

one little touch of venus,
a lady can beat the game.

Girls

With a little touch of Venus –
one little touch of venus,
a lady can beat the game.

Molly

Ta-ra, ta-ra, ta-ra, ta-ra.
Ta-ra, ta-ra, ta-ra, ta-...

The world belongs to men and women
but the banks belong to men.
The world is just a green persimmon
if you're an average hen.
Venus found she was a goddess
in a world controlled by gods,
so she opened up her bodice –
she opened up her bodice
and equalized the odds.

Girls

So she opened up her bodice –
she opened up her bodice
and equalized the odds.

Molly

If you have a touch of Venus,
men of iron turn to clay,
confidentially, between us,
they are suckers in the hay.
Look what Beatrice did to Dante,
what Du Barry did to France.
Venus taught them that the pantie
is mightier than the pants.

Some girls have a touch of Venus,
they get diamonds every night.

giusto un piccolo tocco di Venere,
una donna può averla vinta.

Ragazze

Con il tocco di Venere
giusto un piccolo tocco di Venere,
una donna può averla vinta.

Molly

Ta-ra, ta-ra, ta-ra, ta-ra
Ta-ra, ta-ra, ta-ra...

Il mondo è degli uomini e delle donne
ma le banche sono degli uomini.
Il mondo è solo un cachi acerbo
se sei una donna qualsiasi.
Venere scoprì di essere una dea
in un mondo controllato dagli dei.
Così si slacciò il corpetto
si slacciò il corpetto
e riaggiustò gli equilibri.

Ragazze

Così si slacciò il corpetto
si slacciò il corpetto
e riaggiustò gli equilibri.

Molly

Se hai il tocco di Venere,
gli uomini di ferro diventano d'argilla.
In confidenza, detto tra noi,
sono dei gran fessacchiotti.
Guardate ciò che Beatrice ha fatto a Dante,
cosa ha fatto la Du Barry alla Francia,
Venere ha insegnato loro che le mutandine
sono più potenti dei pantaloni.

Alcune donne possiedono il tocco di Venere,
e ricevono diamanti ogni sera.

Is she has a touch of Venus,
when a girl does wrong, she does right.
I could use a touch of Venus –
it comes in handy in a pinch.
Mix a little touch of goddess,
a little touch of damsel,
and life is just a goddess damsel cinch.

(The girls and Molly exit. A Truckman enters.)

Truckman

Take it easy through the door, boys!
(Two other truckmen maneuver a dolly on stage, on which rests a burlap-covered box.)

Savory

(Following them.)
Doucement – doucement – you're not handling coal!

Taxi

(Entering.)
Well, Mr. Savory – she's your responsibility from here in.
(To Molly, who has entered.)
Say, Miss G. – can I use your phone?

Molly

In the office, right through here.

Taxi

(Exiting.)
The wife don't even know I'm home yet.

First truckman

(Examining the Picasso nudes at rear.)
Hey, boys, get a load of the red-hot mommas!

Se ha il tocco di Venere,
una donna, anche se sbaglia, fa la cosa giusta.
Potrei usare il tocco di Venere...
è utile in caso di necessità.
Mescola un pizzico di dea
e un pizzico di damigella
e la vita diventa la passeggiata di una divina
[damigella.]

(Le Ragazze e Molly escono. Entra un facchino.)

Facchino

Fate attenzione alla porta, ragazzi!
(Altri due facchini entrano in scena manovrando un carrello sul quale c'è una cassa coperta da un telo.)

Savory

(Li segue.)
Doucement – doucement non state trasportando un carico di carbone!

Taxi

(Entrando.)
Bene, signor Savory, adesso ne risponde lei.
(A Molly, che è entrata.)
Scusi, signorina G... posso usare il telefono?

Molly

È nell'ufficio, per di qua.

Taxi

(Uscendo.)
Mia moglie non sa ancora che sono tornato.

Primo Facchino

(Osservando i nudi di Picasso sul fondo.)
Ehi, ragazzi, ci sono un mucchio di femmine bollenti!

Savory

Come on – get that statue up and out of there!

Second truckman

Keep your girdle on, pal.

Third truckman

We're taxpayers, too!

Savory

(As they lift statue onto pedestal.)

Easy, you blockhead, she's not your wife!

First truckman

He's right, Frankie – her mouth is shut.

Second truckman

That okay now, mister?

Savory

Clear this stuff out of here.

First truckman

(Exiting with dolly.)

Yes, sir – we'll pick up every itsybitsy wisp.

Third truckman

Maybe he'd like us to Wax the floor.

(Truckmen exit laughing.)

Molly

(As Savory regards the statue.)

Satisfied?

Savory

She's come back to me forever.

Molly

She's very beautiful.

Savory

Forza, sollevate la statua e andatevene!

Secondo Facchino

Un po' di pazienza!

Terzo Facchino

Anche noi paghiamo le tasse!

Savory

(Mentre sollevano la statua sul piedistallo.)

Piano, testa di rapa, non è tua moglie!

Primo Facchino

Ha ragione, Frankie, questa sta zitta.

Secondo Facchino

Va bene così, signore?

Savory

Portate via questa roba.

Primo Facchino

(Uscendo con il carrello.)

Sissignore, non lasceremo la minima pagliuzza.

Terzo Facchino

Magari vorrebbe che dessimo la cera al pavimento.

(I facchini escono ridendo.)

Molly

(Mentre Savory osserva la statua.)

Soddisfatto?

Savory

È tornata da me per sempre.

Molly

È molto bella.

Savory

I told you so, didn't I?

Molly

You're a tyrant, Savory, but you've got flair.

Savory

I had it when I knew that girl.

Molly

(Briskly.)

Well, two's company – I'll get back to my knitting...

(Rodney Hatch enters. He is diffident, undistinguished, likable. His manner is that of a small tradesman. He carries a black satchel, wears a barber's white jacket. Molly stops as she sees him.)

Molly

Hello, where'd you come from?

Rodney

I'm Rodney Hatch.

Molly

Is that good?

Rodney

(Helpfully.)

You don't understand. Tony's in bed with sciatica.

Molly

Why tell me? Tell Mr. Sciatica.

Rodney

(Harassed.)

No, no, I'm here to shave Savory instead of Mr.

Savory

Non l'avevo forse detto?

Molly

Lei è un tiranno, Savory, ma ha stile.

Savory

Lo avevo quando conobbi la ragazza.

Molly

(In modo brusco.)

Bene, non farò da terzo incomodo. Torno ai miei ferri da calza...

(Rodney Hatch entra. È un tipo comune, timido, simpatico. Ha il modo di fare del piccolo commerciante. Porta una borsa nera e indossa una giacca bianca da barbiere. Quando lo vede Molly si ferma.)

Molly

Buongiorno, lei da dove salta fuori?

Rodney

Sono Rodney Hatch.

Molly

È una buona notizia?

Rodney

(Con atteggiamento servizievole.)

Mi spiego. Tony è a letto con la sciatica.

Molly

E perché lo dice a me? Lo dica al marito di questa Sciatica.

Rodney

(Esasperato.)

No, no, sono qui al posto del signor Tony per

Tony. I mean I –

Molly

Oh, you're the *barber*. You'll have to wait.

Rodney

I have to get back to my shop!

Molly

(*Indicating bench.*)

There, there – just relax.

(*With a bright smile.*)

You're next!

(*Exit Molly. Rodney sits for a moment, then, overcome by curiosity, approaches alcove peers past Savory's shoulder at statue.*)

Rodney

(*Tentatively.*)

Pretty, isn't it?... It's real lifelike.

(*Savory ignores hint.*)

Sort of classical – but it's tasty...

Savory

(*Automatically.*)

They haven't equaled it in three thousand years.

Rodney

Oh. Is that so?

(*Encouraged.*)

It's real nice.

Savory

(*Snarling.*)

Nice? Why, you chowderhead earwig, do you realize you're standing before the most beautiful woman ever conceived by the mind of man?

radere Savory. Voglio dire...

Molly

Ah, lei è il *barbiere*! Deve aspettare.

Rodney

Devo tornare al mio negozio!

Molly

(*Indicando una sedia.*)

Ecco, qui... adesso si rilassi.

(*Con un gran sorriso.*)

Tocca a lei!

(*Molly esce. Rodney rimane seduto per un poco poi, vinto dalla curiosità, si avvicina alla nicchia e sbircia la statua al di sopra della spalla di Savory.*)

Rodney

(*Esitante.*)

Graziosa, vero?... sembra viva.

(*Savory lo ignora.*)

Un po' classica... ma attraente...

Savory

(*Inconsciamente.*)

Non ha eguali, da tremila anni.

Rodney

Oh, davvero?

(*Con più coraggio.*)

È veramente bella.

Savory

(*Ringhioso.*)

Bella? Ottuso coleottero, si rende conto di stare di fronte alla più bella donna mai concepita da mente umana?

Rodney

Oh, I don't know...

Savory

Where would you find a girl today with such proportions? Look at the delicacy and grace of those fingers!

Rodney

(With dignity.)

I happen to be engaged to a certain party's fingers would make 'em look like Bill Dickey.

Savory

(Dangerously.)

Oho! So we're an expert on feminine beauty, are we?

Rodney

(Stoutly.)

Well, I know the size of Gloria's fingers, and I'll show you the ring to prove it.

(He fumbles in pocket, produces ring.)

Molly

(From doorway.)

Customs House calling, Mr. Savory. Something about the duty.

Savory

Oh, those nitwits –

(Starts out, suddenly turns on Rodney.)

Say, who are you anyhow? What the hell are you doing here?

Rodney

I'm the barber; I'm pinch-hitting for Tony.

Rodney

Mah, non saprei...

Savory

Dove la trova oggi una ragazza con queste proporzioni? Guardi la delicatezza e la grazia di quelle dita!

Rodney

(Con tono dignitoso.)

Si dà il caso che sia fidanzato con certe dita che farebbero sembrare queste quelle di un giocatore di baseball.²

Savory

(Facendosi minaccioso.)

Oh! Siamo esperti di bellezza femminile, allora?

Rodney

(Risoluto.)

Ebbene, conosco la dimensione delle dita di Gloria, e le farò vedere l'anello per dimostrarlo.

(Fruga in una tasca e tira fuori l'anello.)

Molly

(Dall'ingresso.)

Gli Uffici della Dogana al telefono, signor Savory. Qualcosa riguardo alle tasse.

Savory

Oh, questi stupidi...

(Si avvia verso l'uscita, improvvisamente si volta verso Rodney.)

Piuttosto, lei chi è? Che cosa diavolo è venuto a fare?

Rodney

Sono il barbiere; sostituisco Tony.

Savory

Oh. Well, I'll be with you in a minute
(*Savory exits. Rodney eyes the statue, tosses the ring speculatively in the air. He approaches the statue and eyes it disparagingly. Then, with a quick look to make sure he is unobserved, he slips the ring on its outstretched finger.*)

(*The lights flicker sharply; there is sudden restless stirring of wind, in the room, followed by a low, ominous roll of thunder. Rodney takes an involuntary step backward and, blinking, stares up at the statue as the lights restore. The statue's hands have changed position, its eyes are open and gaze on him with grave interest. Breaking the silence of thirty centuries, Venus addresses Rodney Hatch.*)

Venus

(*Softly.*)
Who are you?

Rodney

Wh-wh-what?

Venus

What have you done to me?

Rodney

(*In terror.*)
I didn't do anything to you, lady. I'm only the barber.

Venus

Come closer.
(*He advances, hypnotized.*)
Let me look at you.

Savory

Oh. Bene, sarò da lei tra un attimo...
(*Savory esce. Rodney guarda la statua, pensoso, lancia in aria l'anello. Si avvicina alla statua e la guarda con disdegno. Quindi, dopo aver gettato intorno uno sguardo rapido per assicurarsi di non essere visto, mette l'anello al dito della statua.*)

(*Guizzi di luce. Un'improvvisa folata di vento attraversa la stanza seguita da un sinistro brontolio di tuono. Rodney indietreggia involontariamente di un passo e battendo le palpebre fissa con stupore la statua mentre la luce torna normale. Le mani della statua hanno cambiato posizione, i suoi occhi sono aperti e lo guardano con solenne interesse. Rompendo un silenzio di trenta secoli, Venere si rivolge a Rodney Hatch.*)

Venere

(*Con tenerezza.*)
Chi sei?

Rodney

C-c-come?

Venere

Che cosa mi hai fatto?

Rodney

(*Terrorizzato.*)
Io non le ho fatto nulla, signora, sono soltanto il barbiere.

Venere

Avvicinati.
(*Rodney avanza, ipnotizzato.*)
Lascia che ti guardi.

Rodney

Please – er-lady, that ring is mine – I mean I need it!

Venus

The ring...

(With sudden joyful understanding.)

Of course! This is what they said would make me a woman again!

Rodney

(Desperately.)

You can't have it! I'm saving it for someone!

Venus

(Coldly.)

Do not deny me, barber. I have been waiting three thousand years!

Rodney

Look here, I'm not joking! Give me back that ring!

Venus

And turn this flesh to stone again? Ah, no!

Rodney

What kind of a woman are you, anyway?

Venus

One you have awakened with your ring. Why do you evade me? You are my lover.

Rodney

I'm not your lover, Madam, honest I'm not!

(Suddenly brightening.)

Maybe you have been confused with the regular barber – with Tony.

Rodney

Per favore, ehm, signora, quell'anello è mio. Mi serve!

Venere

L'anello...

(Felice di avere improvvisamente compreso.)

Ma certo! È questo che, avevano detto, mi avrebbe trasformata nuovamente in una donna!

Rodney

(Disperato.)

Non può tenersele! L'ho promesso a una persona!

Venere

(Con freddezza.)

Non respingermi, barbiere. Aspetto da tremila anni!

Rodney

Io non sto scherzando! Mi ridia il mio anello!

Venere

Per far tornare pietra questa carne? Ah, no!

Rodney

Ma che razza di donna è lei?

Venere

Una che tu hai risvegliato con il tuo anello. Perché mi eviti? Sei il mio promesso!

Rodney

Non sono affatto il suo promesso, signora, proprio no!

(Un'idea lo illumina.)

Forse mi confonde con il solito barbiere, mi confonde con Tony.

Venus

No, no, it's you. Here – release me.

Rodney

(Backing off.)

What do you think I am? I'm in enough trouble already!

Venus

Ah, barber, release me!

Rodney

(Panting.)

I – I've got to get out of here!

(He runs out.)

Venus

(Calling after him.)

Come back, barber! Come back!

(There is no answer; she stares at the door incredulously for a moment; then, outraged, draws herself up, makes an imperious gesture. A blinding flash of lightning and a terrific thunderclap. Blackout. A pause, then a mounting hubbub of voices offstage. Figures swarm on, some with electric torches.)

Voices

(Ad libitum.)

What happened?... The generator blew out... No, it was lighting... Must have struck the main fuse... Find the janitor!

Savory's voice

Molly – Molly – Where are you?

Molly's voice

Here I am!

Savory's voice

Where's Taxi?

Venere

No, no, sei tu. Vieni, liberami.

Rodney

(Indietreggiando.)

Ma per chi mi ha preso? Ho già abbastanza guai!

Venere

Ah, barbiere, liberami!

Rodney

(Ansimando.)

Io... io devo andarmene da qui!

(Corre fuori.)

Venere

(Chiamandolo.)

Ritorna, barbiere! Ritorna!

(Non c'è risposta; lei fissa la porta, incredula per un momento, poi, offesa, si solleva e fa un gesto imperioso. Un improvviso lampo accecante accompagnato da un tuono terrificante. Buio. Una pausa, poi il rumore crescente di voci fuori scena. Entrano diverse persone, alcune con una torcia elettrica.)

Voci

(Ad libitum.)

Che cosa è successo?... È saltato il generatore... No, è stato un fulmine... Deve aver preso il fusibile principale... Cercate il custode!

Voce di Savory

Molly... Molly... dove si trova?

Voce di Molly

Sono qui!

Voce di Savory

Dov'è Taxi?

Molly's voice

Taxi! Taxi!

Taxi's voice

Here I am! Stanley – Stanley – where are you?

Stanley

(As the lights come on, revealed on the pedestal.)

I'm up here!

Molly

Where's the statue?

Stanley

It's gone!

Savory

(To Taxi.)

Find the statue!

Taxi

Where's the barber?

Stanley

He's gone!

Taxi

Find the barber!

Savory

(To Molly.)

Sound the alarm!

(As burglar alarms mingle with shouting voices: curtain.)

Scene Two

Rodney's Room.

A small room containing a Morris chair; a bureau dominated by a large framed picture of Gloria; a table holding a bottle of milk and a

Voce di Molly

Taxi! Taxi!

Voce di Taxi

Sono qui! Stanley... Stanley... dove sei?

Stanley

(Torna la luce e si vede Stanley sul piedistallo.)

Sono quassù!

Molly

Dov'è la statua?

Stanley

È sparita!

Savory

(Rivolgendosi a Taxi.)

Trovate la statua!

Taxi

Dov'è il barbiere?

Stanley

È sparito!

Taxi

Trovate il barbiere!

Savory

(A Molly.)

Faccia suonare l'allarme!

(Mentre il suono della sirena si mescola con le grida: sipario.)

Scena seconda

Stanza di Rodney

Una stanza piccola all'interno della quale si trovano una poltroncina, un cassettone su cui domina una cornice con la fotografia di Glo-

box of crackers. Seven o'clock the same evening. Rodney in trousers and undershirt, discovered on telephone, obviously agitated.)

Rodney

Fifty dollars down? Gee, Mr. Adler, I can't afford that much for a new ring – I made thirty-nine payments on the other one... Huh? I don't know what happened to it, I tell you – it disappeared... A statue stole it from me... A statue stole it from me!... Oh, skip it!

(Hangs up.)

Fifty dollars down! Darn old skinflint! Why, that's over one hundred haircuts!

(He picks up Gloria's picture and admires it.)

Yes, Mr. Knows-it-all Savory!

["How Much I Love You"]

Rodney

We are an expert on feminine beauty, and you can put that in your pipe and smoke it!

More than a catbird hates a cat,
or a criminal hates a clue,
or the axis hates the united states,
that's how much I love you.

As a sailor's sweetheart hates the sea,
or a juggler hates a shove,
as a wife detests unexpected guests,
that's how much I love.

I love you more than a wasp can sting,
and more than a hangnail hurts,
I love you more than commercials are a bore,
and more than a grapefruit squirts.
I swear to you by the stars above,

ria, un tavolo con sopra una bottiglia di latte e un pacchetto di crackers. Sono le sette di sera di quella stessa giornata. Rodney, in pantaloni e maglietta, è al telefono, chiaramente agitato.

Rodney

Cinquanta dollari di anticipo? Santo cielo, signor Adler, non posso spendere così tanto per un altro anello... Ho pagato trentanove rate per l'altro... Come? No, non so che cosa ne sia stato, gliel'ho detto... È sparito... Mi è stato rubato da una statua... Sì, mi è stato rubato da una statua!... Oh, lasciamo perdere!

(Appende il ricevitore.)

Cinquanta dollari di anticipo! Dannato miserabile! Diavolo, sono più di cento tagli di capelli! *(Prende la fotografia di Gloria e la rimira.)*

Sì, mio caro signor-Sapientone-Savory!

["Ecco quanto ti amo"]

Rodney

Siamo esperti di bellezza femminile, se lo metta bene in testa e ci pensi su!

Più di quanto un uccellino odia un gatto,
o un criminale odia un indizio
o le potenze dell'Asse odiano gli Stati Uniti,
ecco quanto ti amo.

Come l'innamorata di un marinaio odia il mare,
o un giocoliere odia uno spintone,
come una moglie detesta gli ospiti inattesi,
ecco quanto ti amo.

Ti amo più di quanto una vespa può irritare,
e più di quanto fa male una pipita,
ti amo di più di quanto scoccia la pubblicità,
e più di quanto riesce a schizzare un pompelmo.
Ti giuro sulle stelle lassù

and below if such there be,
as a bride would resent a blessed event,
that's how much you are loved by me.

More than a waiter hates to wait,
or a lioness hates the zoo,
or a batter dislikes those called third strikes,
that's how much I love you.
As much as a lifeguard hates to swim
or a writer hates to read,
or the Hays Office frowns on low-cut gowns,
that's how much you I need.

I love you more than a hive can hitch,
and more than a chilblain chills,
I yearn for you in an ivy clad igloo,
as a liver yearns for pills.
I swear to you, by the earth below,
and above, if such there be,
as a dachshund abhors revolving doors,
that's how you are loved by me.
(Finishing the number, Rodney goes to wall mirror, tests the straight razor on a hair from his head; then, placing the straight razor on the shelf, he brings forth an electric razor from the drawer and proceeds to shave himself. The lights dim and roses appear in the washbasin. Venus slowly enters. Rodney turns and sees her.)

Rodney

Oh my God! What are you doing here?

Venus

Did you think I wouldn't find you?

Rodney

Take off that nightgown!

(Venus starts to do so.)

I mean, put something over it!

e anche su quelle quaggiù, se ce ne fossero,
che quanto una sposa odia uno scandalo,
tanto io ti amo.

Più di quanto un servo odia servire,
o una leonessa odia lo zoo,
o un battitore detesta il terzo strike
ecco quanto ti amo.
Quanto un bagnino odia nuotare,
o uno scrittore odia leggere,
o la censura³ disapprova un abito succinto,
ecco quanto ti amo.

Ti amo più di quanto uno sciame può pungere,
e più di quanto un gelone può gelare,
ti bramo in un igloo rivestito d'edera,
come un fegato brama le pillole.
Ti giuro su questa terra
e anche su un'altra se ci fosse,
che quanto un bassotto detesta le porte girevoli,
tanto io ti amo.

(Al termine del numero, Rodney va davanti allo specchio appeso alla parete e prova il rasoio a mano libera su un capello; ripone il rasoio sulla mensola, prende un rasoio elettrico dal cassetto e inizia a radersi. La luce si attenua e appaiono delle rose nel lavabo. Venere entra lentamente. Rodney si volta e la vede.)

Rodney

Oh, santo cielo! Che cosa ci fa lei qui?

Venere

Pensavi che non ti avrei trovato?

Rodney

Si tolga quella camicia da notte!

(Venere inizia a togliersela.)

Voglio dire, la copra con qualcosa!

Venus

I've come to stay with you.

Rodney

You can't do that it's against the law!

Venus

What law?

Rodney

The – the law against men and women rooming together.

Venus

There's a law against that!

Is this where do you sleep?

Rodney

Sleep? I never sleep – I never get a chance to sleep – I mean my landlady won't let me!

Venus

She must be very lively – your landlady.

Rodney

Listen, Miss, you've got to get out of here!

Venus

(Picking up Gloria's picture.)

Who is this?

Rodney

Please, Madam, I was going along minding my own business –

Venus

(Indicating picture in her hands.)

Is that your landlady?

Venere

Sono venuta per restare con te.

Rodney

Non è possibile... è contro il regolamento!

Venere

Quale regolamento?

Rodney

Quello che proibisce che uomini e donne coabitino.

Venere

C'è una legge che proibisce *quello*?

È qui che fai dormire gli ospiti?

Rodney

Ospiti? Non ho mai ospiti a dormire, non ne ho la possibilità, voglio dire la mia padrona di casa non me lo permetterebbe!

Venere

Deve essere un peperino, la tua padrona di casa.

Rodney

Ascolti, signora, lei deve andarsene da qui.

Venere

(Prendendo la fotografia di Gloria.)

Chi è?

Rodney

Per favore, signora, mi stavo facendo gli affari miei...

Venere

(Indicando la fotografia che tiene tra le mani.)

È la tua padrona di casa?

Rodney

Of course not!

Venus

What's she angry about?

Rodney

That's my girl friend.

Venus

Does *she* sleep here?

Rodney

I tell you nobody sleeps here! I sleep all alone – by myself!

Venus

Poor boy – no *wonder* you're so nervous.

Rodney

(*Ejecting her from the bed.*)

You leave me alone now!

(*Pushing bed back into bureau.*)

I'll have you know that I'm an engaged man!

Venus

But we're pledged to each other. I'm your bride. You can't escape your destiny!

(*She draws him very close.*)

Am I such a frightful destiny?

Rodney

Don't do that. You're practically naked! I can see your – form!

Venus

Don't you like my – form?

Rodney

Certo che no!

Venere

E perché è così arrabbiata?

Rodney

È la mia ragazza.

Venere

E lei *dorme* qui?

Rodney

Le ho detto che nessuno dorme qui! Dormo da solo: da solo!

Venere

Oh, povero ragazzo! Non c'è da *stupirsi* che tu sia così nervoso!

Rodney

(*Buttandola fuori dal letto.*)

Mi lasci in pace!

(*Richiude il letto.*)

Si metta in testa che sono già impegnato!

Venere

Noi siamo destinati l'uno all'altra. Sono la tua sposa. Non puoi fuggire al tuo destino!

(*Lo tira molto vicino a sé.*)

Sono forse un destino tanto spaventoso?

Rodney

Non faccia così. Lei è praticamente nuda! Posso vedere le sue *forme*!

Venere

E ti piacciono le mie... forme?

Rodney

Yes, no, it give me the heebie-jeebies!
(*Picks up military brushes on end table and brushes his hair.*)

Venus

(*Repeats thoughtfully.*)
The heebie-jeebies...

Rodney

(*Still brushing his hair. The telephone rings.*)

Venus

What's the matter? What's that sound?

Rodney

(*Agitated.*)
The telephone!

Venus

I don't like it.

Rodney

(*Taking up telephone.*)
Hello?... Yes, this is Rodney Hatch.

Venus

(*Thoughtfully testing the words.*)
Rodney – Hatch... Venus – Hatch.
(*She loves the sound of it.*)

Rodney

Hello, Gloria – how's Spring Lake?... Sure I was thinking about you...

Venus

(*Peering over Rodney's shoulder.*)
There's somebody inside! Who is it?

Rodney

Sì, no, mi fanno venire la tremarella!
(*Afferra una spazzola militare dal tavolo e si spazzola i capelli.*)

Venere

(*Ripete pensosa.*)
La tremarella...

Rodney

(*Continuando a spazzolarsi i capelli. Squilla il telefono.*)

Venere

Che succede? Che cos'è questo suono?

Rodney

(*Agitato.*)
Il telefono!

Venere

Non mi piace.

Rodney

(*Solleva il ricevitore.*)
Pronto?... sì, sono Rodney Hatch.

Venere

(*Ponendo attenzione al suono delle parole.*)
Rodney – Hatch... Venere – Hatch...
(*La sua espressione dimostra che le piace.*)

Rodney

Ciao, Gloria, come vanno le cose a Spring Lake?... certo che stavo pensando a te...

Venere

(*Sbirciando da sopra la spalla di Rodney.*)
C'è qualcuno lì dentro! Chi è?

Rodney

(To Venus.)

Get away – get away!

(In phone.)

Are you having a good ti – ?... What?... There's nobody here... How's your mother?...

Venus

Is someone punishing you?

(Suddenly comprehending.)

Oh! It's an instrument of torture!

Rodney

Oh, the ring...

(Venus admires it on her finger.)

Yes, dear – I've got it, but there's going to be a little Hatch – I mean, a little hitch!

(He looks imploringly at Venus.)

The bus station – three-thirty tomorrow.

(There is a knock on the door.)

Yes, dear – I'll be there.

Voice offstage

Mr. Hatch!

(Another knock.)

Mr. Hatch!

Venus

(Brightly.)

Somebody wants to come in.

Rodney

(To Venus, frantically.)

Don't open it!

Voice

Mr. Hatch – Open this door!

Rodney

(In phone.)

Rodney

(A Venere.)

Via! Via!

(Al telefono.)

Ti stai divert-?... come?... non c'è nessuno qui... come sta tua madre?

Venere

Ti stanno castigando?

(Improvvisamente capisce.)

Oh! È uno strumento di tortura!

Rodney

Ah, l'anello...

(Venere lo ammira al proprio dito.)

Sì, cara, ce l'ho, ma è successo un piccolo acc..., voglio dire, un piccolo incidente!

(Rivolge a Venere uno sguardo implorante.)

La stazione degli autobus... tre e trenta, domani.

(Si sente bussare alla porta.)

Sì, cara... ci sarò.

Voce fuori scena

Signor Hatch!

(Un altro colpo alla porta.)

Signor Hatch!

Venere

(Allegra.)

C'è qualcuno che vuole entrare.

Rodney

(A Venere, sconvolto.)

Non apra!

Voce

Signor Hatch, apra la porta!

Rodney

(Al telefono.)

Good-by, dear!

(He hangs up, just too late to prevent Venus from opening door. Mrs. Moat, the landlady, enters.)

Mrs. Moat

(Looks Venus up and down, arms folded.)

Mr. Hatch – did I hear a woman's voice?

Rodney

(Agonized.)

Mrs. Moats – listen to me – it's not what you think!

Venus

Is this your girl friend?

Mrs. Moat

(To Venus, furiously.)

Get out of this house – you... you common creature!

(Venus eyes her impassively.)

I did get...

Rodney

(Shrilly.)

Mrs. Moats!

(Venus raises her arm and Mrs. Moat falls like a column to the floor.)

Venus

(Smiles sweetly at Rodney, steps over Mrs. Moats.)

There, you see? Don't meddle with destiny, darling!

(As she exits: curtain.)

Ciao, cara!

(Appende, troppo tardi per impedire a Venere di aprire la porta. Entra la signora Moats, la padrona di casa.)

Signora Moats

(Squadra Venere da cima a fondo, a braccia conserte.)

Mister Hatch, ho per caso sentito la voce di una donna?

Rodney

(In preda all'angoscia.)

Signora Moats, mi ascolti. Non è come lei crede!

Venere

È questa la tua fidanzata?

Signora Moats

(A Venere, con furia.)

Fuori da questa casa... volgare creatura!

(Venere la guarda impassibile.)

Ho detto...

Rodney

(Con voce stridula.)

Signora Moats!

(Venere solleva le braccia e la signora Moats crolla a terra di botto.)

Venere

(Sorridente dolcemente a Rodney e scavalca la signora Moats.)

Visto? Non interferire con il destino, tesoro!

(Mentre esce: sipario.)

Scene Three

Radio City Plaza.

Before the curtain. Venus, still in classic costume, enters.

[“I’m a stranger here myself”]

Venus

Tell me, is love still a popular suggestion,
or merely an obsolete art?
Forgive me for asking this simple question,
I’m unfamiliar with his heart,
I am a stranger here myself.
Why is it wrong to murmur I adore him
when it’s shamefully obvious I do?
Does love embarrass him or does it bore him?
I’m only waiting for my cue,
I am a stranger here myself.
I dream of a day, of a gay warm day,
with my face between his hands;
have I missed the path, have I gone astray?
I ask, and no one understands.
Love me or leave me, that seems to be the

[question,

I don’t know the tactics to use,
but if he should offer a personal suggestion,
how could I possibly refuse,
when I’m a stranger here myself?
Please tell me, tell a stranger,
by curiosity goaded,
is there really any danger
that love is now outmoded?
I’m interested especially
in knowing why you waste it,
true romance is so fleshly –
With what have you replaced it?
What is your latest foible?
Is gin rummy more exquisite?

Scena terza

Radio City Plaza.

Davanti al sipario chiuso. Entra Venere ancora vestita con il costume classico.

[“Non sono di qui”]

Venere

Ditemi, l’amore si apprezza ancora,
o è solo un’arte obsoleta?
Perdonate questa mia domanda ingenua,
ma non ho confidenza con questo cuore,
non sono di qui.
Perché è sbagliato mormorare che l’adoro,
quando si vede benissimo che è vero?
L’amore lo mette a disagio o lo annoia?
Non aspetto che un segnale,
io non sono di qui.
Sogno il giorno, il giorno caldo e gioioso,
in cui terrà il mio viso tra le sue mani;
ho forse sbagliato strada? Mi sono forse smarrita?
Io domando, e nessuno comprende.
Amami o lasciami, sembra che questo sia il

[punto,

non so quale tattica usare,
ma se lui offrisse un suggerimento,
come potrei rifiutare,
io non sono di qui.
Per favore, dite a una straniera,
tormentata dalla curiosità,
è forse possibile
che l’amore sia cosa antiquata?
Soprattutto mi interessa
sapere perché lo sprecate,
una vera storia d’amore è così piena...
Con cosa l’avete sostituita?
Qual è l’ultima mania?
La canasta è più raffinata?

Is skiing more enjoy'ble?
 For heaven's sake, what is it?
 I can't believe that love has lost its glamour,
 that passion is really *passé*;
 if gender is just a term in grammar
 how can I ever find my way,
 when I'm a stranger here myself?
 How can he ignore my available condition?
 Why these victorian views?
 You see here before you a woman with a mission,
 this is a case for a woman's intuition,
 I must discover the key to his ignition,
 then if he should make a diplomatic proposition,
 how could I possibly refuse,
 when I am a stranger here myself?
*(As she finishes the song, the curtain rises
 behind Venus. She turns in wonder.)*

Scene Four

*The Arcade of the N.B.C. Building in Radio City.
 Its most prominent feature is a couturier's
 shop window at rear, featuring a wax man-
 nequin and a folding screen. Two dozen office
 workers have erupted from the building and
 swirl mechanically about, their faces strained
 and abstracted. Venus joins them, is swept into
 their midst as their nervous pressure mounts
 into a series of formalized dance patterns par-
 odyng the tension of metropolitan life.*

*As the ballet develops, Venus summons forth
 one of their number, a girl, and projects her
 into a romantic interlude with a free French*

Sciare è più divertente?
 Per amor del cielo! qual è l'ultima moda?
 Non posso credere che l'amore abbia perso il
 [suo fascino,
 che la passione sia davvero passata di moda;
 se 'genere' è solo un termine grammaticale
 come potrò mai trovare la strada,
 io non sono di qui.
 Come può ignorare la mia disponibilità?
 Perché questa mentalità vittoriana?
 Ecco davanti a voi una donna che ha una
 [missione,
 qui occorre l'intuizione femminile,
 devo scoprire come accenderlo
 poi, se farà una proposta diplomatica,
 come potrò mai rifiutare,
 io non sono di qui.
*(Mentre la canzone finisce, si alza il sipario alle
 spalle di Venere. Lei si volta meravigliata.)*

Scena quarta

*Galleria della N.B.C. a Radio City.
 Spicca sul fondo la vetrina di un negozio di
 abbigliamento di moda, dove si vedono un
 manichino di cera e un paravento pieghevole.
 Due dozzine di lavoratori escono dall'edificio e
 si muovono in modo confuso, meccanicamente,
 con i volti che esprimono tensione e estrania-
 mento. Venere li raggiunge ed è trascinata in
 mezzo a loro, mentre la tensione nervosa cre-
 sce fino a trasformarsi in una serie di passi di
 danza formalizzati, parodia dello stress della
 vita metropolitana.*

*Durante il balletto, Venere chiama una delle
 ballerine, una ragazza e la lancia in un interlu-
 dio con un marinaio francese libero. La coppia*

sailor. The two share a moment's happiness, and though forced to part, their gratitude to Venus is unmistakable. The dancers leave.

A moment later, a salesgirl enters the couturier's window carrying a lady's suit, which she drapes over the screen. As she exits, Venus, interested, snaps her fingers. The facade moves down to her, with a gesture, she brusquely dissolves the glass, enters the window, and proceeds to clothe herself. Suddenly the manager of the shop plummets out of the door, followed by the salesgirl.

Manager

(Sees Venus in window.)

Hey, you! What are you up to? Come out of there!

Sales girl

She's an exhibitionist!

Manager

Get a guard – find a policeman!

(Two men enter.)

First man

Maybe it's "Truth or Consequences."

Second man

Nah, it's a plug for brassieres!

(A crowd begins to gather. Policeman enters.)

Salesgirl

(To Policeman.)

It's a drunk!

Manager

She broke my window; who's going to pay for my window?

condivide un momento di felicità e nonostante si debbano separare, è evidente la gratitudine nei confronti di Venere. I ballerini escono.

Un attimo più tardi, una commessa entra nella vetrina del negozio di abbigliamento con un tailleur, che appoggia sul paravento. Quando la commessa esce, Venere, incuriosita, schioccia le dita. La facciata si inclina verso di lei; con un gesto, fa dissolvere il vetro, entra nella vetrina e inizia a vestirsi. Improvvisamente dalla porta piomba fuori il direttore, seguito dalla commessa.

Direttore

(Vede Venere nella vetrina.)

Ehi! Che cosa pensa di fare? Esca di lì!

Commessa

È un'esibizionista!

Direttore

Chiamate una guardia... trovate un poliziotto!

(Entrano due uomini.)

Primo Uomo

Forse è una concorrente di "obbligo o verità" che paga pegno.

Secondo Uomo

Ma no! È una pubblicità per reggiseno!

(Inizia a riunirsi una piccola folla. Entra un Poliziotto.)

Commessa

(Al Poliziotto.)

È ubriaca!

Direttore

Ha rotto la mia vetrina; chi pagherà i danni?

(Savory and Molly, his secretary, enter from the elevators at right.)

Savory

What are you defending Taxi for? If he can't uncover something in twenty-four hours I –

(Policeman blows whistle. Savory turns and sees Venus in the window.)

Good God!

Molly

What is it?

Savory

Where'd that girl come from?

Manager

That's what I want to know!

Savory

Shut up, you!

(To Policeman.)

Officer, clear these people out of here.

Policeman

Oh yeah? Who do you think you are, Mr. Big?

Molly

This is Mr. Whitelaw Savory, officer.

Policeman

Oh, pleased to meet you, Mr. Savory. Lady a friend of yours?

Savory

(Roaring.)

Of course she is, you bottlenosed idiot! What do you suppose I'm doing here?

(Savory e la sua segretaria Molly entrano dall'ascensore sulla destra.)

Savory

Perché difende Taxi? Se non riesce a scoprire qualcosa in ventiquattro ore, io...

(Il Poliziotto fischia. Savory si volta e vede Venere nella vetrina.)

Santo cielo!

Molly

Che cosa succede?

Savory

Da dove è arrivata quella donna?

Direttore

È ciò che vorrei sapere!

Savory

Lei stia zitto!

(Rivolto al Poliziotto.)

Agente, faccia andar via queste persone.

Poliziotto

Ah, sì? Ma chi si crede di essere?

Molly

Questo è il signor Whitelaw Savory, agente.

Poliziotto

Oh, piacere di conoscerla, signor Savory. La signora è sua amica?

Savory

(Gridando.)

Certo che lo è, stupido idiota. Perché pensa che io sia qui?

Policeman

Yessir...

(Turning to crowd.)

Come on now, break it up, break it up!

Manager

(Shrilly, as crowd disperses.)

Just a minute, Mr. Savory, who's going to pay –
She's done it again!

Savory

(Curtly.)

Molly.

(He turns toward window.)

Molly

(Drawing Manager away and exiting with him.)

Wipe the oatmeal off your bib, honey. You've
hit the jackpot.

Savory

(To Venus.)

Will you come out – or shall I come in?

*(Venus, smiling her thanks, extends a hand to
his, steps down gracefully. Savory studies her
incredulously.)*

You're so much like her...

Venus

Who?

Savory

A girl I knew years ago – a girl I thought I'd
never see again... Who are you?

Venus

A stranger.

Poliziotto

Sissignore...

(Si volta verso la folla.)

Forza, gente, sgomberare, sgomberare!

Direttore

(Con voce stridula, mentre la gente se ne va.)

Un attimo, signor Savory, chi pagherà...

L'ha fatto di nuovo!

Savory

(In modo secco.)

Molly!

(Si volta verso la vetrina.)

Molly

(Trascinando via il Direttore e uscendo con lui.)

Su, sveglia bambino! Ha vinto la lotteria!

Savory

(Rivolgendosi a Venere.)

Pensa di uscire... o devo entrare io?

*(Venere ringrazia sorridendo, gli porge la
mano e scende elegantemente. Savory la osser-
va incredulo.)*

Che somiglianza straordinaria!

Venere

Con chi?

Savory

Una donna che conobbi tanti anni fa... una
donna che pensavo che non avrei mai più rivi-
sto... chi è lei?

Venere

Un'estranea.

Savory

Not to me. I feel as if we were meeting again... after a long journey.

Venus

(Dryly.)

In love with a memory? You're not very practical, are you?

Savory

Why? What do you mean?

Venus

Let's be realistic. Is there anything more tiresome than languishing sighs and moon-drenched partings and broken hearts? Love isn't the dying moan of a distant violin – it's the triumphant twas, a bedspring.

Savory

(Approaching her.)

My word, we're getting along famously, aren't we?

Venus

Don't misunderstand me. That was an opinion, not an invitation.

Savory

It's an opinion I'd like to discuss with you in a more secluded setting. Why don't we slip into something comfortable

(Offering her his arm.)

like my den?

Venus

No, no – you're already too much at home right here. But thank you anyway. I'd wondered of late whether my so-called charm hadn't deserted me.

Savory

Non per me. Mi sento come se ci fossimo ritrovati... dopo un lungo viaggio.

Venere

(Caustica.)

Innamorato di un ricordo? Non mi sembra una persona molto concreta...

Savory

Che intende dire?

Venere

Siamo realistici. C'è forse qualcosa di più noioso dei sospiri languidi e degli addii al chiaro di luna e dei cuori spezzati? L'amore non è l'agonia lamentosa di un violino lontano, è il cigolio trionfante delle molle di un letto.

Savory

(Avvicinandosi a lei.)

Sembra proprio che ci intendiamo ottimamente!

Venere

Non mi fraintenda. Era un'opinione, non un invito.

Savory

È un'opinione che amerei che potessimo discutere in un luogo più appartato. Perché non ce ne andiamo in un posto più comodo...

(Le offre il braccio.)

come ad esempio casa mia?

Venere

No, no... lei si sente fin troppo a casa anche qui. Ma grazie comunque. Ultimamente mi stavo domandando se il mio cosiddetto fascino fosse svanito.

Savory

God forgive me for feeding a woman's vanity, but you've no reason to worry. You're ravishing.

Venus

I don't give you the... er... heebie-jeebies, do I?

Savory

May I tell you what you do to me?

Venus

No, my friend – I am not a policeman to be bullied or a shopkeeper to be bought.

Savory

All right, but I warn you – I'll get you when you least expect it. I'll use any weapon – I'll lie, cheating steal, blackmail! When can I see you again?

Venus

(Moving away.)

I don't know – perhaps very soon...

Savory

Until that day, if I can do anything – if you want a rival poisoned, or a magic carpet woven – you *want* call on me, won't you?

Venus

Instantly.

(Giving him her hand.)

Good-by.

Savory

Wait a moment – you haven't even told me your name!

Savory

Che Dio mi perdoni se alimento la vanità di una donna, ma non ha certo motivo di preoccuparsi. Lei è incantevole.

Venere

Non le faccio venire la... ehm... tremarella?

Savory

Posso dire che effetto mi fa?

Venere

No, mio caro... Non sono un poliziotto da vestire né un negoziante da comperare.

Savory

Va bene, ma l'avverto: l'avrò vinta quando meno se lo aspetterà. Userò ogni mezzo possibile: mentirò, imbroglierò, ruberò, ricatterò! Quando potrò vederla ancora?

Venere

(Allontanandosi.)

Non saprei... forse molto presto...

Savory

Fino ad allora, se c'è qualsiasi cosa che io possa fare... far avvelenare un rivale, ordinare la tessitura di un tappeto magico... basta che me lo dica, d'accordo?

Venere

Certo.

(Dandogli la mano.)

Arrivederci.

Savory

Aspetti un momento... non mi ha neanche detto il suo nome!

Venus
(*Provocatively.*)
I haven't, have I?

Savory
(*Calling after her.*)
You don't even know where to find me!

Venus
I'll find you –
(*She goes out.*)

[“West Wind”]

Savory
I had a love, and my love was fair,
fair as a summer's dawn.
I lost my love, i never knew where,
suddenly she was gone.
The west wind stirred the meadow
the night she slipped away,
and I seem to glimpse her shadow
when the west wind brushes the day.

West wind, can you waken my true love?

West wind, can you whisper renew love?

Speak to her softly of the dream we lost
the theme we lost,
the gleam we lost.

West wind, can you call back an old love?

West wind, can you kindle a cold love?

West wind, can the magic of then
become ours once again?
Breathe on the embers,

Venere
(*Provocante.*)
No, vero?

Savory
(*Richiamandola.*)
Non sa nemmeno dove trovarmi!

Venere
La troverò...
(*Esce.*)

[“Vento dell'Ovest”]

Savory
Avevo un amore ed era un amore bello,
bello come un'alba d'estate.
Ho perso il mio amore e non ho mai saputo dove,
improvvisamente non c'era più.
L'erba ondeggiava al vento dell'Ovest
la notte in cui lei se ne andò,
e mi pare di scorgere la sua ombra
quando soffia il vento dell'Ovest.

Vento dell'ovest, puoi risvegliare il mio vero
[amore?

Vento dell'ovest, può il tuo soffio riaccendere
[l'amore?

Parlale dolcemente del sogno che abbiamo perso,
della melodia che abbiamo perso,
della luce che abbiamo perso.

Vento dell'Ovest, puoi far tornare un vecchio
[amore?

Vento dell'Ovest, puoi riaccendere un amore
[spento?

Vento dell'Ovest, può la magia di allora
essere nuovamente nostra?
Soffia sulla brace

if by chance she remembers,
then some day at last,
we can recapture the past.

Chorus

West wind, can you call back an old love?

West wind, can you kindle a cold love?

Savory

West wind, can the magic of then
become ours once again?
Breathe on the embers,
if by chance she remembers,
then some day at last,
we can recapture the past.

Scene Five

The Waiting Room of Mid-City Bus Terminal.

At right is, a row of lockers; behind them, swinging doors to the bus platform. At center lunch counter – five revolving stools without backs are below the counter. Near by is a round table with a chair. Taxi Black stands by the lockers. Stanley, in soda dispenser's hat and white coat, is behind counter. A bus starter is seated on high stool in front of swig doors. Two girls and a soldier exchange embraces, pressing against Rodney, who is seat the table. He betrays annoyance.

Bus starter

Manasquam – Long Branch – Elizabeth – Rahway – Perth Amboy – Matawan – Red Bank – Asbury Park – Little Egg Harbor – All aboard!

e se per caso lei ricorda,
allora un giorno, finalmente,
potremo ritrovare il passato.

Coro

Vento dell'Ovest, puoi far tornare un vecchio
[amore?

Vento dell'Ovest, puoi riaccendere un amore
[spento?

Savory

Vento dell'Ovest, può la magia di allora
essere nuovamente nostra?
Soffia sulla brace
e se per caso lei ricorda,
allora un giorno, finalmente,
potremo ritrovare il passato.

Scena quinta

Sala d'aspetto della stazione degli autobus in città.

Sulla destra una fila di armadietti; dietro ad essi, la porta a battenti della piattaforma degli autobus. Al centro il bancone dove servono da mangiare – sotto al bancone cinque sgabelli girevoli senza schienale. Lì vicino, un tavolino rotondo con una sedia. Taxi Black è in piedi accanto agli armadietti. Stanley, in giacca bianca, è al distributore di bevande dietro il bancone. Un controllore è seduto su uno sgabello di fronte alla porta a battenti. Due ragazze e un soldato si abbracciano, spingendo Rodney che è seduto al tavolo. Rodney ha l'aspetto seccato.

Controllore

Manasquam – Long Branch – Elizabeth – Rathway – Perth Amboy – Matawan – Red Bank – Asbury Park – Little Egg Harbor – In vettura!

Soldier

(Giving girl last kiss.)

Good-by, darling – look up my wife, won't you?

(Soldier goes out through the swinging doors. Stanley comes from behind the counter, wipes table with a cloth as he picks up a Coca-Cola glass from table.)

Stanley

(To Rodney.)

You've been waiting a long time, bud – expecting somebody?

Rodney

Yes – my girl.

Stanley

(Places glass on counter – quickly crosses to Taxi.)

Did you hear that Taxi? He's waiting for a dame.

Taxi

(Galvanized.)

What's he up to?

Stanley

He's jumpy – he's had five cokes already!

Taxi

Now write everything down! Mr. Savory expects a full report!

(A woman welder, dressed in rough work clothes, heavy gloves and a welder's h tipped back on her head, enters, goes to lockers.)

Bus starter

Give me a Coke.

Soldato

(Dando un ultimo bacio alla ragazza.)

Arrivederci, tesoro... andrai a trovare mia moglie, vero?

(Il Soldato esce dalla porta a battenti. Stanley esce da dietro il bancone e pulisce il tavolo con uno straccio mentre prende un bicchiere di Coca Cola dal tavolo.)

Stanley

(Rivolto a Rodney.)

È parecchio che è qui, eh? Aspetta qualcuno?

Rodney

Sì, la mia fidanzata.

Stanley

(Appoggia il bicchiere sul bancone. Incrocia Taxi.)

Hai sentito, Taxi? Sta aspettando una donna.

Taxi

(Elettrizzato.)

Che cosa avrà in mente?

Stanley

È nervoso. Ha già bevuto cinque Coca-Cola!

Taxi

Scrivi tutto. Signor Savory vuole un rapporto completo!

(Una saldatrice donna, vestita con abiti da lavoro, guanti pesanti e un berretto da saldatore tirato all'indietro, entra e si dirige agli armadietti.)

Controllore

Dammi una coca.

Rodney

(Rising – to Bus Starter.)

Oh, er... pardon me – is the Spring Lake bus on time?

Bus starter

(Wearily,)

Listen, Jack – I told you three times already it's due any minute!

(Rodney starts back toward the table, almost bumps into Venus, who has just entered. He reacts violently.)

Rodney

(To Venus.)

Oh... I didn't recognize you with your clothes on.

Venus

Do you like me better with my clothes on?

Rodney

Yes, I do. It's a big improvement!

Venus

That's refreshing – most men are so vice versa.

(Sits at table.)

Stanley

(Coke lady?)

Venus

Have we long to wait?

Rodney

For what?

Venus

Your girl friend – we must tell her.

Rodney

(Si alza e si rivolge al Controllore.)

Ehm... mi scusi... l'autobus da Lake Spring è in orario?

Controllore

(Annoiato.)

Senta, signore... gliel'ho detto già tre volte... arriverà da un momento all'altro!

(Rodney fa per tornare verso il tavolo e quasi si scontra con Venere che è appena entrata. Reagisce bruscamente.)

Rodney

(A Venere.)

Oh! Non l'avevo riconosciuta con addosso questi vestiti.

Venere

Mi preferisci con i vestiti?

Rodney.

Sì, certo. È molto meglio così.

Venere

Questa è una novità... la maggior parte degli uomini preferisce il contrario.

(Si siede al tavolo.)

Stanley

(Coca signora?)

Venere

Dobbiamo aspettare a lungo?

Rodney

Aspettare cosa?

Venere

La tua fidanzata. Dobbiamo dirglielo.

Rodney
(Pallidly.)
Tell her what?

Venus
That she's – out.

Rodney
Well, I like your nerve! I've been engaged to Gloria Kramer for five years. This is a free country – and if I want to marry a *hyena* nobody's going to stop me!

Taxi
Hey, droopy, here's your Spring Lake bus!

(Offstage: Hyena laugh [Mrs Kramer and Gloria].)

Rodney
(Starts out – stops quickly.)
Oh, it's them! They're here – look, please – give me a break – just for five minutes!

Venus
(Relenting.)
Well, if you two are still vertical after five years, five minutes more won't make any difference.

(She exits to street as Sam backs in from bus platform, laden with bags. He is sleek, sharp, unctuous, a Flatbush version of George Raft.)

Sam
(With oily deference.)
Careful of the door, Mrs. Kramer!
(Mrs. Kramer and Gloria follow him on. Mrs. Kramer is large, noisy, vindictive. Gloria is

Rodney
(Impallidendo.)
Dirle cosa?

Venere
Che è... fuori dal gioco.

Rodney
Ma bene, che faccia tosta! Sono fidanzato con Gloria Kramer da cinque anni. Questo è un paese libero e se intendo sposare una *iena* nessuno me lo impedirà!

Taxi
Ehi, sveglione, ecco il suo autobus da Spring Lake!
(Fuori scena: riso da iena [Signora Kramer e Gloria].)

Rodney
(Si avvia... si ferma improvvisamente.)
Oh, sono loro! Sono qui! Senta, per favore, mi lasci tranquillo, almeno per cinque minuti!

Venere
(Cedendo.)
Beh, considerando che in cinque anni non avete mai condiviso la posizione orizzontale, non credo che altri cinque minuti faranno una gran differenza.
(Esce in strada mentre Sam entra retrocedendo, carico di valige. È azzimato, viscido, una versione provinciale di George Raft.)

Sam
(Con deferenza untuosa.)
Attenta alla porta signora Kramer!
(La Signora Kramer e Gloria lo seguono. La Signora Kramer è corpulenta e chiacchierona.

young, aggressive, attractive in a tasteless way. Her clothes just miss being. Her skirt is too short, her hat too extravagant.)

Mrs. Kramer

I've never sat through such torture in my whole life!

(Seeing Rodney.)

And you – If thought you were going to help us with the bags!

Rodney

(Making an abortive lunge toward the bags.)

I got tied up – er –

Sam

(Sweeping the bags away from Rodney's reach.)

Save your strength, Buster – let a man handle 'em.

Gloria

Well, I must say, Rodney, this is a fine time to show up! For all you care, Mother and I could have broken our backs!

(Mrs. Kramer flops into a chair, breathing hard. Sam stand over her attentively.)

Rodney

(Placatingly.)

Gee, Gloria, it's good to see you again.

Gloria

I don't know what we'd have done without Sam!
(To Sam.)

Sam, you were simply marvelous!

Gloria è giovane, aggressiva, attraente senza eleganza. I suoi abiti non le si addicono. La gonna è troppo corta, il cappello è troppo stravagante.)

Signora Kramer

Non ho mai sopportato una tortura simile in vita mia!

(Vedendo Rodney.)

E tu... pensavo che ci avresti aiutato con i bagagli!

Rodney

(Fa per prendere le valigie.)

Sono stato trattenuto...

Sam

(Spingendo le valigie fuori dalla portata di Rodney.)

Risparmiati le forze, giovanotto. Lascia che se ne occupi un uomo.

Gloria

Mio caro Rodney, devo dire, hai scelto proprio un bel momento per arrivare! Fosse stato per te, mia madre ed io avremmo potuto spezzarci la schiena!

(La Signora Kramer si lascia cadere su una sedia, respirando con affanno. Sam la accudisce premurosamente.)

Rodney

(Conciliante.)

Ehi, Gloria, è bello rivederti.

Gloria

Non so come ce la saremmo cavata senza Sam!
(Rivolta a Sam.)

Sam, sei stato semplicemente meraviglioso!

Sam

Well, when your boy friend is otherwise occupied, someone has to take over, eh, Mrs. Kramer?

(He pats Mrs. Kramer's hand.)

Gloria

(Chanting.)

Sam was a perfect gentleman. Sam just couldn't do enough for us. Sam made all the arrangements for the bus and procured the sandwiches. This is Sam.

Sam

(Shaking hands.)

Hiya, sport – what's new in the shampoo division?

Rodney

I'm doing all right.

Sam

(After a glance at Gloria.)

That what you think. Well, if there's nothing more I can do for you ladies, I better run along. Business before business, you know.

Mrs. Kramer

Don't you forget us.

Sam

It's been swell pal.

(Flick Rodney's nose with his finger.)

Abadaba!

(To Gloria with a meaning leer.)

You'll be hearing from me any minute, little lady. Goom-by!

(He goes out.)

Sam

Eh, quando il tuo fidanzato è occupato in altre cose, qualcuno deve occuparsi di te: non è così signora Kramer?

(Dà colpetti affettuosi sulla mano della Signora Kramer.)

Gloria

(Enfatica.)

Sam è stato un perfetto gentiluomo. Sam ha fatto tutto ciò che c'era da fare per noi. Sam si è occupato dei posti sull'autobus e ha procurato i panini. Ti presento Sam.

Sam

(Si stringono la mano.)

E allora, simpaticone, quali sono le novità del settore shampoo?

Rodney

Tutto bene.

Sam

(Dopo un'occhiata a Gloria.)

Se la pensa così... bene, se non posso più esservi utile, signore, me ne vado. Gli affari prima di tutto, si sa.

Signora Kramer

Non ci dimentichi.

Sam

Certo, certo.

(Dà un buffetto sul naso a Rodney.)

Abracadabra!

(A Gloria con uno sguardo d'intesa.)

Mi farò sentire presto, mia cara. Ci vediamo!

(Esce.)

Mrs. Kramer

Now, that's what I call a gentleman of the old school.

Rodney

(Eager to ingratiate himself.)

Well, Mother Kramer, I see you developed a real nice tan.

Mrs. Kramer

Tan? It's probably jaundice. I never slept a wink in the whole time I was gone. I am positively exhausted!

Gloria

And the hoi polloi at the hotel were simply a scream, my dear. When Sam came in with his tuxedo, they thought he was a waiter.

Mrs. Kramer

Well, what can you expect from New Jersey? I always say the minute you cross the Hudson River you're in the Wild West!

Rodney

You're right, Mother Kramer!

Mrs. Kramer

(Rising, brushing Rodney aside.)

Yahoo!

[“Way Out West In Jersey”]

Mrs. Kramer

Yippi-yi, a way out west in Jersey
I declare, these are the thoughts i thunk –
Yippi-yi, if Jersey looks like this to me,
either jersey or me is drunk.

Signora Kramer

Eh, sì, quello è proprio un gentiluomo della vecchia scuola!

Rodney

(Desideroso di ingraziarsela.)

Cara Mamma Kramer, vedo che ha proprio una bella abbronzatura!

Signora Kramer

Abbronzatura? È più facile che sia itterizia. Non sono riuscita a chiudere occhio per tutto il tempo. Sono proprio esausta!

Gloria

E la gentucola dell'albergo era veramente insopportabile, mio caro. Quando Sam si è presentato con lo smoking l'hanno scambiato per un cameriere.

Signora Kramer

Del resto, che cosa vuoi aspettarti dal New Jersey? Ho sempre detto che appena si attraversa il fiume Hudson ci si ritrova nel selvaggio west.

Rodney

Sì, ha ragione Mamma Kramer!

Signora Kramer

(Si alza, spingendo da parte Rodney.)

Yahoo!

[“Sulla via del West nel New Jersey”]

Signora Kramer

Yuppi-ya, sulla via del west nel New Jersey
vi assicuro, io la penso così.
Yuppi-ya, se questo è ciò che vedo
qualcuno qui è ubriaco!

By the time I reached Weehawken
with my banjo on my knee,
yippi-yi, I heard the natives talkin'
and I knowed that it wasn't me.

Mrs. Kramer, Rodney and Gloria
Oh, New Jersey – Oh, New Jersey –
It's a land we proudly hail – all hail!
No matter what the weather's
you'll enjoy the tar and feathers
when you're riding through new jersey on a rail.

Gloria
Yippi-yi, the cowboys in Ho-ho-kus
haven't seen a woman in a year.
Yippi-yi, when their minds begin to focus,
they have got only one idea.
Oh, I met with one in Rahway –
He said courtin' was sublime,
but I found that his way wasn't mah way,
yippi-yi, and I shot him just in time.

Gloria, Mrs. Kramer and Rodney
Oh, New Jersey – Oh, New Jersey –
It's a land we proudly hail – all hail!
You'll enjoy the friendly tussle
with the cactus in your bustle
when you're riding through New Jersey on a rail.

Rodney
Yippi-yi, across the Jersey border
at the bar, politicians are a plague.
Yippi-yi, whatever drink you order,
it turns out to be hague and hague.
Oh, a buckaroo from Texas
ran for marshal of Passaic.
So much lead landed in his solar plexus,
now he rattles just like a snaic.

Quando arrivai a Weehawken
con il mio banjo,
yuppi-ya, ho sentito la gente parlare
e ho capito che era tutto diverso.

Signora Kramer, Rodney e Gloria
Oh, New Jersey... oh New Jersey...
Terra che salutiamo con orgoglio... salve!
Non importa che tempo fa,
ci saranno sempre pece e piume in attesa
quando si attraversa il New Jersey in treno.

Gloria
Yuppi-ya, i cowboy di Ho-ho-kus
non vedono una donna da un anno.
Yuppi-ya, quando si mettono a pensare
hanno un'idea fissa.
Oh, ne incontrai uno a Rahway
diceva che il corteggiamento era sublime,
ma scoprii che non la pensava come me
e gli sparai appena in tempo.

Signora Kramer, Rodney e Gloria
Oh, New Jersey... oh, New Jersey...
Terra che salutiamo con orgoglio... salve!
Scoprirai le baruffe
tra cactus e confusione
quando si attraversa il New Jersey in treno.

Rodney
Yuppi-ya, in tutto il New Jersey,
i politici affollano i bar.
Yuppi-ya, qualsiasi bevanda si ordini
si beve sempre scotch.
Oh, un cowboy del Texas
fuggiva da uno sceriffo di Passaic.
Ora ha tanto piombo in petto
che se lo scuoti pare un sonaglio.

Rodney, Gloria and Mrs. Kramer
Oh, New Jersey – Oh, New Jersey –
It's a land we proudly hail!
You will bellow like an oxen
for a shot of antitoxin
when you're riding...
when you're riding...
when you're riding through New Jersey on a rail.

Rodney
Yippi-yi, from Neptune up to Nutley,
from Cape May to Deal and Hackensack.
Yippi-yi, the Jersey cowgirls woo you subtly,
but there's something they seem to lack.
Oh, the sheriff, he went a-swimmin'
one fine evening after dark.
Yippi-yi, before he got one limb in,
he'd been chosen miss Asbury Park.

Rodney, Gloria and Mrs. Lramer
Oh, New Jersey – Oh, New Jersey –
It's a land we proudly hail!
Fire your flit gun at the varmints
that investigate you garminths.
You will bellow like an oxen
for a shot of antitoxin
when you're riding...
when you're riding...
when you're riding through New Jersey on a rail.
(*Boogie Woogie Dance.*)

Bus starter
(*As number ends.*)
Elizabeth – Rahway – Perth Amboy – Pompton
Lakes – and Peapack!

Mrs. Kramer
Gloria, I just know I'm coming down with

Rodney, Gloria e Signora Kramer
Oh, New Jersey... oh, New Jersey...
Terra che salutiamo con orgoglio!
Si strepita come vitelli
alla vaccinazione
quando si attraversa...
quando si attraversa...
quando si attraversa il New Jersey in treno.

Rodney
Yuppi-ya, da Neptune a Nutley,
da Cape May a Deal e a Hackensack.
Yippi-yi, le ragazze del New Jersey ti corteggiano,
ma manca loro qualcosa.
Oh, lo sceriffo andò a nuotare,
una sera dopo il tramonto.
Yuppi-ya, e ancor prima di bagnarsi,
fu eletto miss Asbury Park.

Rodney, Gloria e Signora Kramer
Oh, New Jersey... oh, New Jersey...
Terra che salutiamo con orgoglio!
Elimina i parassiti
che ti frugano gli abiti.
Si strepita come vitelli
alla vaccinazione
quando si attraversa...
quando si attraversa...
quando si attraversa il New Jersey in treno.
(*Ballo Boogie Woogie.*)

Controllore
(*Quando termina il numero.*)
Elizabeth – Rahway – Perth Amboy – Pompton
Lakes – e Peapack!

Signora Kramer
Gloria, sento che mi sono presa un malanno.

something. I ought to be home in bed right this minute.

Gloria

Well, Rodney – at least you could get Mother a cab!

Rodney

Oh, sure – sure.

(He goes out, followed by the bus starter. Mrs. Kramer is bending down – fixing the lock on one of the handbags.)

Taxi

You write down everything he says.

(Crosses to Mrs. Kramer, bends down, looking directly at her rear.)

I beg your pardon, Madam, but if I am addressing Mrs. T. Blessington Kramer?

Mrs. Kramer

(Slowly rising to a standing position, very much the grande dame.)

Why no – I'm Mrs. Florabelle Kramer.

Taxi

I knew I was right!

(Presenting card.)

Black. Julius E. Black.

(Sotto voice.)

I have some information that may interest you strangely.

Mrs. Kramer

Really?

Taxi

I'd rather not discuss it here. Allow me.

(He picks up handbags.)

Sarà meglio che vada subito a casa e mi metta a letto immediatamente.

Gloria

Beh, Rodney, potresti almeno cercare un taxi per la mamma!

Rodney

Certo, certo.

(Esce, seguito dal controllore. La Signora Kramer è chinata, intenta a sistemare la chiusura di una delle sue valigie.)

Taxi

Annota tutto quello che dice.

(Si dirige verso la Signora Kramer, si china, fissando il suo didietro.)

Mi scusi, signora, lei è la signora T. Blessington Kramer?

Signora Kramer

(Si raddrizza, con fare da gran dama.)

No, io sono la signora Florabelle Kramer.

Taxi

Sapevo di avere ragione!

(Le porge un biglietto da visita.)

Black. Julius E. Black.

(Sottovoce.)

Possiedo alcune informazioni che potrebbero interessarla.

Signora Kramer

Davvero?

Taxi

Preferirei non parlarne qui. Mi permetta.

(Prende le valigie.)

Mrs. Kramer

Thank you.

(To Gloria.)

Now, Gloria – remember what I told you about Rodney. Be firm!

(She exits after Taxi.)

Rodney

(Entering room through swinging doors.)

There's nothing but busses out there – where's your mother?

Gloria

She got tired of waiting.

(Seating herself motions him to her.)

Come here, dear!

(Rodney sits beside her. Stanley, behind counter, eavesdrops on their conversation and makes notes in little black book.)

Rodney

I sure missed you, honey.

Gloria

Like fun you did! Who was that in your room when I phoned you?

Rodney

Oh – oh that must have been the landlady. She – er... she was doing a little housecleaning.

Gloria

Well, let me tell you, Mr. Rodney, I'm not in the habit of people hanging up on me! If I didn't have such an easygoing disposition, I'd never speak to you again!

Rodney

Aw, honey – that's no way for us to be talking!

Signora Kramer

Grazie.

(A Gloria.)

Gloria, ricorda quanto ti ho detto riguardo a Rodney. Sii decisa!

(Esce dietro a Taxi.)

Rodney

(Entra dalla porta a battenti.)

Ci sono solo autobus lì fuori. Dov'è tua madre?

Gloria

Si è stancata di aspettare.

(Si siede e lo invita ad avvicinarsi.)

Vieni, caro!

(Rodney si siede accanto a lei. Stanley, dietro il bancone, ascolta di nascosto la loro conversazione e prende nota su un libricino nero.)

Rodney

Mi sei mancata, tesoro.

Gloria

Figuriamoci! Chi c'era in camera tua quando ti ho telefonato?

Rodney

Oh! Doveva essere la mia padrona di casa. Stava... ehm... facendo un po' di pulizia.

Gloria

Ascoltami bene, signor Rodney. Non sono abituata al fatto che la gente mi appenda il telefono! Se non fossi di indole così accomodante, non ti rivolgerei più la parola!

Rodney

Ma tesoro, non ha senso dire queste cose!

(Brightly.)

I tell you what – let's go out someplace tonight.

Gloria

Well – I half-promised Sam...

(Venus enters, approaches Rodney.)

... I'd drop in at the Twenty-One Club with him.

Rodney

Hey! Who are you engaged to, anyhow?

(Venus lightly taps Rodney on the left shoulder; he stares at her in panic.)

Gloria

That's just what I was going to ask you! It seems to me I remember something about a ring.

(She suddenly sees Venus.)

Venus

(Smiling.)

Hmm, nice...

(She sits beside Gloria.)

Gloria

Well, of all the nerve!

(Deliberately turning her shoulder on Venus.)

Go on, I'm listening.

Rodney

(Perspiring.)

Gloria – I don't know how to tell you this –

Gloria

You haven't got the ring?

Rodney

I have, too – I mean I know where it is –

(Con entusiasmo.)

Sai che cosa ti dico? Questa sera ce ne andiamo da qualche parte.

Gloria

A dire il vero, ho mezzo promesso a Sam...

(Entra Venere e si avvicina a Rodney.)

... che sarei andata con lui al Twenty-One Club.

Rodney

Ehi! Si può sapere con chi sei fidanzata?

(Venere dà alcuni colpetti sulla spalla sinistra di Rodney; lui la guarda in preda al panico.)

Gloria

È proprio quello che stavo per chiedere a te! Mi pare di ricordare qualcosa a proposito di un anello.

(Improvvisamente si accorge di Venere.)

Venere

(Sorridente.)

Hmm, non male...

(Si siede vicino a Gloria.)

Gloria

Ma che faccia tosta!

(Voltando deliberatamente le spalle a Venere.)

Forza, ti ascolto.

Rodney

(Sudando.)

Gloria... non so come dirtelo...

Gloria

Non hai l'anello?

Rodney

Ce l'ho... voglio dire, so dove si trova...

Gloria

(Grimly.)

All right, where is it?

Rodney

I'm trying to tell you! Did you ever hear of a statue that turned into a real person?

Gloria

Rodney Hatch, what have you done with my ring?

Rodney

I'm trying to tell you what –

Gloria

Mother was right, she said even if you did manage to pay for it you'd probably lose it before –

Rodney

(Rising.)

All right, I lost it!

(Wildly.)

I hocked it! I threw it away!

(Frenziedly.)

I don't know what happened to the God-damn, thing!

Gloria

(Gasp.)

Oh! – What did you say?

Rodney

You heard me! You understand English!

Gloria

(Rising.)

Swearing at me! So that's the kind of a husband you're going to be!

Gloria

(Arcigna.)

D'accordo, e dov'è?

Rodney

Sto cercando di dirtelo! Hai mai sentito di una statua che si sia trasformata in una persona in carne e ossa?

Gloria

Rodney Hatch, *che cosa è successo al mio anello?*

Rodney

Sto cercando di dirtelo...

Gloria

Mia madre aveva ragione, diceva che prima di aver finito di pagarlo saresti riuscito a perderlo...

Rodney

(Si alza in piedi.)

D'accordo, l'ho perso!

(Furioso.)

L'ho dato in pegno! L'ho buttato via!

(Delirante.)

Non so dove sia finito quel maledetto, dannato anello!

Gloria

(Sussulta.)

Oh! Che cosa hai detto?

Rodney

Hai capito benissimo! Parliamo la stessa lingua!

Gloria

(Alzandosi in piedi.)

Imprecare così! Ecco che marito saresti!

Rodney
(*Uncomfortably.*)
You started it!
(*To Venus, automatically.*)
Didn't she?

Venus
(*Emphatically.*)
She certainly *did*!

Rodney
(*Triumphantly to Gloria.*)
You see?

Gloria
(*Wallowing in self-pity.*)
When I think of the offers I've had –

(*She stops abruptly, conscious of Venus.*)

What did she say? Who is this woman?

Venus
(*Simply.*)
I'm Venus.

Gloria
Rodney! Do you know her? Answer me!

Rodney
(*Shouting.*)
Of course I know her. Didn't I give her the ring?

Gloria
Now you listen to me, Mr. Smarty-pants, you're not going to get away with it! Fil give you twenty-four hours to come through with my ring, or the engagement is off!
(*She flounces out.*)

Rodney
(*A disagio.*)
Hai cominciato tu!
(*A Venere, automaticamente.*)
Non è vero che ha cominciato lei?

Venere
(*Con enfasi.*)
Ma certo!

Rodney
(*Trionfante, a Gloria.*)
Vedi?

Gloria
(*Crogiolandosi nell'autocommiserazione.*)
Quando penso a tutte le proposte che ho ricevuto...
(*Si ferma di colpo, consapevole della presenza di Venere.*)
Che cosa ha detto? Chi è questa donna?

Venere
(*Con naturalezza.*)
Sono Venere.

Gloria
Rodney! La conosci? Rispondimi!

Rodney
(*Urlando.*)
Certo che la conosco! Non le ho forse dato l'anello?

Gloria
Ascoltami bene, signor intelligentone, non te la caverai così! Ti concedo ventiquattro ore per presentarti con il mio anello o rompo il fidanzamento!
(*Esce stizzata.*)

Rodney

(Trembling.)

Your ring, eh? Well, let's get this straight once and for all! It's my ring and I'll give it to whoever I damn well want! And how do you like those little green apples?

Venus

(Approvingly.)

I love those little green apples.

Rodney

Nothing I do satisfies her.

Venus

She's a perfectionist; you can tell that from her prim little mouth.

Rodney

I've been pushed around long enough!

Venus

Too long!

Rodney

(Shouting after Gloria.)

You're not going to wipe your feet on me!

Venus

Spoken like a man.

Rodney

You can't lead me around by the nose!

Venus

A man's nose is his castle.

Rodney

I'll show you who's going to wear the pants in this family!

Rodney

(Tremando.)

Il tuo anello, eh? Bene, chiariamo questa cosa una volta per tutte! È il *mio* anello e lo darò a chi mi pare e piace! Corri, corri... ti piacciono forse i limoni acerbi?

Venere

(Con approvazione.)

A me piacciono i limoni, acerbi.

Rodney

Niente di ciò che faccio le va bene.

Venere

È una perfezionista: si capisce dalla sua boccuccia puritana.

Rodney

Mi sono fatto comandare a bacchetta per troppo tempo!

Venere

Troppo tempo!

Rodney

(Grida a Gloria.)

Non sarò lo zerbino su cui ti pulisci le scarpe!

Venere

Parole da vero uomo.

Rodney

Non puoi prendermi per il naso!

Venere

Il naso di un uomo è il suo castello.

Rodney

Ti farò vedere chi porta i pantaloni in questa famiglia!

Venus

With a figure like hers, I hope it's you.

Rodney

Why, I ought to...

(He turns in indignation.)

Say, who gave you the right to talk that way about my intended?

I consider that a dirty dig!

Venus

Well, speaking purely as your future roommate, I'd say you were well out of it.

Rodney

I'm not out of anything! If I make up my mind to marry Gloria, I'll marry her, and if I don't, I won't! No woman's going to tell me what to do – you, or Gloria, or anybody else! Women, women, women – I'm sick of 'em!

(With low intensity.)

And that goes for you, too!

(He stalks out.)

Stanley

(Sidling up to Venus, his pencil poised over his notebook.)

What were those last few words he said?

Venus

I don't know, my friend – but whatever they were, he'll eat them.

(Curtain.)

[“That's how I am sick of love”]

(Three couples, evidently very much in love,

Venere

Considerando le sue forme, spero proprio che sia tu.

Rodney

Io dovrei...

(Si volta indignato.)

Si può sapere chi le ha dato il diritto di parlare così della mia fidanzata?

Questa è una mossa sporca!

Venere

Beh, parlando da tua futura convivente, direi che è un bene che tu ne sia fuori.

Rodney

Io non sono fuori da niente! Se deciderò di sposare Gloria, la sposerò, e se deciderò di non sposarla, non la sposerò! Nessuna donna mi dirà che cosa devo fare, né Gloria, né lei, né nessun'altra! Donne, donne, donne... non ne posso più delle donne!

(Con minore intensità.)

E questo vale anche per lei!

(Se ne va impettito.)

Stanley

(Si avvicina timidamente a Venere, la matita poggiata sul libricino.)

Quali sono state le ultime parole che ha detto?

Venere

Non lo so, amico mio, ma quali che fossero, se le rimangerà.

(Sipario.)

[“Ecco quanto sono stanco dell'amore”]

(Tre coppie, palesamente molto innamorate,

enter in front of the curtain, dress the stage and embrace. Rodney enters, looks at the couples, and turns away in disgust.)

Rodney

More than a mackerel hates a hook
or a pickpocket hates a glove,
or a sultan hates his amorous mates,
that's how I'm sick of love.
More than a hound is sick of fleas
or "life" is sick of "pic",
or a watchman yawns at beautiful dawns,

that's how of love I'm sick.
I'm sick of love when the world goes right,

of love when the world goes wrong.
(The couple shift position within their embraces with a sonorous sigh.)

The silver screens and the books and magazines –
They drip with love's old sweet song.
I swear to you by the earth below
and the bachelor saints above –
As a secretary chokes at the bosses jokes,
that's how I am sick...
(He crosses to exit but is blocked by a couple kissing.)

That's how I am sick...
(Again his path is blocked by a couple kissing.)

That's how I am sick of love.
(He starts off a girl enters and eyes him. He races off in the other direction; the girl follows as: curtain.)

entrano davanti al sipario, preparano il palco e si abbracciano. Entra Rodney, guarda le coppie e se ne va disgustato.)

Rodney

Più di quanto un pesce odia un amo
o un borseggiatore odia un guanto,
o un sultano odia le sue amorevoli compagne,
ecco quanto sono stanco dell'amore.
Più di quanto un cane è stanco delle pulci,
o "Coca Cola" è stanca di "Pepsi"
o un guardiano notturno sbadiglia in un'alba
[splendida,

ecco quanto sono stanco dell'amore.
Sono stanco dell'amore quando le cose vanno
[bene,
e stanco dell'amore quando le cose vanno male.
(Le coppie cambiano la posizione dei loro abbracci con un sonoro sospiro.)

Il cinema e i libri e le riviste,
sono intrisi di vecchie canzoni d'amore.
Io giuro su questa terra
e sui santi scapoli lassù
che come una segretaria è stanca del suo capo,
così io sono stanco...
(Fa per uscire ma è bloccato da una coppia che si bacia.)

Così io sono stanco...
(Nuovamente la via è bloccata da una coppia che si bacia.)

Così io sono stanco... dell'amore.
(Si avvia per uscire; una ragazza entra e lo guarda. Lui si affretta in direzione opposta; la ragazza lo segue mentre si fa buio.)

Scene Six

The students hum the melody as Savory wends his way through examining their work.

Savory

(Taking sketch from student.)

Look here, that's no abstraction. It makes me want to pinch it.

Molly

(Entering, notebook in hand.)

Hail, moon of my delight! What's the matter? Why the puss vinaigrette?

Savory

Bah!

Molly

Oh, snap out of it. Grab yourself one of these goslings. A girl on the couch is worth two on the mind!

Savory

I'm sulking on my own time, aren't I?

Another student

(Displaying drawing.)

Excuse me, Mr. Savory – would you look at this?

Savory

That's a very interesting fixation you have, my boy. I'd like to meet your mother.

(To Molly – indicating notebook in her hand.)

Anything important?

Scena sesta

Gli Studenti canticchiano la melodia mentre Savory si muove lentamente in mezzo a loro, esaminando i lavori.

Savory

(Prendendo lo schizzo di uno studente.)

Troppo realistico. Mi fa venire voglia di darle un pizzicotto.

Molly

(Entra con un blocco in mano.)

Salve, luce dei miei occhi! Che cosa è successo? Perché quella faccia scura?

Savory

Bah!

Molly

Insomma, reagisca! Si prenda una di queste belle ochette! Una ragazza sul divano è meglio di due nei pensieri!

Savory

Non posso forse godermi il mio malumore quando mi pare?

Un altro studente

(Mostrando il disegno.)

Mi scusi, signor Savory, potrebbe dargli un'occhiata?

Savory

Una fissazione molto interessante, la tua, ragazzo. Mi piacerebbe conoscere tua madre.

(A Molly, indicando il blocco che lei tiene in mano.)

Qualcosa di importante?

Molly

Well, 20th Century Fox would like two dozen Gauguins for a fashion short –

Savory

Telegram 39A, collect, the one that begins “You can take the motion picture business” –

Molly

Some babe from *PM* called up – they want. to take pictures tonight of the Student’s Bail.

Savory

Out. No photographers.

Molly

Oh, the kids only have one big binge a year!

Savory

Who’s running this foundation – you or me?

Molly

Sorry. If anyone wants me, I’ll be around the corner having my tongue torn out.

(Taxi dashes in excitedly.)

Taxi

I’ve got it! I’ve got the statue!

Savory

(Rising.)

You haven’t!

Taxi

No, I haven’t – but I know where it is!

Molly

Allora, la 20th Century Fox vorrebbe due dozzine di Gauguin per un cortometraggio di moda...

Savory

Telegramma 39A, a carico del destinatario, quello che inizia con “Potete occuparvi di cinema”...

Molly

Ha chiamato una ragazza di *PM*... vorrebbero scattare alcune fotografie al ballo degli studenti questa sera.

Savory

No. Niente fotografi.

Molly

Oh, questi ragazzi fanno festa una sola volta all’anno!

Savory

Chi dirige la Fondazione? Lei o io?

Molly

Chiedo scusa. Se qualcuno ha bisogno di me, mi troverà qui fuori: vado a farmi strappare la lingua.

(Entra Taxi, con fare eccitato.)

Taxi

L’ho recuperata! Ho recuperato la statua!

Savory

(Si alza.)

Noo...!

Taxi

No, non l’ho recuperata... ma so dov’è!

Savory
You don't!

Taxi
No, I don't – but wait'll I tell you!
(*Mrs. Kramer enters, carrying two suitcases.*)

Savory
Get rid of them.

Molly
Okay, fellow workers – back to the salt mines.

Mrs. Kramer
How do you do? How do you do?

Savory
Who the hell is that?

Taxi
Allow me. Madam Kramer, may I present
Whitelaw Savory, the connoisseur?

Mrs. Kramer
(*Very elegant.*)
Likewise.
(*Looks about.*)
What a charming old-world atmosphere!

Taxi
Never mind the chicken fat! Tell your story!

Mrs. Kramer
(*Explosively.*)
I've suspected him from the first. There's
something sneaky about him!

Savory
Who, for Pete's sake?

Savory
Noo...!

Taxi
No, non lo so... ma aspetti che le racconti!
(*Entra la Signora Kramer, con due valigie.*)

Savory
Sbarazziamocene.

Molly
Coraggio, lavoratori, si torna alle miniere di sale.

Signora Kramer
Molto piacere... molto piacere...

Savory
E questa da dove salta fuori?

Taxi
Permettetemi. signora Kramer, posso presen-
tarle il signor Whitelaw Savory, l'esperto?

Signora Kramer
(*Con molto eleganza.*)
Ma con piacere!
(*Si guarda attorno.*)
Che incantevole atmosfera d'altri tempi!

Taxi
Lasci perdere i dettagli! Racconti la sua storia!

Signora Kramer
(*Con rabbia.*)
Ho sospettato di lui fin dall'inizio. Ha qualcosa
di subdolo!

Savory
Non fatemi penare: chi?

Taxi
The barber!

Savory
Oh.
(*To Mrs. Kramer.*)
What do you know about him?

Mrs. Kramer
Plenty! He may tell you he's a barber but there's more goes on inside that shop than hair-cutting!

Savory
Aha! You WERE right, Taxi.

Mrs. Kramer
He's one of those quiet ones. You never know what he's thinking. And he's always puttering around the cellar. If you ask me, he's some kind of a radical.

Savory
By God, Taxi, that clinches it! That damned barber stole my statue!

Taxi
I'll call Headquarters.
(*He starts out.*)

Savory
No, you won't! This is a private matter. I'm going to search that barbershop in person!

Taxi
Wait a minute, Mr. Savory – we can't do that!

Savory
Why not?

Taxi
Il barbiere!

Savory
Oh.
(*Rivolto alla Signora Kramer.*)
Che cosa sa lei di lui?

Signora Kramer
Ah, so molto! Può anche dire di essere un barbiere, ma nella sua bottega si va ben oltre il taglio di capelli!

Savory
Aha! Lei AVEVA ragione, Taxi.

Signora Kramer
È un'acqua cheta. Non si sa mai che cosa stia pensando. Ed è sempre lì che traffica nello scantinato. Secondo me è una specie di rivoluzionario.

Savory
Santo cielo, Taxi, questo spiega tutto! Quel dannato barbiere ha rubato la mia statua!

Taxi
Chiamo l'ufficio centrale.
(*Esce.*)

Savory
No! Questa è una questione privata. Andrò personalmente a cercare quel barbiere!

Taxi
Un momento, signor Savory: non possiamo farlo!

Savory
Perché no?

Taxi

We got no warrant! He can have us up for mayhem, disorderly conduct, and God knows all!

Savory

I've dealt with rascals of his kidney before.

(Indicating Mrs. Kramer.)

Here, take this good lady down to the kitchen and give her a cool glass of beer. I want to think.

Taxi

(Picking up two suitcases.)

I gotcha.

Mrs. Kramer

(Graciously to Savory.)

I just adore your little nook. It's a veritable Shangri-La.

(She follows Taxi out.)

Molly

You're not going down to that barbershop?

Savory

Why not? I'll go incognito.

Molly

Listen, lad – you're an eccentric millionaire, not Huckleberry Finn!

Savory

What are you talking about? It's my statue, isn't it?

(He breaks off suddenly as Venus enters.)

Taxi

Non abbiamo un mandato! Può portarci in tribunale per reato, condotta violenta, e Dio sa cos'altro!

Savory

Ho già avuto a che fare con farabutti del genere.

(Indicando la Signora Kramer.)

Portate questa brava donna in cucina e offritelle una bella birra fresca. Devo pensare.

Taxi

(Prendendo le due valigie.)

Va bene.

Signora Kramer

(A Savory, con modi cortesi.)

Adoro questo suo rifugio. È un vero paradiso.⁴

(Esce dietro a Taxi.)

Molly

Non penserà di andare in quella bottega di barbiere?

Savory

Perché no? Ci andrò in incognito

Molly

Mi ascolti bene: lei è un milionario eccentrico, non Huckleberry Finn!

Savory

Che cosa sta dicendo? Non è forse la mia statua?

(Improvvisamente si arresta vendendo entrare Venere.)

Molly

Well, here's a quick return on your investment!

Savory

My dear – I can't believe it!

Venus

(Smiling.)

I told you I'd find you.

Molly

(Meaningly.)

So did I!

Savory

Molly, look at her! She's like a hawthorn in flower!

Molly

(Dead pan.)

How do you do, Miss Hawthorn?

Savory

This ill-favored shrew is Molly Grant, my secretary.

Venus

She seems a faithful little thing.

Molly

Oh, I'd put my arm in the fire up to there for Mr. Savory.

Venus

That's rather specialized work, isn't it?

Molly

(A duelist who has net her equal.)

She'll do, Savory.

Molly

Benone! Ecco un investimento dal ritorno immediato!

Savory

Mia cara... non posso crederci!

Venere

(Sorridente.)

Avevo detto che l'avrei trovata!

Molly

(Eloquente.)

Anche io.

Savory

Molly, la guardi! Sembra un biancospino in fiore!

Molly

(Impassibile.)

Piacere, signora Biancospino.

Savory

Questa bisbetica è Molly Grant, la mia segretaria.

Venere

Mi pare un fedele animaletto.

Molly

Oh, metterei la mano sul fuoco per il signor Savory.

Venere

È un lavoro per specialisti, non è così?

Molly

(Col tono di chi ha trovato un avversario alla sua altezza.)

È in gamba, Savory.

Savory

Er... Molly, I think your cake is burning.

Molly

That's not my cake, brother. That's your cookie.

(She exits.)

[“Foolish Heart”]

Venus

You told me if I ever needed help, I could come to you.

Savory

I'm delighted you did. We can take up just where we left off.

Venus

Will you tell me how these things happen?

Have I trusted in love too much?

When did the magic vanish?

Have I somehow lost my touch?

How gay the world could be
could I love you, could he love me.

Love shouldn't be serious, should it?

You meet, perhaps you kiss, you start.

I fancied that I understood it;

I forgot my foolish heart.

Love can't be illogical, can it?

You kiss, perhaps you smile, you part.

It happens the way that you plan it,
if you hush your foolish heart.

Poor foolish heart,
crying for one who ignores you!

Poor foolish heart,
flying from one who adores you!

Ah, love used to touch me so lightly,

Savory

Ehm... Molly, c'è odore di bruciato, forse è la sua torta.

Molly

No, non è la mia torta, mio caro. È il suo biscottino.

(Esce.)

[“Stupido cuore”]

Venere

Mi aveva detto che in caso di necessità avrei potuto rivolgermi a lei.

Savory

Sono felice che lo abbia fatto. Possiamo riprendere da dove ci eravamo interrotti.

Venere

Com'è che succedono cose così?

Ho confidato troppo nell'amore?

Quando è svanita la magia?

Ho forse perso il mio tocco?

Come potrebbe essere spensierata la vita,
se potessi amarti, se potesse amarmi,

l'amore non dovrebbe essere una cosa seria!

Un incontro, un bacio, un inizio.

Pensavo di avere capito tutto;
avevo scordato il mio stupido cuore.

L'amore non può essere illogico, non è così?

Un bacio, forse un sorriso, una separazione.

Avviene come sempre.

Se si fa tacere il proprio stupido cuore.

Povero stupido cuore,
in lacrime per chi lo ignora!

Povero stupido cuore,
in fuga da chi lo adora!

Ah, l'amore mi sfiorava appena,

why will my heart betray me so?
I could dance with a new lover
but my foolish heart says no.
(*Music continues under the scene.*)

Savory
You're in love with someone. Who is he?

Venus
I don't think you'd know him. He's not powerful like you. He's just an obscure little barber.

Savory
What's his name?

Venus
Rodney Hatch.

Savory
Oh.

Venus
Do you know him?

Savory
No... No.

Venus
I'm sure he's in love with me – but he's afraid to say so.

Poor foolish heart,
crying for one who...

Savory
Then he's in love with another girl?

Venus
He's been tied to her apron-strings for years.

perché il mio cuore mi tradisce così?
Potrei danzare con un nuovo amante ogni sera,
ma il mio stupido cuore me lo vieta.
(*La musica prosegue di sottofondo.*)

Savory
Lei è innamorata! Di chi?

Venere
Non penso che lo possa conoscere. Non è una persona importante come lei. È solo un barbiere sconosciuto.

Savory
Come si chiama?

Venere
Rodney Hatch.

Savory
Oh.

Venere
Lo conosce?

Savory
No... No.

Venere
Sono certa che è innamorato di me, ma ha paura di dirlo.

Povero stupido cuore,
in lacrime per chi...

Savory
Allora è innamorato di un'altra donna?

Venere
È stato attaccato alle sue gonne per anni.

Savory

(Taking her in his arms.)

I could help you forget him.

Venus

(Breaks away.)

No.

Love shouldn't be serious, should it?

You meet, perhaps you kiss, you start...

Savory

I've always gone on the principle that direct action is least painful. Isn't it better to have two people happy than three miserable?

Venus

You're right.

Savory

I'd say the thing to do... is to eliminate the rival.

Venus

(Looking at him.)

Eliminate the rival?

Savory

(Returning her look.)

And quickly.

Venus

You don't think that's a bit too drastic?

Savory

Do you – under the circumstances?

Venus

I don't know how to thank you.

Savory

(Prendendola tra le braccia.)

Potrei aiutarla a dimenticarsi di lui.

Venere

(Separandosi da lui.)

No.

L'amore non dovrebbe essere una cosa seria!

Un incontro, un bacio, un inizio...

Savory

Ho sempre ritenuto che l'azione diretta fosse la più indolore. Due persone felici non sono forse meglio di tre infelici?

Venere

Sicuramente.

Savory

Intendo dire che la cosa da fare è... eliminare il rivale.

Venere

(Lo guarda.)

Eliminare il rivale?

Savory

(Ricambiando lo sguardo.)

E in fretta!

Venere

Non sarà una soluzione esagerata?

Savory

Pensa che lo sia, viste le circostanze?

Venere

Non so come ringraziarla.

Savory
Oh, yes you do.

Venus
You're far too generous.

Savory
Don't overrate my generosity.

Venus
Poor foolish heart,
crying for one who ignores you,
poor foolish heart,
flying from one who adores you!
Ah, love used to touch me so lightly,
why will my heart betray me so?
I could dance with a new lover nightly,
but my foolish hearth says no.
(The dance concludes and Venus goes out swiftly.)

Savory
That damned barber, my rival. Molly, Molly!

Scene Seven
Rodney's Barbershop.
It is a small, one-chair shop definitely old-fashioned in feeling. The street door has a bell that tinkles to announce customers. Two other doors lead respectively to Rodney's room and the cellar. Stanley is brandishing a prospectus at Rodney.

Stanley
What do you mean, you don't need the *Book of Knowledge*? It's a goldmine of educational information.

Savory
Oh, lo sa benissimo.

Venere
Lei è troppo generoso.

Savory
Non sovrastimi la mia generosità.

Venere
Povero stupido cuore,
in lacrime per chi lo ignora!
Povero stupido cuore,
in fuga da chi lo adora!
Ah, l'amore mi sfiorava appena,
perché il mio cuore mi tradisce così?
Potrei danzare con un nuovo amante ogni sera,
ma il mio stupido cuore me lo vieta.
(La danza si conclude e Venere esce velocemente.)

Savory
Quel dannato barbiere, mio rivale. Molly, Molly!

Scena settima
Bottega di Rodney.
È una piccola bottega, con una sola poltrona, decisamente vecchio stile. Sulla porta d'ingresso è fissata una campanella che suona per avvisare che è entrato un cliente. Altre due porte conducono rispettivamente alla stanza di Rodney e allo scantinato. Stanley sta sventolando davanti a Rodney un prospetto informativo.

Stanley
Mi sta dicendo che non ha bisogno del *Book of Knowledge*? È una miniera d'informazioni.

Rodney

I haven't got room –

Stanley

Do you think you know everything already?

Rodney

I didn't say that, I –

Stanley

Don't you want the true facts about spontaneous combustion? Don't you want to learn how to stuff a buffalo?

Rodney

I haven't got time to read.

Stanley

(Cunningly.)

Ah, what do you do in your spare time – hang out in art galleries?

(Savory enters warily.)

Savory

(As he passes his hat to Rodney.)

Shave – not too close.

Rodney

Yes, Sir.

(As he hangs up the hat and coat, Taxi enters. He and Savory exchange a furtive nod. Rodney turns.)

Have a chair – I'll be with you in a minute.

(Savory sits in barber chair, Taxi and Stanley sit by the table.)

Stanley

(Picking in a Police Gazette.)

Boy, get a load of this pair of elbows!

Rodney

Ecco... non ho abbastanza spazio.

Stanley

E pensa di sapere già tutto?

Rodney

Non ho detto questo...

Stanley

Non vuole sapere la verità sull'autocombustione? Non vuole sapere come imbalsamare un bisonte?

Rodney

Non ho tempo per leggere.

Stanley

(Con aria furbesca.)

Ah, e come passa il tempo libero? Magari gironzolandolo per le gallerie d'arte?

(Entra Savory, con circospezione.)

Savory

(Porgendo il proprio cappello a Rodney.)

Barba... Non troppo corta.

Rodney

Sì, signore.

(Mentre appende cappello e cappotto, entra Taxi. Lui e Savory si scambiano un cenno d'intesa. Rodney si volta.)

Si sieda... Sarò da lei tra un attimo.

(Savory si accomoda sulla poltrona, Taxi e Stanley si siedono vicino al tavolo.)

Stanley

*(Prendendo in mano una rivista.)*⁵

Ragazzi, guardate un po' che due sventole!

Taxi

(Glancing at magazine.)

You sure pick 'em, barber!

Rodney

Oh, I never look at those things.

Taxi

(Rising.)

What's the matter – afraid of dames?

Rodney

They're nothing but a great big headache, if you ask me.

Taxi

They've been a lot of trouble to me, too!

["The Trouble With Women"]

Taxi

I once loved a girl out in Flatbush,
she was a picture of beauty and grace;
but she thought kittens came from a catbush,
and she never had heard of first base.
I travel no longer to Flatbush,
though the girl is both wealthy and pure,
for whenever I tried my desires to confide

her mind was upon her coiffure.

Taxi, Stanley, Savory and Rodney

Oh, the trouble, the trouble with women,
they soften your heart til it melts,
and then at the critical moment
they are thinking about something else.

Savory

As a student my life was parisian,

Taxi

(Getta uno sguardo alla rivista.)

Bella scelta, barbiere!

Rodney

Oh, sono cose che non guardo mai.

Taxi

(Alzandosi.)

Come mai? Timore delle donne?

Rodney

Per quel che mi riguarda, non sono altro che
un gran dolor di testa!

Taxi

Hanno dato problemi anche a me!

["Il guaio delle donne"]

Taxi

Avevo una ragazza a Flatbush,
era il ritratto della grazia e della bellezza;
ma pensava che i mici venissero dal Michigan,
e non aveva idea di che cos'è una prima base.
Non vado più a Flatbush,
pur se la ragazza è ricca e candida,
perché quando provavo a confidarle il mio
[desiderio,
lei stava pensando alla sua pettinatura.

Taxi, Stanley, Savory e Rodney

Oh, il guaio, il guaio delle donne,
è che fanno sciogliere il tuo cuore,
ma quando giunge il momento cruciale,
stan pensando a qualche altro affare.

Savory

Da studente vivevo a Parigi,

I languished, a captive of sex.
When specks interfered with my vision
they were lovely, volumtuous specks.
Then I toiled on a farm tilling soybeans,
in a struggle to chasten my brain,
but the girl beans got in with the boy beans,
and I never struggled again.

Taxi, Stanley, Savory and Rodney
oh, the trouble, the trouble with women,
you think you have left them behind,
you frolic in physical freedom,
and they turn up on your mind.

Stanley
The reason each day I grow frailer,
is that I'm trapped in a one-way romance

with a lady who lives in a trailer,
with some devil-may-care debutantes.
Her love for her kin is exquisite,
she entertains uncles galore;
but whenever I pay her a visit
them uncles wouldn't open the door.

Taxi, Stanley, Savory and Rodney
Oh, the trouble, the trouble with women
I fear that their life is a lie,
while they stall you with maidenly murmurs
they are romping with some other guy.

Rodney
When I drove in may glamorous Chevvy
I would park in a suitable spot,
then I'd turn to the girls like a heavy,
and inquire if they would, or would not.
I always implied that they had to,
but, jimminies, was I perplexed,

mi consumavo prigioniero del sesso,
tutto quanto io vedevo
mi appariva sempre attraente e voluttuoso.
Trovai lavoro come contadino,
sforzandomi di castigare la mia mente,
ma gli stami e pistilli si mescolavano tra loro
e così alla fine smisi di lottare.

Taxi, Stanley, Savory e Rodney
Oh, il guaio, il guaio delle donne,
è che quando pensi di essertene liberato,
è fai baldoria in libertà,
improvvisamente ti ritornano in mente.

Stanley
Il motivo per cui sono sempre più a pezzi,
è che sono intrappolato in un sentimento a
[senso unico

con una donna che vive in una roulotte,
con uno sciame di debuttanti.
È ammirevole quanti ami il prossimo!
Sono molti quelli di cui si prende cura:
ma quando vado a trovarla,
questi tizi non mi aprono la porta.

Taxi, Stanley, Savory e Rodney
Oh, il guaio, il guaio delle donne
è che temo siano bugiarde,
ti tengono in sospenso con i loro dolci sussurri,
e intanto si abbandonano a qualcun altro.

Rodney
Quando guidavo la mia bella Chevrolet
parcheggiavo in qualche bel posticino,
poi, da duro, chiedevo alle ragazze
se volessero oppure no.
Ho sempre supposto che volessero,
ma, caspita!, rimasi perplesso

the night that one said she'd be glad to –
I didn't know what to do next.

Taxi, Stanley, Savory and Rodney
Oh, the trouble, the trouble with women
they are either too cold or too warm.
Yes, they're either in flight or insatiable.
Oh, God give me strength to ignor'm.

Stanley

The reason I moan in my slumber
is that I'm subject to female rebuffs,
or if I make a note of a number,
the laundry erases my cuffs.
If I droop like a lily in sadness,
the diagnosis is easy to see,
every woman has moments of madness,
but never, no never with me.

Taxi, Stanley, Savory and Rodney
Oh, the trouble, the trouble with women,
repeat it again and again,
from Kalamazoo to Kamchatka
the trouble with women is men.
The trouble is men.
(As song ends, Taxi quickly unscrews the handle of the valve under the washbasin, tosses it to Stanley.)

Savory

See here, this lather's too cold!

Rodney

I'll get some fresh.
(He crosses to washbasin. Stanley shows the handle of the valve to Savory and then places it in his pocket. Rodney turns the faucets vainly.)

la sera che una mi disse di sì:
non sapevo più che fare.

Taxi, Stanley, Savory e Rodney
Oh, il guaio, il guaio delle donne
è che sono troppo fredde o troppo calde,
sì, o ti sfuggono o sono insaziabili,
Signore, dammi la forza di ignorarle.

Stanley

Io mi lamento nel sonno
perché le donne mi rifiutano
è se riesco ad annotare un numero di telefono
finisce che lo perdo.
Se sono triste come un fiore appassito
non è difficile sapere perché:
tutte le donne hanno momenti di follia,
ma mai una volta con me.

Taxi, Stanley, Savory e Rodney
Oh, il guaio, il guaio delle donne,
è sempre lo stesso
da Kalamazoo alla Kamchatka:
il guaio delle donne sono gli uomini.
Il guaio sono gli uomini.
(Mentre si conclude la canzone, Taxi svita rapidamente il blocco della valvola sotto al lavabo, e lo lancia a Stanley.)

Savory

Ehi, questa schiuma è troppo fredda!

Rodney

Ne preparo dell'altra.
(Si dirige al lavabo. Stanley mostra il blocco della valvola a Savory e se lo mette in tasca. Rodney ruota inutilmente i rubinetti.)

Taxi

What's the matter, bud? Pipe busted?

Rodney

(Puzzled.)

It was all right a minute ago.

(Bends down to look underneath the basin.)

Taxi

Your trouble's in the cellar! Your Bemis valve is clogged, brother. The frogging is scored on your lynch-pin and that bandies the bushing!

Savory

Hey, are you a plumber?

Taxi

Been working with drips all my life!

(Looks at Stanley and pushes Rodney to the cellar door.)

Here, stupid, go down the cellar with the man.

Rodney

Oh, I don't need any help!

Taxi

No trouble at all.

Stanley

(Herding Rodney out the door.)

Glad to help you!

(Exits after Rodney.)

Rodney

(Offstage.)

I hate to impose on you –

Taxi

(Closing door.)

Taxi

Qualche problema? Tubatura guasta?

Rodney

(Perplesso.)

Funzionava un attimo fa.

(Si china a guardare sotto al lavabo.)

Taxi

Il problema è in cantina! Un'ostruzione della valvola di flusso. Un problema alla guarnizione che compromette la boccia!

Savory

Ma lei è un idraulico?

Taxi

Mi sono sempre occupato di perdite!

(Guarda Stanley e spinge Rodney verso la porta dello scantinato.)

Forza, sveglione, accompagno il signore in cantina.

Rodney

Oh, non mi serve aiuto!

Taxi

Nessun problema.

Stanley

(Spingendo Rodney fuori dalla porta.)

È un piacere aiutarla!

(Esce dietro a Rodney.)

Rodney

(Fuori scena.)

Mi spiace approfittare di lei.

Taxi

(Chiudendo la porta.)

How's that, Mr. Savory?

Savory
(*Rising.*)

Great, Taxi! Now look, that statue might be anywhere.

Taxi
Safety deposit key.

Savory
You search his room!

Taxi
We gotta move fast!
(*He runs out. The doorbell tinkles and Gloria enters.*)

Gloria
(*Hesitatingly.*)
Oh – isn't Mr. Hatch here?

Savory
Who?

Gloria
Mr. Hatch – the proprietor.

Savory
Oh, is he a close. friend of yours?

Gloria
(*Sitting in barber chair.*)
We have an understanding.

Savory
That's nice. He'll be back in a few minutes.
Great fellow, Hatch. Got an amazing mind.

Gloria
Are you kidding?

Che ne dice, signor Savory?

Savory
(*Alzandosi.*)

Ben fatto, Taxi! Guardiamo bene, la statua potrebbe essere ovunque.

Taxi
La chiave di una cassetta di sicurezza.

Savory
E lei frughi la stanza!

Taxi
Sbrighiamoci!
(*Corre fuori. La campanella sulla porta suona e entra Gloria.*)

Gloria
(*Esitante.*)
Oh! Non c'è il signor Hatch?

Savory
Chi?

Gloria
Il signor Hatch, il proprietario.

Savory
Ah, è un suo amico?

Gloria
(*Sedendosi sulla poltrona.*)
Ci intendiamo.

Savory
Bene. Tornerà tra un attimo. Gran tipo, questo Hatch. Ha una mente sorprendente.

Gloria
Sta scherzando...

Savory

(Cunningly.)

I understand he's quite a connoisseur of art.
Statues and things like that?

Gloria

That's the first I heard of it.

Savory

(Suddenly a Humphrey Bogart.)

Listen, puss, cut the act. Let's you and I work together.

Gloria

(Bewildered.)

Come again?

Savory

I'm Flashy John from Cicero. I specialize in hot statuary.

Gloria

(Starts to rise.)

I forgot something – I'll be back later.

Savory

(Holding her in barber chair.)

Stick with me, Feathers, and I'll cover you with diamonds!

Gloria

(Terrified.)

I don't want to be covered with diamonds!

Savory

What do you want?

Gloria

I want to get out of here!

Savory

(Furbescamente.)

So che è un intenditore d'arte. Ama statue e oggetti simili?

Gloria

Mai sentita una cosa del genere.

Savory

(Alla Humphrey Bogart.)

Senti, bellezza, non recitare. Lavoriamo insieme, piuttosto.

Gloria

(Sconcertata.)

Prego?

Savory

Sono Flashy John di Cicero. Specializzato in furti di statue.

Gloria

(Alzandosi.)

Ho scordato una cosa... tornerò più tardi.

Savory

(bloccandola sulla poltrona.)

Stai con me, passerotto, e ti coprirò di diamanti!

Gloria

(Terrorizzata.)

Io non voglio essere coperta di diamanti!

Savory

Che cosa vuole?

Gloria

Voglio andarmene da qui!

Savory
Where's the statue?

Gloria
You let me go!

Savory
Shut up, you little fool!
(*She screams – Savory whips a towel around her head. Taxi enters.*)

Taxi
Tie her up! Make a loop knot... sailor knot, any kind of knot!
(*They knot an apron around her middle.*)

Savory
(*Exultant.*)
We've got her!

Taxi
We've got her!
(*They crow and shake hands across Gloria.*)
Who is she?

Savory
(*Crestfallen.*)
I don't know.
(*Stanley enters from cellar.*)

Stanley
(*Pleased with himself.*)
He got tough. I had to slug him.

Taxi
(*In horror.*)
We'll lay in jail for ninety-nine years! That's what I get for working with amateurs!
(*The doorbell sounds.*)

Savory
Dove è la statua?

Gloria
Mi lasci andare!

Savory
Zitta, stupida!
(*Gloria grida. Savory le avvolge la testa in un asciugamano. Entra Taxi.*)

Taxi
Legala! Fai un cappio... un nodo alla marina... insomma legala!
(*La legano alla vita con un grembiule.*)

Savory
(*Con esultanza.*)
L'abbiamo presa!

Taxi
L'abbiamo presa!
(*Accerchiano Gloria e si stringono le mani.*)
Chi è?

Savory
(*Sconsolato.*)
Non lo so...
(*Entra Stanley, tornando dallo scantinato.*)

Stanley
(*Soddisfatto di sé.*)
Un osso duro. Ho dovuto colpirlo.

Taxi
(*Spaventato.*)
Ci rinchiuderanno per novantanove anni! Ecco cosa ci guadagno a lavorare con i dilettanti!
(*Si sente la campanella della porta.*)

Someone's coming – we've got to lam outta here
and fix up an alibi! Out the back out the back!

(He rushes off, followed by Stanley and Savory. As the back door closes behind Venus enters from the street.)

Venus

(Sees Gloria tied in barber chair.)

Oh! What happened?

(Untying Gloria.)

What have they done to you? Are you alright?

Gloria

(Gasping.)

That gangster! He tried to kill me!

Venus

Where's Rodney? Isn't he here?

Gloria

Oh – I think I'm going to faint!

Venus

(Sweetly.)

You do that. You'll feel much better.

Gloria

(Recognizing her.)

You! Why, you brazen thing! The gall of you
marching in here as if you owned the place! I
knew he was two-timing me!

Venus

You know, I can hear you as plainly as though
you were in the next room.

Gloria

I'm going to sue that little weasel for breach of

Arriva qualcuno... dobbiamo svignarcela da
qui e procurarci un alibi! Usciamo dal retro!
Usciamo dal retro!

(Corre fuori, seguito da Stanley e Savory. Mentre la porta del retro si chiude su di loro, entra Venere dall'entrata principale.)

Venere

(Vede Gloria legata sulla poltrona.)

Oh! Che cosa è successo?

(Slegando Gloria.)

Che cosa ti hanno fatto? Stai bene?

Gloria

(Ansimando.)

Quei banditi! Hanno cercato di uccidermi!

Venere

Dov'è Rodney? Non c'è?

Gloria

Sento che sto per svenire!

Venere

(Con tono gentile.)

Ma certo, cara. Ti farà bene.

Gloria

(Riconoscendola.)

Tu! Faccia di bronzo! Tu, qui, come fossi a
casa tua! Sentivo che mi tradiva!

Venere

Sai, ti sento benissimo, quasi fossi nella stanza
accanto...

Gloria

Denuncerò quel traditore per avere infranto la

promise – and name you!

Venus

Be careful, dear. You're not appealing to my better nature!

Gloria

(Advancing on Venus.)

I'll scratch your eyes out!

Venus

(Almost maternally.)

Now, lambie, you're overtired.

You're just a bundle of nerves. I'm going to send you on a nice long trip to... the North Pole? Yes!

Gloria

You're a cheap, no-good, gold-digging tart!

Venus

Have a nice trip, dear – and be careful of drafts!

(She extends her arm. There is a crash of music, and the lights black out. When they come on again, Venus is alone. The barber chair is spinning slowly, and on the seat is Gloria's compact. Venus picks it up.)

Venus

Why, she forgot her compact.

(Opening it and looking at herself.)

Oh, she's going to arrive there with a shiny nose!

(Rodney stumbles groggily through the cellar door.)

Venus

(Anxiously.)

Darling, what's the matter? Are you hurt?

promessa... e ti svergognerò!

Venere

Attenta, mia cara. Stai stuzzicando la mia parte peggiore.

Gloria

(Avanzando verso Venere.)

Ti caverò gli occhi!

Venere

(Con tono quasi materno.)

Tesoro, sei davvero troppo affaticata.

Sei ridotta a un fascio di nervi. Ora ti manderò a fare un bel giretto al... polo nord? Sì!

Gloria

Sei una misera, insignificante, avida, poco di buono!

Venere

Fai buon viaggio, mia cara... e stai attenta alle correnti d'aria!

(Alza le braccia. Si sente un fragore di musica e le luci si spengono. Quando si riaccendono, Venere è sola. La poltrona sta ruotando lentamente, e su di essa è rimasto il portacipria di Gloria. Venere lo prende.)

Venere

Oh! Ha dimenticato il portacipria.

(Lo apre e si guarda.)

Mmm... arriverà con il naso lucido!

(Rodney entra dalla porta dello scantinato, intontito e barcollando.)

Venere

(Preoccupata.)

Tesoro, che ti è successo? Sei ferito?

Rodney

(Tottering to barber chair.)

No – I’m all right... I’m all right.

Venus

You look pale!

Rodney

Something hit me.

(Clasping his jaw.)

Right here.

(Faintly.)

I can’t remember. I was in the cellar –

Venus

Don’t try to talk. Just let yourself go.

(She leans over and strokes his face.)

There...

Rodney

You’re so nice to touch.

[“Speak low”]

Venus

Does it make you happy?

Rodney

I – I never felt like this before.

Venus

It’s been a long time since anyone has.

Speak low when you speak love,
our summer day whitters away
too soon, too soon.

Speak low when you speak love;
our moment is swift,

Rodney

(Avanzando con passo malfermo verso la poltrona.)

No... sto bene... sto bene.

Venere

Sei pallido!

Rodney

Qualcosa mi ha colpito.

(Prendendosi la mandibola.)

Ecco, qui.

(Debolmente.)

Non riesco a ricordare. Ero in cantina...

Venere

Non parlare. Rilassati.

(Si china su di lui e gli accarezza il viso.)

Così...

Rodney

È un contatto così piacevole!

[“Parla sottovoce”]

Venere

Ti rende felice?

Rodney

Non... non mi sono mai sentito così in vita mia.

Venere

È da molto tempo che nessuno si sente così.

Parla sottovoce, se parli d’amore
la nostra estate sfiorisce
troppo presto, troppo presto.
Parla sottovoce, se parli d’amore,
solo un momento e poi,

like ships adrift,
we're swept apart too soon.

Speak low, darling, speak low,
love is a spark,
lost in the dark,
too soon, too soon.
I feel, wherever I go,
that tomorrow is near,
tomorrow is here,
and always too soon.
Time is so old, and love is so brief,
love is pure gold, and time a thief.

We're late, darling, we're late,
the curtain descends,
everything ends,
too soon, too soon.
I wait, darling, I wait –
Will you speak low to me,
speak love to me,
and soon?

Rodney

Speak low when you speak love,
our summer day withers away
too soon, too soon.
Speak low when you speak love;
our moment is swift,
like ships adrift,
we're swept apart too soon.

Speak low, darling, speak low,
love is a spark,
lost in the dark,
too soon, too soon.
I feel, wherever I go,
that tomorrow is near,
tomorrow is here,

come navi alla deriva,
troppo presto ci separiamo.

Parla sottovoce, tesoro, parla sottovoce,
l'amore è una scintilla,
che si perde nel buio
troppo presto, troppo presto.
Ovunque io vada, sento
che il domani è vicino
che il domani è qui,
e troppo presto, sempre,
il tempo è fuggito e l'amore è così breve,
l'amore è oro, e il tempo lo ruba.

È tardi, tesoro, è tardi,
il sipario scende,
tutto finisce.
Troppo presto, troppo presto.
Aspetto, tesoro, aspetto...
mi parlerai sottovoce,
mi parlerai d'amore,
e presto?

Rodney

Parla sottovoce, se parli d'amore
la nostra estate sfiorisce
troppo presto, troppo presto.
Parlami sottovoce, se mi parli d'amore
solo un momento e poi,
come navi alla deriva,
troppo presto ci separiamo.

Parla sottovoce, tesoro, parla sottovoce,
l'amore è una scintilla,
che si perde nel buio
troppo presto, troppo presto.
Ovunque io vada, sento
che il domani è vicino
che il domani è qui,

and always too soon.
Time is so old, and love is so brief,
love is pure gold, and time a thief.

Venus and Rodney
It's late, darling, it's late,
the curtain descends,
everything ends,
too soon...

Rodney
Too soon.

Venus and Rodney
I wait, darling, I wait –

Rodney
Will you speak low?

Venus
Will you speak love...

Venus and Rodney
To me?
(*They end in each other's arms.*)

Rodney
(*Exuberantly.*)
Well, the shop'll have to take care of itself
today! You and I are going to *celebrate*!

Venus
(*Smiling.*)
Have you anything special in mind?

Rodney
Yes, I tell you what let's do!
(*With a deep breath.*)
Let's go down to Sheepshead Bay and have a

e troppo presto, sempre,
il tempo è fuggito e l'amore è così breve,
l'amore è oro, e il tempo lo ruba.

Venere e Rodney
È tardi, tesoro, è tardi,
il sipario scende,
tutto finisce,
troppo presto...

Rodney
Troppo presto.

Venere e Rodney
Aspetto, tesoro, aspetto...

Rodney
Mi parlerai sottovoce?

Venere
Mi parlerai...

Venere e Rodney
D'amore?
(*Finiscono l'uno nelle braccia dell'altro.*)

Rodney
(*Entusiasta.*)
Questa bottega oggi farà a meno di me! Noi due
andiamo a *festeggiare*!

Venere
(*Sorridendo.*)
Hai qualche idea in particolare?

Rodney
Sì, sai che cosa faremo?
(*Con un respiro profondo.*)
Ce ne andremo a Sheepshead Bay per una bella

big shore dinner!

(He automatically reaches for the coat hanging on the wall hook to put it on.)

Hey! Whose coat is this?

(Extracting letter from coat pocket.)

Why, it's Mr. Savory's! Look at this! It's from a detective! I stole a statue. They've been following me!

Venus

(Thoughtfully.)

We can't have that! You know, I think it's about time we had a few words with Mr. Savory.

Rodney

Nobody's going to push me around!

Venus

Spoken like a man!

Rodney

He's not going to call me a thief!

Venus

What a pity he can't hear you!

Rodney

I'll show him who stole his old statue!

Venus

With a statue like me, I'm glad it's you!
(As they kiss: curtain.)

Scene Eight

The Roof Garden of the Foundation.

Midnight of the same day. The students, dressed in the period of 1910, are dancing a

cena in riva al mare!

(Prende automaticamente il cappotto appeso sull'attaccapanni per indossarlo.)

Ehi! Di chi è questo cappotto?

(Toglie la lettera dalla tasca del cappotto.)

Ma è del signor Savory! Guarda qui! È una lettera di un investigatore! Ho rubato una statua! Mi hanno seguito!

Venere

(Pensosa.)

Ci mancava solo questo! Sai? Credo che sia ora che scambiamo due parole con il signor Savory.

Rodney

Nessuno mi darà ordini!

Venere

Parole da vero uomo!

Rodney

Non può accusarmi di essere un ladro!

Venere

Che peccato che non possa sentirti!

Rodney

Gli farò vedere chi ha rubato la sua vecchia statua!

Venere

Essendo io la statua, sono felice che sia stato tu!
(Mentre si baciano: sipario.)

Scena ottava

Giardino pensile della Fondazione.

Mezzanotte dello stesso giorno. Gli Studenti, con abiti del 1910, stanno ballando una varia-

variation of the Cancan. Savory and Molly stand watching the dancers. The music stops and Venus enters with Rodney.

Savory

(Sotto voice, to Molly.)

Molly, we've got them here. Now watch me.

(To Rodney.)

Oh, hello! I got your telephone call. Delighted you could come.

Venus

What a charming party!

Savory

My students like to kick up their heels once in a while.

Rodney

Mr. Savory, I found this letter. It says I stole your statue!

Savory

Not a word, old man, till we've all had a drink. We all know each other, don't we?

Molly

Sure. How are you, Miss Hawthorn?

Rodney

(Savory conducts Venus to a table: anxiously.)

Oh, Mr. Savory – about the statue –

Savory

Plenty of time to discuss that later, old man. Our entertainment is just about to begin.

(A small portable stage is roiled on, its curtain down.)

zione del cancan. Savory e Molly sono in piedi e osservano i ballerini. La musica si ferma e entra Venere con Rodney.

Savory

(Sottovoce a Molly.)

Molly, sono arrivati. Stia a guardare.

(A Rodney.)

Oh, benvenuti. Ho ricevuto la sua telefonata. Sono felice che siate potuti venire.

Venere

Che bella festa!

Savory

I miei studenti amano sgranchirsi le gambe ogni tanto.

Rodney

Signor Savory, ho trovato questa lettera. C'è scritto che ho rubato la sua statua!

Savory

Prima di parlarne, beviamo qualcosa. Ci conosciamo tutti, vero?

Molly

Certamente. Come sta, signorina Biancospino?

Rodney

(Savory accompagna Venere a un tavolo; con ansia.)

Oh, signor Savory... riguardo alla statua...

Savory

Ne parleremo con calma più tardi. Il nostro spettacolo sta per cominciare.

(Viene portato un piccolo palcoscenico mobile, con il sipario abbassato.)

Rodney

(Persisting.)

But the statue –

Savory

After you've seen this, the statue'll be the least of your troubles... Ladies and gentlemen – everybody loves a good murder. The one you are about to witness is a classic – the dark and horrid crime that led Dr. Crippen to the scaffold.

(Turning toward Rodney.)

Before we begin, Hatch, I have just received a piece of startling news – or is it news to you? Gloria Kramer, your fiancée, has disappeared, and the police... suspect... foul... play.

[“**Doctor Crippen**”]

(Rodney rises in alarm. During the song, the curtain of the small stage rises to reveal a series of tableaux in which the actors portray the drama of Dr. Crippen, Belle Elmore, and Ethel Le Neve.)

Savory

Passion is not a laughing matter,
and in love you must not fail,
unless for the sake of a woman
you are ready to give your all.
Let me tell you about a lover
who made the sacrifice,
let me tell you about a lover
who never loved but twice.

Here's to doctor Crippen,
Hawley Harvey Crippen,
lying in a felon's grave.
When they tried him in court

Rodney

(Insistente.)

Ma la statua...

Savory

Dopo che avrà visto questo, la statua sarà l'ultimo dei suoi problemi... signore e signori, tutti amiamo un buon omicidio. Quello a cui state per assistere è un classico: l'orribile, atroce delitto che ha portato il Dott. Crippen al patibolo.

(Voltandosi verso Rodney.)

Prima di iniziare, Hatch, volevo dirle che ho ricevuto una incredibile notizia... o lei ne è già al corrente? Gloria Kramer, la sua fidanzata, è sparita e la polizia... sospetta... si tratti... di omicidio.

[“**Dottor Crippen**”]

(Rodney si alza allarmato. Durante la canzone si solleva il sipario del piccolo palcoscenico e si vedono una serie di scene in cui gli attori rappresentano il dramma del Dott. Crippen, di Belle Elmore e di Ethel Le Neve.)

Savory

La passione non è cosa da ridere,
e non ci si deve innamorare,
se non di una donna,
per la quale tutto si è disposti a dare.
Parlerò di un amante
che compì il sacrificio,
parlerò di un amante
che amò solo due volte.

Alla salute del Dottor Crippen,
Hawley Harvey Crippen,
che fu impiccato per il suo crimine.
Quando lo processarono

he had one retort.
It was all for Ethel Le Neve.

Chorus

Yes, it was absolutely all for Ethel Le Neve.

Savory

Harvey Crippen was a doctor,
who'd been unknown to fame
if he hadn't met an actress,
Belle Elmore was her name.
She had promised if he'd wed her
she'd be the best of wives –
an unfortunate proposal,
since it cost them both their lives.

Here's to Doctor Crippen.

Chorus

Here's to Doctor Crippen.

Savory

Hawley Harvey Crippen.

Chorus

Hawley Harvey Crippen.

Savory

Lying in a felon's grave.

Chorus

He's lying in a felon's grave.

Savory

But he told the guard
in the prison yard,
it was all for Ethel Le Neve.

Chorus

But he told the guard

diede solo una risposta.
Lo aveva fatto per Ethel Le Neve.

Coro

Sì. Lo aveva fatto soltanto per Ethel Le Neve.

Savory

Harvey Crippen era un dottore
che sarebbe rimasto sconosciuto
se non avesse incontrato un'attrice,
di nome Belle Elmore.
Lei promise che se l'avesse sposata
sarebbe stata la migliore delle mogli:
una proposta disgraziata
poiché a entrambi costò la vita.

Alla salute del Dottor Crippen.

Coro

Alla salute del Dottor Crippen.

Savory

Hawley Harvey Crippen.

Coro

Hawley Harvey Crippen.

Savory

Che fu impiccato per il suo crimine.

Coro

Sì, che fu impiccato per il suo crimine.

Savory

Ma disse alla guardia
della prigionia,
che lo aveva fatto per Ethel Le Neve.

Coro

Ma disse alla guardia

in the prison yard,
that it was absolutely all for Ethel Le Neve.

Savory

Belle Elmore was a vixen,
Belle Elmore was a shrew,
nobody knows the embarrassment
she subjected Doctor Crippen to.
He hired a secretary,
Ethel Le Neve by name,
if she had gone to work for somebody else
she'd be unknown to fame.

Here's to Doctor Crippen,
Hawley Harvey Crippen,
lying in a felon's grave.

Chorus

The felon's grave.

Savory

But as he swung
he proudly sung
it was all for Ethel Le Neve.

Chorus

But as he swung
he proudly sung
that it was absolutely all for Ethel Le Neve.

Savory

Doctor Crippen liked her typing,
her ladylike self-control,
she had an understandable figure,
and an understanding soul.
He prescribed for Belle a tonic,
dug a hole in the cellar floor,
and then he packed in quicklime
what was left of Belle Elmore.

della prigioniera,
che lo aveva fatto soltanto per Ethel Le Neve.

Savory

Belle Elmore era una megera
Belle Elmore era una bisbetica,
nessuno sa quanti problemi
causò al Dottor Crippen.
lui assunse una segretaria,
che si chiamava Ethel Le Neve,
e che se avesse lavorato per un altro
sarebbe rimasta sconosciuta.

Alla salute del Dottor Crippen,
Hawley Harvey Crippen,
che fu impiccato per il suo crimine.

Coro

Il suo crimine.

Savory

Ma mentre lo impiccavano
gridò con orgoglio
che lo aveva fatto per Ethel Le Neve.

Coro

ma mentre lo impiccavano
gridò con orgoglio
che lo aveva fatto soltanto per Ethel Le Neve.

Savory

Al Dottor Crippen piaceva il suo modo di scrivere
il suo autocontrollo da signora,
era una donna facile da comprendere
che aveva un animo comprensivo.
Lui prescrisse a Belle un ricostituente,
scavò una fossa giù in cantina,
e quindi coprì di calce viva
ciò che restava di Belle Elmore.

Gere's to Doctor Crippen,
Hawley Harvey Crippen,
lying in a felon's grave.

Chorus

He's lying in a felon's grave.

Savory

But he didn't mope
when they cut the rope,
it was all for Ethel Le Neve.

Chorus

He didn't mope
when they cut the rope,
and he gave absolutely all for Ethel Le Neve.
*(Mrs. Kramer has entered. Rodney rises in
puzzled alarm. A Police Lieutenant and a
Detective emerge from the crowd, start toward
him.)*

Savory

He put boy's clothes on his sweetheart,
they fled to a country far,
but the law identified Belle Elmore
through an old abdominal scar.
He would never have been suspected,
of the Police he would have made fools,
but Ethel was observed at a party
wearing Belle Elmore's jewels...
*(Venus has drawn out the compact she took
from Gloria in the barbershop, begins to pow-
der her nose.)*

Mrs. Kramer

(Snatches compact from Venus' hand.)
That's my daughter's compact! He did it! He
killed her!

Alla salute del Dottor Crippen,
Hawley Harvey Crippen,
che fu impiccato per il suo crimine.

Coro

Sì, che fu impiccato per il suo crimine.

Savory

Ma non si depresse
quando tagliarono la corda,
lo aveva fatto per Ethel Le Neve.

Coro

Non si depresse
quando tagliarono la corda,
e diede assolutamente tutto per Ethel Le Neve.
*(È entrata la Signora Kramer. Rodney si alza
in piedi stupito e allarmato. Un Tenente della
polizia e un Detective escono dal pubblico e si
dirigono verso di lui.)*

Savory

Vestì la sua bella con abiti da uomo,
fuggirono in un paese lontano,
ma la polizia identificò Belle Elmore
da una vecchia cicatrice sull'addome.
Lui non sarebbe mai stato sospettato,
avrebbe gabbato la polizia,
ma Ethel fu vista a una festa
con addosso i gioielli di Belle Elmore...
*(Venere ha estratto il portacipria lasciato da
Gloria nella bottega e inizia a incipriarsi il
naso.)*

Signora Kramer

(Strappa il portacipria dalle mani di Venere.)
Questo è il portacipria di mia figlia! È stato lui!
Lui l'ha uccisa!

Police Lieutenant
(*Grasping Rodney.*)
You're under arrest!

Rodney
(*Thunderstruck.*)
Wha – what for?

Lieutenant
The murder of Gloria Kramer.

Rodney
You're crazy! I don't know what you're talking about!

Mrs. Kramer
(*Hysterically.*)
What have you done with my baby, you fiend, you?

Rodney
I haven't seen Gloria since she got off the bus!

Taxi
(*Appearing from among the guests.*)
We happen to know different!

Stanley
Yeah, we happen to know different!

Venus
(*Rising, to Mrs. Kramer.*)
This is fantastic. Rodney never touched your daughter.

Mrs. Kramer
(*Viciously.*)
She's back of the whole thing! Gloria told me

Tenente di polizia
(*Afferrando Rodney.*)
Lei è in arresto!

Rodney
(*Scioccato.*)
Con quale accusa?

Tenente di polizia
Omicidio di Gloria Kramer.

Rodney
Lei è pazzo! Non so proprio di cosa stia parlando!

Signora Kramer
(*Isterica.*)
Che cosa hai fatto alla mia bambina, disgraziato!

Rodney
Non ho più visto Gloria, da quando è scesa dall'autobus!

Taxi
(*Comparendo in mezzo agli ospiti.*)
Peccato che a noi risulti diversamente!

Stanley
Sì... peccato che a noi risulti diversamente!

Venere
(*Alzandosi, alla Signora Kramer.*)
Questo è assurdo! Rodney non ha mai toccato sua figlia.

Signora Kramer
(*Velenosa.*)
C'è lei dietro a tutto questo! Gloria mi aveva

how they were carrying on! They're like two bugs in a rug!

Savory

This lady has no connection with the matter.

Lieutenant

(Dubiously.)

Maybe the D.A. ought to decide that, Mr. Savory.

Savory

(Flatly.)

She's a friend of mine. I'll vouch for her personally. Take him away.

Venus

(To Lieutenant.)

Just a moment. Where are you taking him?

Savory

(With grim satisfaction.)

To a snug little room where he won't be disturbed for a long, long time.

Venus

(Moving to Rodney's side.)

In that case I'm going with him.

Savory

That's absurd. You've not involved in this.

Venus

(Blandly.)

Oh, but I am. I managed the whole thing.

Rodney

Don't listen to her, she's only trying to take the blame for me!

detto che se la intendevano! Sono come due pulci in un tappeto!

Savory

Questa signora non ha niente a che vedere con questa faccenda.

Tenente

(Dubbioso.)

Forse dovrebbe deciderlo il giudice, signor Savory.

Savory

(Secco.)

È una mia amica. Garantisco per lei personalmente. Portatelo via.

Venere

(Al Tenente.)

Un momento. Dove lo portate?

Savory

(Con torva soddisfazione.)

In una piccola stanzetta accogliente dove nessuno lo disturberà per molto, molto tempo.

Venere

(Portandosi a fianco di Rodney.)

In tal caso vado con lui.

Savory

È assurdo. Lei non c'entra niente.

Venere

(Calma.)

Oh, c'entro, invece. Sono io la responsabile.

Rodney

Non ascoltatela, sta solo cercando di discolparmi!

Venus

No, really I did. The girl was becoming impossible. I dissolved her.

Mrs. Kramer

You *what*?

Venus

I dissolved her.

Lieutenant

(*Perplexed.*)

Well, I don't know whether it's Haig and Haig or nose-candy, but you're coming downtown, too.

Savory

(*Angrily.*)

Over my dead body she is!

Venus

(*Dangerously.*)

Don't tempt me – I'm just in the mood to oblige you.

(*To Rodney.*)

Cheer up, darling, don't look so glum! This is our honeymoon!

(*The police lead Venus and Rodney out.*)

Molly

(*In Savory's ear.*)

Well, Cupid, you certainly loused that up!

[Finale I]

Chorus

Here's the Doctor Crippen,

Hawley Harvey Crippen,

Lying in a felon's grave.

(*The curtain on small stage opens to reveal Dr. Crippen hanging by the neck.*)

Venere

No, è vero. La ragazza stava diventando insopportabile. L'ho dissolta.

Signora Kramer

Lei *cosa*?

Venere

L'ho dissolta.

Tenente

(*Perplesso.*)

Non so se sia sotto l'effetto di alcool o cocaina, ma anche lei viene con noi.

Savory

(*Furioso.*)

Dovrete passare sul mio corpo!

Venere

(*Minacciosa.*)

Non mi provochi: sono dell'umore adatto.

(*A Rodney.*)

Rallegrati, tesoro, non essere così depresso!

Questa è la nostra luna di miele!

(*La polizia porta via Venere e Rodney.*)

Molly

(*All'orecchio di Savory.*)

Bene, Cupido, ha perso una buona occasione!

[Finale I]

Coro

Alla salute del Dottor Crippen

Hawley Harvey Crippen,

che fu impiccato per il suo crimine.

(*Si apre il sipario del piccolo palcoscenico e si vede il Dottor Crippen appeso alla forca.*)

Dr. Crippen

I gave not only my life
but that of my wife
for the love of Ethel Le Neve!

Chorus

He gave not only his life
but that of his wife
for the love of Ethel Le Neve!

Dottor Crippen

Non ho dato solo la mia vita
ma anche quella di mia moglie
per amore di Ethel Le Neve!

Coro

Non ha dato solo la sua vita
ma anche quella di sua moglie
per amore di Ethel Le Neve!



Un momento dal primo atto di One Touch of Venus nell'allestimento di Opera North.

ACT TWO

Scene One

Savory's Bedroom.

Savory swings his feet over edge of bed into his slippers.

Savory

(Groaning.)

What was I drinking last night – *fine* or Mickey *Fine*?

Molly

When I went to bed you had just invented the Shostakovitch Special – malted mare's milk and vodka. Here, hair of the dog.

Savory

Where's my breakfast?

(Pulling bell cord.)

Hathaway!

Molly

Hathaway's losing his grip. I told him half an hour ago.

Savory

Any word from George Dreamy? What about that ball?

Molly

He's been out of his office all morning. I'll try him again.

(She picks up phone, and dials.)

Savory

(Sitting at dressing table, gazes into mirror.)

God, I feel awful! All my teeth have little sweaters on them.

ATTO SECONDO

Scena prima

Camera da letto di Savory.

Savory tira fuori le gambe dal letto e infila le pantofole.

Savory

(Lagnandosi.)

Che cosa ho bevuto ieri sera? Cognac liscio o arricchito con la scopolamina?

Molly

Quando sono andata a dormire lei aveva appena inventato il Shostakovich Special: ⁶ latte, malto e vodka. Qui, ubriacone.

Savory

Dov'è la mia colazione?

(Tira il cordone del campanello.)

Hathaway!

Molly

Hathaway sta perdendo colpi. L'ho avvisato mezz'ora fa.

Savory

Novità da George Dreamy? Che cosa si sa della cauzione?

Molly

Non è stato in ufficio per tutta la mattina. Provo a richiamare.

(Solleva il ricevitore del telefono e compone il numero.)

Savory

(Si siede alla toeletta e si guarda nello specchio.)

Oddio! Mi sento malissimo! Ho la lingua tutta bianca.

Molly

(In phone.)

Hello, Drexel, Van Wagonen, Langourous and Dreamy? Mr. Dreamy, please... Oh, hello, Miss Conquest – Mr. Savory calling Mr. Dreamy...

(Not to be outsmarted. Sweetly.)

Is that you, Mr. Dreamy?

(Savory rises.)

Here's Mr. Savory.

Savory

(In phone.)

Well, George, did you get her out?... What? She won't leave jail?... But she's got to!... How should I know? That's what I'm paying you for!

(Slumps on bed.)

Damnedest thing I ever heard!

Molly

Complications?

Savory

She's locked her cell from the inside and won't come out!

Molly

She's no fool. God knows there are times when I could do with a short stretch in solitary.

Savory

Damn it, Molly, that girl got me punchy.

Molly

That sound you hear is the sound of escaping esteem.

Molly

(Al telefono.)

Pronto? Studio Drexel, Van Wagonen, Langourous e Dreamy? L'avvocato Dreamy, per favore... oh, buongiorno signora Conquest. Signor Savory desidera parlare con l'avvocato Dreamy...

(Per non farsi ingannare. Gentile.)

È lei l'avvocato Dreamy?

(Savory si alza.)

Le passo il signor Savory.

Savory

(Al telefono.)

Allora, George, l'hai fatta uscire?... Come? Non vuole uscire di prigione?... Ma deve farlo!... Come posso saperlo? È per questo che ti pago!

(Si lascia cadere sul letto.)

È la cosa più assurda che abbia mai sentito!

Molly

Qualche complicazione?

Savory

Ha chiuso la cella dall'interno e non vuole uscire!

Molly

Non è una stupida. Dio sa quanto mi andrebbe un breve periodo di isolamento ogni tanto!

Savory

Dannazione Molly, quella donna mi fa uscire di testa.

Molly

Il suono che sente è il suono dell'autostima che fugge.

Savory

What's she all about for God's sake? Walks in out of nowhere, the image of a girl I was mad about. Half of her wants me, half of her doesn't.

Molly

Which half are you interested in?

Savory

I don't know who I'm in love with – this girl, or the one she reminds me of.

Molly

Or yourself?

Savory

I'm starting to feel like a scrambled egg!

[“Who Am I?”]

How do I feel today? I feel abominable,
And it is the result of disturbances psychiatric
[rather than abominable.
Who am I anyway, a God or merely a genius?

I am a-weary of being schizophrenius.
Is there anyone in the house who would care
[for an extra identity?

I've got plenty!
The time has come to face realities –
Just because I have personality enough for two
doesn't mean that I want two personalities.
You behold in me an enthusiastic wooer,
A vigorous and formerly active partisan of
[l'Amour,
My supernatural charm was once resistible to
[few girls,
And what happens, I'm now not only one per-

Savory

Ma che intenzioni ha questa donna, per Giove?
Viene fuori da non so dove, ed è l'immagine
esatta di una ragazza di cui ero pazzo. Metà di
lei mi desidera, metà di lei no.

Molly

A quale metà è interessato?

Savory

Non so di chi sono innamorato... questa ragazza, o quella che lei mi ricorda.

Molly

O di se stesso?

Savory

Comincio a sentirmi come un uovo strapazzato.

[“Chi sono io?”]

Come mi sento oggi? Mi sento abominevole,
e si deve a un disturbo psichiatrico piuttosto
[che addominevole.
Chi sono io, ad ogni modo, un Dio o solo un
[genio?
Sono stanco di essere schizofrenico.
C'è qualcuno qui che vorrebbe un'identità
[extra?

Ne ho in abbondanza!
È il momento di guardare in faccia le realtà...
Solo perché ho personalità sufficiente per due,
non è detto che io voglia due personalità.
Voi vedete in me un corteggiatore entusiasta,
un tempo ardente partigiano de l'Amour,
poche donne potevano resistere al mio fascino
[soprannaturale,
ed ecco, ora non solo sono una personalità

sonality without one girl but two personalities
[without two girls.
There's a split personality lady dependent on
[me for her maintenance,
With whom I desire a more intimate
[acquaintance,
And when I die you can carve on my memorial

That both her personalities react to both my
personalities like a democrat brushing off a
republican editorial.
Yet what an uxorious couple could we be
Were there but either one of her, and the best
features of both of me.

What the Sam Hill's holding up my breakfast?

Molly

I'll tiptoe down and light a fire under Hathaway.
(*A man enters, his back to them. He carries a
breakfast tray.*)

Oh, here he is now...

(*Starting out.*)

By the way, there was a note there from Clare
Luce. I swallowed it.

(*She exits.*)

Savory

Don't stand there, Hathaway!

(*The man sets down the breakfast tray and
turns. He wears a vaguely Oriental costume
jeweled tunic, baggy trousers, and slippers
that curl at the toes. This is Zuvetli, a thor-
ough unreconstructed Anatolian. He whips out
an Oriental dagger and kneel across the bed,
the dagger at Savory's throat.*)

Zuvetli

Do not move, Effendi. I would not wish to

senza una donna, ma una doppia personalità
[senza due donne.
C'è una signora dalla personalità divisa in due,
[la cui sussistenza dipende da me,
con la quale desidero stringere un legame più
[intimo,
e quando io morirò potrete scrivere sulla mia
[lapide

che entrambe le sue personalità hanno reagito
a entrambe le mie personalità come un demo-
cratico respinge un giornale repubblicano.
Eppure che splendida coppia potremmo essere,
se ci fossero una sola parte di lei e il meglio
delle due parti di me.

Perché diavolo non arriva la colazione?

Molly

Ora scendo e do fuoco a Hathaway!

(*Entra un uomo, voltando loro la schiena.
Porta il vassoio della colazione.*)

Oh, eccolo...

(*Si avvia verso l'uscita.*)

A proposito: c'era un articolo di Clare Luce.
L'ho divorato.

(*Esce.*)

Savory

Non se ne stia lì, Hathaway!

(*L'uomo appoggia il vassoio della colazione e si
volta. Indossa un costume vagamente orienta-
le, con una tunica ingioiellata, pantaloni ampi
e pantofole arricciate in punta. È Zuvetli, un
abitante dell'antica Anatolia in carne ed ossa.
Sfodera una spada e si inginocchia sul letto
puntando la spada alla gola di Savory.*)

Zuvetli

Non si muova Effendi. Non desidero farle del

harm you.

(Savory yanks at bellpull; it comes away in his hand. Zuvetli laughs; Savory reach panic for the phone.)

Equally useless, my dear sir. The service has been discontinued.

Savory

Damn your eyes, what romantic nonsense is this?

Zuvetli

(Rapidly.)

Be good enough to hear me out – my time is limited. The Cytherean brotherhood has marked you down. In thirty centuries none has ever profaned our goddess and lived. You know your crime and you know the penalty. The statue returns to us before the old moon wanes, or by the beard of my father, will never greet the news one!

Savory

(Cringing.)

I haven't got the statue! Hatch stole it!

Zuvetli

Hatch? What is this Hatch?

Savory

Rodney Hatch, the barber! Present address, Cell 39, the Tombs.

Zuvetli

(Slowly withdrawing dagger, across Savory's throat.)

Oh – pardon the intrusion.

(He picks up breakfast tray, places it on Savory's lap.)

male.

(Savory dà uno strattone al cordone del campanello che gli rimane in mano. Zuvetli ride. Savory terrorizzato allunga la mano per prendere il telefono.)

Non funziona nemmeno quello, mio caro signore. Il servizio è stato interrotto.

Savory

Al diavolo! Che assurda fantasia è mai questa?

Zuvetli

(Rapidamente.)

Abbia la bontà di ascoltarmi, il mio tempo è limitato. La confraternita di Citera la tiene sotto tiro. Per trenta secoli nessuno di coloro che hanno profanato la nostra dea è riuscito a sopravvivere. Lei conosce il suo reato e conosce la condanna. O la statua ci verrà restituita prima che la luna inizi a calare o, per la barba di mio padre, lei non vedrà la luna nuova!

Savory

(Rannicchiandosi.)

Io non ho la statua! L'ha rubata Hatch!

Zuvetli

Hatch? Di che cosa sta parlando?

Savory

Rodney Hatch, il barbiere! Indirizzo attuale: carcere, cella 39.

Zuvetli

(Ritirando lentamente la spada dalla gola di Savory.)

Oh, scusi il disturbo.

(Raccoglie il vassoio della colazione e lo colloca sulle ginocchia di Savory.)

Your breakfast, Effendi –
(Picks up napkin – snaps it open and tosses it on Savory's stomach.)
– and good appetite to you!
(He vanishes through a panel in the wall beside bed.)

Molly
(Entering, breathless.)
Hey, what do you think? Hathaway's down in the coalbin with a black eye!

Savory
Tell him to move over. I'll be down as soon as I find my straitjacket.
(Pulls covers over his head.)

Molly
Oh, you and your Taj Mahal, your town house, your country house – your fabulous collection of modern paintings – and your thirty-nine million dollars in the Corn Exchange Bank!

[“**Very Very Very**”]

Molly
I should have your troubles!

One way to be very wealthy
is to be very, very, very rich.
You can pile up mink and ermine
like a hermit accumulates vermin
if you occupy the proper financial niche.
One way to be very happy
is to be very, very, very rich.
There are kinds of human pleasures
that are not to be purchased with treasures,
but I can't remember exactly which.
I've heard my gilded friends complain

La sua colazione, Effendi.
(Prende un tovagliolo, lo apre di colpo e lo lancia sullo stomaco di Savory.)
... e buon appetito!
(Svanisce attraverso un pannello della parete accanto al letto.)

Molly
(Entra senza fiato.)
Questa è bella: Hathaway è nella cassa del carbone con un occhio nero!

Savory
Gli dica di andarsene. Scenderò appena avrò trovato la mia camicia di forza.
(Si tira le coperte sulla testa.)

Molly
Accidenti a lei, al suo Taj Mahal, alla sua casa in città, alla sua casa in campagna, alla sua favolosa collezione di dipinti moderni, e ai suoi trentanove milioni di dollari in banca.

[“**Molto, molto, molto**”]

Molly
Vorrei avere io i suoi problemi!

Un modo per essere molto facoltosi
è essere molto, molto, molto ricchi.
Si possono accumulare visoni ed ermellini
come un eremita accumula parassiti
se si hanno tutti i soldi che occorrono.
Un modo per essere molto felici,
è essere molto, molto, molto ricchi.
Ci sono alcuni piaceri
che non si acquistano con il denaro
ma non ricordo esattamente quali.
Ho sentito amici ricchi lamentarsi

there are troubles money cannot cure,
but a trouble is a trouble is a trouble, and it's –
the trouble when a person is poor.
In the carefree kingdom of the wealthy
you will never see an eyebrow twitch.
It's a minor peccadillo
to patronize the wrong pillow,
when you're very, very, very rich.

Sit down, my dear, I'll have the soup on
as soon as I clip the coupon,
last year I paid for the maid's appendix,

now she's taken a job with Bendix.
It's weeks since I heard a word of gossip,
what's the latest from Jane and Ossip?
She's a girl that dozens are the beau of –
She's been faithful to him twice that I know of.
Damn uncle Pierpont!
He left me a packet,
and moved me into a higher bracket.
Since Sally ran off with her obstetrician,
her hair's turned red and she looks like a Titian;
of course, I'd hate to swear in court
what kind of Titian: beaut – or mort –.
Have you paid your platina fur tax?
I am up to my neck in surtax!
One way to never spend a penny

is to be very, very, very rich.
If you live along Park Avenue
you've dandy credit havenue?
So why pay your grocery bills and sich?
In the dreamy night life of the wealthy,
true love unwinds without a hitch.
You just engage Menuhin
to fiddle her to her ruin
when you're very, very, very, very rich.

perché ci sono problemi che il denaro non risolve,
ma un problema è un problema è un problema
e lo è molto di più quando si è poveri.
Nello spensierato regno della ricchezza
non si vedono fronti corrugate
ed è roba da nulla
dormire nel letto di un altro
quando si è molto, molto, molto ricchi.

Siediti, caro, preparerò la minestra
quando avrò ritagliato il buono sconto,
l'anno scorso ho pagato l'appendice della
[cameriera
e ora lavora da Bendix.

Sono settimane che non sento un pettegolezzo,
che novità di Jane e Ossip?
Lei ha dozzine di amanti...
Gli è stata fedele due volte che io sappia.
Dannato zio Pierpont!
Mi ha lasciato un mucchio di soldi,
e mi ha fatto salire di classe.
Da quando è fuggita con il suo ostetrico,
Sally si è tinta i capelli di un rosso Tiziano;
ovviamente, ho dovuto dire alla corte
che tipo di Tiziano: bello o brutto...
Hai pagato le tasse la pelliccia,
ne ho fin sopra i capelli di imposte addizionali!
Un modo per non spendere neppure un
[centesimo

è essere molto, molto, molto ricchi.
Se vivi a Park Avenue
ti fanno sempre credito
perché pagare i conti del droghiere?
Nella favolosa vita notturna dei ricchi,
il vero amore non ha intoppi,
basta ingaggiare Menuhin,
per sedurre una donna al suono del violino
quando si è molto, molto, molto ricchi.

One way to be very wedded
is to be very, very, very prosperous.
You can sublimate your passion on a Balkan or
[Circassian,
and then toss them legally in the Bosphorus.
In the costly dotage of the wealthy
you resurrect that bygone itch,
you huddle with your memoirs, and boy!
What memoirs them was!
When you're very, very, very rich.

Scene Two
The Tombs.

Two cells, separated by the width of the stage. The doors of the cells face each, other. In each is a small stool, and in front of each, a bench. Venus, in one cell extends her hand longingly to Rodney, in the other. The Police Lieutenant, followed by Dr. Rook, the prison psychiatrist and a matron, enters, stops outside Rodney's cell.

Lieutenant
Come on, Hatch, stop moping over that beetle.
Dr. Rook wants to talk to you.
(He unlocks the door and Rodney emerges.)

Dr. Rook
(Sits down; motions Rodney to sit beside him.)

Now, Rodney, nobody's going to hurt you. I'm only here to help you.

Lieutenant
That's right. You answer polite or I'll beat your brains out.

Un modo per fare un buon matrimonio
è essere molto, molto, molto ricchi,
si può sublimare la passione con un balcanico o
[un circasso,
e poi disfarsene gettandoli nel Bosforo.
Il ricco perdutoamente innamorato
può resuscitare antichi desideri,
rinchiudendosi nei suoi ricordi e, accidenti!
Che ricordi!
Quando si è molto, molto, molto ricchi.

Scena seconda
Carcere.

Due celle, separate dalla larghezza del palcoscenico. Le porte delle celle sono l'una di fronte all'altra. In ognuna c'è uno sgabello e di fronte a ciascuno sgabello una panca. Venere in una cella tende il braccio verso Rodney che si trova nell'altra cella. Entra il tenente di polizia, seguito dal Dottor Rook, lo psichiatra della prigioniera, e da una carceriera, e si ferma fuori dalla cella di Rodney.

Tenente
Forza, Hatch, la smetta di lamentarsi. Il Dottor Rook vuole parlare con lei.
(Apri la porta e Rodney esce dalla cella.)

Dottor Rook
(Si siede; fa segno a Rodney di sedersi accanto a lui.)

Allora, Rodney, nessuno le farà del male. Sono qui per aiutarla.

Tenente
Giusto. Risponda come si deve o le spacco la testa.

Dr. Rook

No, no, Lieutenant – that’s the wrong approach.
(*To Rodney.*)

Now, this statement of yours. You say you brought a statue of Venus to life and she followed you home?

(*Suddenly hits Rodney’s crossed knee with a small hammer. Rodney twitches.*)

Aha. Typical Gauss-Honeywell reaction.

(*Reflectively.*)

I wonder what that means.

(*Shrugging his shoulders.*)

Oh, well... Now tell me, Rodney – you frequently hear voices when nobody’s around, don’t you?

Rodney

Why, no, I –

Dr. Rook

(*Rises and jabs a pencil flashlight at Rodney’s eyes. Rodney flinches.*)

Aha! Adolescent reflex!

Rodney

Yes, sir...

Dr. Rook

How often do you get the sensation of frying – I mean, of flying? I’m getting ahead of myself.

(*Laughs deprecatingly.*)

Rodney

I never said that.

Lieutenant

Don’t contradict the doctor, you little squirt!

Dottor Rook

No, no, tenente. Non in questo modo.

(*A Rodney.*)

Vediamo: lei afferma di avere riportato in vita la statua di Venere e che quindi questa l’ha seguita a casa sua?

(*Colpisce senza preavviso il ginocchio accavalato di Rodney con un martelletto. Rodney ha una contrazione muscolare.*)

Aha. Tipica reazione di Gauss-Honeywell.

(*Pensoso.*)

Mi domando che cosa significhi.

(*Con un’alzata di spalle.*)

Oh, beh... allora mi dica, Rodney: le capita spesso di sentire voci quando non c’è nessuno vicino a lei?

Rodney

No, no, io...

Dottor Rook

(*Si alza e punta un fascio di luce negli occhi di Rodney. Rodney trasale.*)

Aha! Riflesso da adolescente!

Rodney

Sì, signore...

Dottor Rook

Quanto spesso sente di stare friggendo, ehm, no... fingendo? Sto anticipando le cose!

(*Ride in modo sprezzante.*)

Rodney

Non l’ho mai detto!

Tenente

Non si contraddice il dottore, mezzacalzetta!

Dr. Rook

No, no – give him enough rope, Lieutenant!
Now, Rodney, you read a great many fairy tales, don't you?

Rodney

You must have got the wrong statement, Doctor!

Dr. Rook

(Tolerantly.)

Aha – obvious desire to shift responsibility.

Lieutenant

(Starting for Rodney.)

Aarh!

Dr. Rook

(Rising.)

No – no – I don't think this poor fellow's in your department – clear psychiatric case.

Lieutenant

(Taking Rodney's arm.)

Come on, Hatch – back in the incubator.

(He locks Rodney in the cell.)

Rodney

(To Dr. Rook.)

I'm not the loony one – you are!

Dr. Rook

(Crossing to Venus' cell.)

That's what they say all.

(To Matron.)

Bring her out, please.

Venus

Well?

(Emerging from cell.)

Dottor Rook

No, no... gli dia corda, tenente. Allora, Rodney, lei ha letto molte favole, vero?

Rodney

Dottore, lei deve avere il rapporto sbagliato!

Dottor Rook

(Con tono tollerante.)

Aha... chiaro desiderio di evitare la responsabilità.

Tenente

(Avventandosi su Rodney.)

Aarh!

Dottor Rook

(Alzandosi in piedi.)

No, no... questo poveraccio non è competenza di questa sezione. È un chiaro caso psichiatrico.

Tenente

(Prende Rodney per il braccio.)

Coraggio, Hatch, torni in gabbia.

(Chiude Rodney in cella.)

Rodney

(Al Dottor Rook.)

È lei il pazzo, non io!

Dottor Rook

(Si dirige verso la cella di Venere.)

È quello che dicono tutti.

(Alla Carceriera.)

La faccia uscire, per favore.

Venere

Ebbene?

(Esce dalla cella.)

Dr. Rook

Won't you sit down?

(He joins her on the bench.)

I'd like to ask you a few questions.

(Notebook and pencil in hand.)

Who are your parents?

Venus

The Mediterranean.

Dr. Rook

(With pencil poised.)

I beg your pardon?

Venus

I was born of the sea-foam.

Dr. Rook

Ah, yes, yes. Your occupation?

Venus

Delightful.

Dr. Rook

(Doubtful.)

"Delightful". You have no previous record, I suppose?

Venus

Indeed I have! As a matter of fact, it makes fascinating reading.

Dr. Rook

How old are you?

Venus

Well, there's some doubt. Homer says one thing – Vergil says another.

Dr. Rook

How can I contact these people?

Dottor Rook

Non vuole sedersi?

(La raggiunge sulla panca.)

Vorrei porle alcune domande.

(Tiene in mano blocco e matita.)

Chi sono i suoi genitori?

Venere

Le acque del Mediterraneo.

Dottor Rook

(Con la penna sospesa a mezz'aria.)

Può ripetere?

Venere

Sono nata dalla schiuma del mare.

Dottor Rook

Ah, sì, sì... e di che cosa si occupa?

Venere

Di cose piacevolissime.

Dottor Rook

(Dubbioso.)

"Piacevolissime". Non ci sono rapporti precedenti su di lei, vero?

Venere

Ma certo che ci sono! E in effetti sono una lettura affascinante!

Dottor Rook

Quanti anni ha?

Venere

Non si sa con precisione. Omero dice una cosa... Virgilio ne dice un'altra...

Dottor Rook

Dove posso trovare queste persone?

Venus

(After a thoughtful pause – answering him with sweet helpfulness.)

Go to hell.

Dr. Rook

(Rising indignantly.)

This is impossible!

(As he exits.)

I wash my hands of the entire case.

Matron

(Calling.)

All right, miss, you can have your five minutes now.

(Molly enters, smiles at Venus.)

Molly

Hiya, Hawthorn.

Venus

How nice of you to come down.

Molly

(Sitting beside her on bench.)

Oh well, things have been pretty dull around the Foundation since you left. Savory's eating his heart out. I don't get it – why do you moon around this place when there's a bubble bath and a dry Martini waiting for you up at the house?

Venus

I like it here.

Molly

You realize, of course, that when your bail's posted, you're supposed to get out.

Venere

(Dopo averci riflettuto in silenzio, risponde con premurosa gentilezza.)

Vada all'inferno.

Dottor Rook

(Si alza indignato.)

Inconcepibile!

(Uscendo.)

Non ne voglio sapere di questo caso.

Carceriera

(Ad alta voce.)

Avanti, signorina, ha cinque minuti.

(Entra Molly e sorride a Venere.)

Molly

Salve, Biancospino.

Venere

Sei gentile a venire a trovarmi.

Molly

(Sedendosi accanto a lei sulla panca.)

In effetti, ci si annoia un po' alla Fondazione da quando te ne sei andata. Savory si rode il fegato. Non capisco: perché perdi tempo in questo posto quando ci sono un idromassaggio e un Martini dry che ti aspettano a casa?

Venere

Mi piace stare qui.

Molly

Ti rendi conto che una volta pagata la cauzione sarai obbligata ad andartene?

Venus

No – I won't leave until Rodney does.

Oh, don't misunderstand me – I find him extremely attractive at times.

Molly

Of course, he's got the ethics of a burglar and the temper of a short-order cook, but why boggle? Whatever he is, he's not dull. Say, let me be your diary for a minute.

(Indicating Rodney.)

What's the bit attraction about that little citizen?

Venus

I don't know. All my other men have been such heroic figures. I want somebody nobody's ever heard of.

Molly

Well, that certainly is a reasonable facsimile of Rodney Hatch.

Venus

I'm in a very bad way. I want to choose his neckties for him, part his hair on the opposite side –

Molly

In other words, having found exactly what you want, you can't wait to change it.

Venus

Naturally. I'm in love with him.

Molly

I hope he can take it.

Venere

No, non me ne andrò fino a che non se ne andrà Rodney.

Oh, non fraintendermi... lo trovo estremamente attraente, a volte.

Molly

Certo, la sua etica è quella di uno scassinatore e ha un carattere da cuoca nevrastenica, ma perché stupirsi? Ad ogni modo, ha una bella testa. Senti, fingi che io sia il tuo diario per un momento.

(Indica Rodney.)

Che cosa trovi di tanto attraente in quello lì?

Venere

Non so. Tutti i miei uomini sono stati degli eroi. Forse voglio un perfetto sconosciuto.

Molly

La descrizione calza a pennello a Rodney Hatch.

Venere

Sono messa male. Ho voglia di scegliergli le cravatte, pettinargli i capelli dall'altra parte.

Molly

In altre parole, avendo trovato esattamente ciò che vuoi, non vedi l'ora di cambiarlo.

Venere

Ovvio. Ne sono innamorata.

Molly

Spero che lui sia all'altezza.

Venus

Why?

Molly

(Glancing at Venus' figure.)

Hmmmm. Because... Look, I never said this to anyone before, but you're Venus, aren't you?

Venus

Of course.

Molly

Hmmm, that's what I figured – I mean the statue and the barber and the statue and –

(Rising.)

Oh, do you mind if I go home and lie down for a week or two?

Matron

Time's up!

Venus

You're a very thoughtful person.

Molly

And you're a very nice one. In fact, you're the nicest goddess I've ever met.

Venus

Thank you.

Molly

Keep 'em guessing!

(She goes out. The Matron locks Venus in cell, and follows Molly off. Zuvetli appears from the shadows.)

Venere

Thank you!

Venere

Perché?

Molly

(Osservando attentamente Venere.)

Mmmmm. Perché... senti, non l'ho detto a nessuno, ma tu sei Venere, vero?

Venere

Naturalmente.

Molly

Hmm, me lo immaginavo... La statua e il barbiere e la statua e...

(Si alza.)

Ti dispiace se me ne vado a casa e mi metto a letto per un paio di settimane?

Carceriera

Tempo scaduto!

Venere

Sei una persona molto premurosa.

Molly

E tu molto piacevole. Sei la dea più piacevole che abbia mai incontrato.

Venere

Grazie.

Molly

Non svelare il tuo segreto!

(Esce. La carceriera chiude Venere in cella e esce con Molly. Dall'ombra emerge Zuvetli.)

Venere

Grazie!

Zuvetli

(Abasing himself outside cell.)

Majesty... Gracious Deity, grant me one moment's audience.

Venus

Oh... What do you want?

Zuvetli

(Rising.)

Why hast thou deserted us, O radiant one? The virtue has gone out of us. The earth in your homeland is parched; the grain withers on the stalk – Your people are stricken. Return to us, we entreat you.

Venus

(Rising.)

No. There is one who has greater need of me than you.

Zuvetli

(Turning menacingly toward Rodney.)

Is it this infidel whose ring you wear?

Venus

Wait!

(Zuvetli stops.)

I have given him my pledge. I will not leave him.

Zuvetli

Think well, O Goddess!

Venus

Do you dare threaten me?

Zuvetli

We are sworn to destroy all who profane thee!

Zuvetli

(Prostrandosi fuori dalla cella.)

Maestà... Gentile Dea, accordatemi di parlare.

Venere

Oh! Che cosa vuoi?

Zuvetli

(Si alza in piedi.)

Perché ci avete abbandonato, oh radiosa? Il bene ci ha lasciato. La terra della vostra patria è inaridita, il grano avvizzisce sullo stelo. Il vostro popolo è abbattuto e vi supplica di tornare.

Venere

(Si alza.)

No. Ora c'è chi ha bisogno di me più di quanto non ne abbiate voi.

Zuvetli

(Si volta verso Rodney con fare minaccioso.)

È forse quell'infedele di cui portate l'anello?

Venere

Fermo!

(Zuvetli si ferma.)

Gli ho fatto una promessa. Non lo lascerò.

Zuvetli

Pensateci bene, mia signora!

Venere

Osi forse minacciarmi?

Zuvetli

Abbiamo giurato di distruggere chiunque vi profani!

Venus

Go – before I lose patience with you! The
brotherhood will be avenged.
(*Zuvelti bows and withdraws.*)

Rodney

(*Anxiously.*)
Are you all right?

Venus

They want to take me away from you.

Rodney

I won't let 'em. We're getting out of here!
(*In a low, rapid voice.*)
I've got it all figured out! When the man brings
my dinner I'm going to tie him up with my belt
and take away his keys.

Venus

(*Worried.*)
No, no, he'll hurt you –

Rodney

I don't care how big he is! If he gets between
you and me I'll kill him!

[**Reprise: “Speak Low”**]

Venus

Then they'd never let you go!

Rodney

Speak low when you speak love,
our summer day withers away
too soon, too soon.
I feel, wherever I go,
that tomorrow is near,
tomorrow is here,

Venere

Vattene, prima che io perda la pazienza! La
confraternita sarà vendicata.
(*Zuvelti fa un inchino e si ritira.*)

Rodney

(*Ansioso.*)
Stai bene?

Venere

Vogliono allontanarmi da te.

Rodney

Non lo permetterò. Ce ne andremo da qui.
(*Parlando rapidamente a bassa voce.*)
Ho già pensato come fare! Quando mi porte-
ranno il pranzo, legherò il secondino con la mia
cintura e gli ruberò le chiavi.

Venere

(*Preoccupata.*)
No, no, ti farà del male...

Rodney

Non mi importa se è grande e grosso! Se si
mette tra noi due lo ucciderò!

[**Ripresa: “Parla sottovoce”**]

Venere

Così resterai in cella per sempre!

Rodney

Parla sottovoce, se parli d'amore
la nostra estate sfiorisce
troppo presto, troppo presto.
Ovunque io vada, sento
che il domani è vicino
che il domani è qui,

and always too soon.

(Venus makes a sudden joyful gesture, and the cell doors swing open. Venus and Rodney hasten toward each other.)

Venus and Rodney

We're late, darling, we're late.

The curtain descends
everything ends

too soon, too soon.

I wait, darling, I wait.

Will you speak low,
when you speak love...?

(Rodney takes her hand and they go off. The stage is empty for a moment, then Savory and Molly rush on, followed by the rest of the cast, brandishing weapons.)

Savory

They've escaped, Molly they've escaped!

[“Catch Hatch”]

Savory

Catch Hatch!

Molly

Catch Hatch!

Savory

Catch Hatch!

Molly

Catch Hatch!

Savory

Bring the bloodhounds for the barber!

Molly

The killer runs amuck!

e troppo presto, sempre,

(Venere con un gesto gioioso fa aprire le porte della celle. Venere e Rodney si corrono incontro.)

Venere e Rodney

È tardi, tesoro, è tardi,

il sipario scende,
tutto finisce,

troppo presto, troppo presto.

Aspetto, tesoro, aspetto

mi parlerai sottovoce

quando mi parlerai d'amore?

(Rodney la prende per mano e escono. La scena resta vuota per un poco e poi entrano Savory e Molly, seguiti dagli altri personaggi che brandiscono delle armi.)

Savory

Sono scappati, Molly, sono scappati!

[“Prendete Hatch”]

Savory

Prendete Hatch!

Molly

Prendete Hatch!

Savory

Prendete Hatch!

Molly

Prendete Hatch!

Savory

Portate i segugi per scovare il barbiere!

Molly

Il killer ha perso la testa!

Savory
Blockade the lower harbor!

Molly
Search every macy truck!
Our battle cry will spark us!
Bring on the barber's carcass!

Taxi
Catch Hatch!

Savory
Our battle cry will spark us!

Stanley
Catch Hatch!

Molly
Bring on the barber's carcass!

Taxi
Catch Hatch!

Molly
Our battle cry will spark us!

Stanley
Catch Hatch!

Savory
Bring on the barber's carcass!
(The following two sections are sung simultaneously.)

Taxi and Stanley
The barber took a powder!
We'll grab him while he scrams!
We'll chop him into chowder!
And feed him to the clams!

Savory
Bloccate il porto!

Molly
Ispezionate ogni veicolo!
Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!
Vogliamo il corpo del barbiere!

Taxi
Prendete Hatch!

Savory
Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!

Stanley
Prendete hatch!

Molly
Vogliamo il corpo del barbiere!

Taxi
Prendete Hatch!

Molly
Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!

Stanley
Prendete Hatch!

Savory
Vogliamo il corpo del barbiere!
(Le due parti che seguono sono cantate simultaneamente.)

Taxi e Stanley
Il barbiere se l'è svignata!
Lo acciufferemo mentre fugge!
Lo faremo a pezzi!
Gli faremo fare una brutta fine!

Upon his track we'll park us!
Bring on the barber's carcass!

Savory and Molly

Bring the bloodhounds for the barber!
The killer runs amuck!
Blockade the harbor!
Blockade the harbor!

(The following three sections are sung simultaneously.)

Anatolians

Catch Hatch!
Catch Hatch!
Catch Hatch!
Catch Hatch!

Our secret shrine is pompless,
unbearable our loss!
The barber's the accomplice
and Savory's the boss!
And Lynch law is the right law
for Rodney and for Whitelaw!

Taxi and Stanley

Bring on the barber's carcass!
Upon his track we'll park us!
Bring on the barber's carcass!
Upon his track we'll park us!
The barber took a powder!
We'll grab him while he scrams!
He took a powder!
He took a powder!

Savory and Molly

Our battle cry will spark us!
Bring on the barber's carcass!
Our battle cry will spark us!
Bring on the barber's carcass!
Blockade the lower harbour!

Seguiremo le sue tracce!
Vogliamo il corpo del barbiere!

Savory e Molly

Portate i segugi per scovare il barbiere!
Il killer ha perso la testa!
Bloccate il porto!
Bloccate il porto!

(Le tre parti che seguono sono cantate simultaneamente.)

Abitanti dell'Anatolia

Prendete Hatch!
Prendete Hatch!
Prendete Hatch!
Prendete Hatch!

Il nostro santuario segreto è vuoto!
Una perdita insostenibile!
Il barbiere è il complice
e Savory è il mandante!
Il linciaggio è la giusta punizione
per Rodney e per Whitelaw!

Taxi e Stanley

Seguiremo le sue tracce!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Seguiremo le sue tracce!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Il barbiere se l'è svignata!
Lo acciufferemo mentre fugge!
Se l'è svignata!
Se l'è svignata!

Savory e Molly

Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Bloccate il porto!

Search every macy truck!
Bring the bloodhounds, find the barber!
The killer runs amuck!
(The four following sections are sung simultaneously.)

Mrs. Kramer, Lieutenant and Chorus

Catch Hatch!
Catch Hatch!
Catch Hatch!
Catch Hatch!
Roll out the torture engines!
The barber flew the coop!
The victim shrieks for vengeance!
Avengers, allez-ooop!
A mother's cries are raucous!
Bring on the barber's carcass!
A mother's cries are raucous!
Bring on the barber's carcass!

Anatolians

The Lynch Law is the right law!
For Rodney and for Whitelaw!
The Lynch Law is the right law!
For Rodney and for Whitelaw!
The barber's the accomplice
and Savory's the boss!
Our shrine is pompless!
Our shrine is pompless!
The Lynch Law is the right law!
For Rodney and for Whitelaw!

Taxy and Stanley

Upon his track we'll park us!
Bring on the barber's carcass!
Upon his track we'll park us!
Bring on the barber's carcass!
The barber took a powder!

Ispezionate ogni veicolo!
Portate i segugi per scovare il barbiere!
Il killer ha perso la testa!
(Le quattro parti che seguono sono cantate simultaneamente.)

Signora Kramer, Tenente e Coro

Prendete Hatch!
Prendete Hatch!
Prendete Hatch!
Prendete Hatch!
Prendete Hatch!
Preparate la macchina della tortura!
Il barbiere è evaso!
La vittima chiede vendetta!
Coraggio, vendicatori!
Le grida di una madre sono strazianti!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Le grida di una madre sono strazianti!
Vogliamo il corpo del barbiere!

Abitanti dell'Anatolia

Il linciaggio è la giusta punizione
per Rodney e per Whitelaw!
Il linciaggio è la giusta punizione
per Rodney e per Whitelaw!
Il barbiere è il complice
e Savory il mandante!
Il nostro santuario è vuoto!
Il nostro santuario è vuoto!
Il linciaggio è la giusta punizione
per Rodney e per Whitelaw!

Taxi e Stanley

Seguiremo le sue tracce!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Seguiremo le sue tracce!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Il barbiere se l'è svignata!

We'll grab him while he scrams!
Upon his track we'll park us!
Bring on the barber's carcass!
The carcass!
The carcass!
The carcass!

Savory and Molly
Blockade the harbour!
Catch the barber!
Blockade the harbour!
Catch the barber!
Catch Hatch the barber!
Catch Hatch the barber!
Catch Hatch the barber
who runs amuck!
Our battle cry will spark us!
Bring on the barber's carcass!
Our battle cry will spark us!
Bring on the barber's carcass!

All
Unmask that Bluebeard!

Taxi
He probably wears a false beard
over his true beard!

All
Hunt down that Dracula!

Molly
When he gets the chair,
the sizzle will be spectacular!

Basses
Bring bloodhounds for the barber!
The killer runs amuck!
Blockade the lower harbour!

Lo acciufferemo mentre fugge!
Seguiremo le sue tracce!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Il corpo!
Il corpo!
Il corpo!

Savory e Molly
Bloccate il porto!
Prendete il barbiere!
Bloccate il porto!
Prendete il barbiere!
Prendete Hatch, il barbiere!
Prendete Hatch, il barbiere!
Prendete Hatch, il barbiere
che ha perso la testa!
Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!
Vogliamo il corpo del barbiere!

Tutti
Smascherate Barbablù!

Taxi
Avrà nascosto la sua barba
sotto a una barba finta!

Tutti
Cacciamo questo Dracula!

Molly
Quando sarà sulla sedia elettrica
lo sfrigolìo sarà spettacolare!

Bassi
Portate i segugi per scovare il barbiere!
Il killer ha perso la testa!
Bloccate il porto!

Search every macy truck!
(The following two sections are sung simultaneously.)

Baritones and Altos

Roll out the torture engines
for the victim cries for vengeance!

Basses

Bring bloodhounds for the barber!
The killer runs amuck!
Blockade the lower harbour!
Search every macy truck!
(The following three sections are sung simultaneously.)

Second Sopranos and Second Tenors

Our battle cry will spark us!
Bring on the barber's carcass!
Upon his track we'll park us!
Bring on the barber's carcass!

Baritones and Altos

Our battle cry will spark us!
Bring on the barber's carcass!

Basses

Bring bloodhounds for the barber!
The killer runs amuck!
Blockade the lower harbour!
Search every macy truck!
(The following four sections are sung simultaneously.)

First Sopranos and First Tenors

Ah – Ah –
Ah – Ah –
Ah – Ah –
Ah – Ah –

Ispezionate ogni veicolo!
(Le due parti che seguono sono cantate simultaneamente.)

Baritoni e Contralti

Preparate la macchina della tortura
perché la vittima chiede vendetta!

Bassi

Portate i segugi per scovare il barbiere!
Il killer ha perso la testa!
Bloccate il porto!
Ispezionate ogni veicolo!
(Le tre parti che seguono sono cantate simultaneamente.)

Soprani secondi e Tenori secondi

Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!
Vogliamo il corpo del barbiere!
Seguiremo le sue tracce!
Vogliamo il corpo del barbiere!

Baritoni e Contralti

Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!
Vogliamo il corpo del barbiere!

Bassi

Portate i segugi per scovare il barbiere!
Il killer ha perso la testa!
Bloccate il porto!
Ispezionate ogni veicolo!
(Le tre parti che seguono sono cantate simultaneamente.)

Soprani primi e Tenori primi

Ah... Ah...
Ah... Ah...
Ah... Ah...
Ah... Ah...

Second Sopranos and Second Tenors

Our battle cry will spark us!

Bring on the barber's carcass!

Upon his track we'll park us!

Ah – Ah –

Let's go and get the barber's carcass!

His carcass!

Bring on the barber's carcass!

His carcass!

His carcass!

Baritones and Altos

Our battle cry will spark us!

Bring on the barber's carcass!

Our battle cry will spark us!

Bring on the barber's carcass!

His carcass!

Bring on the barber's carcass!

His carcass!

His carcass!

Basses

Bring bloodhounds for the barber!

The killer runs amuck!

Blockade the lower harbour!

Search every macy truck!

Bring bloodhounds for the barber!

The killer runs amuck!

Blockade the lower harbour

for the barber, the barber!

Bring bloodhounds for the barber!

The barber, the barber!

All

The barber flew the coop!

Avengers! Avengers!

Avengers! Allez-ooop!

Allez-ooop! Allez-ooop!

Soprani secondi e Tenori secondi

Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!

Vogliamo il corpo del barbiere!

Seguiremo le sue tracce!

Ah... Ah...

Sì, vogliamo il corpo del barbiere!

Il corpo!

Vogliamo il corpo del barbiere!

Il corpo!

Il corpo!

Baritoni e Contralti

Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!

Vogliamo il corpo del barbiere!

Il nostro grido di battaglia ci dà la carica!

Vogliamo il corpo del barbiere!

Il corpo!

Vogliamo il corpo del barbiere!

Il corpo!

Il corpo!

Bassi

Portate i segugi per scovare il barbiere!

Il killer ha perso la testa!

Bloccate il porto!

Ispezionate ogni veicolo!

Portate i segugi per scovare il barbiere!

Il killer ha perso la testa!

Bloccate il porto

per il barbiere, il barbiere!

Portate i segugi per scovare il barbiere!

Il barbiere, il barbiere!

Tutti

Il barbiere è evaso!

Vendicatori! Vendicatori!

Vendicatori, coraggio!

Coraggio! Coraggio!

Allez-ooop! Allez-ooop!

Scene Three

The Sitting Room of a De Luxe Suite.

One door leads to the bedroom, another opens into a clothes closet. Against the wall, a chaise longue. Venus, clad in negligee, reclines on the chaise longue. Rodney stands before mirror, arranging his necktie.

Rodney

Do you like this one better?

Venus

Come here.

(Rodney crosses to her.)

Love me?

Rodney

Uh-huh.

(He kisses her on the forehead.)

Venus

Rodney – come here!

(She kisses him – a lingering embrace.)

Rodney

(Rising ecstatically.)

Oh God! Is it all right for anybody to feel as good as I do?

Venus

Don't be so humble, darling.

Rodney

(Sitting by her.)

I can't help it. I keep wondering why anyone as wonderful as you would waste their time on me.

Coraggio! Coraggio!

Scena terza

Salottino di una suite di lusso.

Una porta conduce alla camera da letto, un'altra si apre su un guardaroba. Contro la parete una dormeuse. Venere, avvolta in una vestaglia, è distesa sulla dormeuse. Rodney è in piedi davanti allo specchio e si sistema la cravatta.

Rodney

Preferisci questa?

Venere

Vieni qui.

(Rodney la raggiunge.)

Mi ami?

Rodney

Uh... uh.

(La bacia sulla fronte.)

Venere

Rodney... vieni!

(Lo bacia... un abbraccio prolungato.)

Rodney

(Si alza, estasiato.)

Santo cielo! Me la meriterò davvero tutta questa felicità?

Venere

Non essere così umile, tesoro.

Rodney

(Sedendosi accanto a lei.)

Non posso evitarlo. Continuo a domandarmi perché una persona meravigliosa come te perda il suo tempo con uno come me.

Venus

(Her arm goes around his shoulder.)

Rodney, may I confess something?... This ring only brought us together. It had no power to make me love you.

(Rodney kisses her fingertips.)

Oh, that tie's not nearly gay enough. You look so somber.

Rodney

(Rising.)

How about the yellow one – with the little horses' heads? That's pretty keen! It's in the bedroom.

Venus

And while you're away, remember I love you.

(She throws him a kiss as he goes out.)

And Rodney – part your hair on the other side.

[“That's Him”]

Venus

You know the way you feel when there is

[Autumn in the air?

That's him... That's him...

The way you feel when Antoine has finished

[with your hair?

That's him... That's him...

You know the way you feel when you smell

[bread baking,

the way you feel when suddenly a tooth stops

[aching?

Wonderful world, wonderful you,

That's him... That's him...

He is simple as a swim in summer,

not arty, not actory,

he's like a plumber when you need a plumber,

Venere

(Gli passa le braccia attorno al collo.)

Rodney, posso farti una confessione?... L'anello ci ha solo fatti incontrare. Non è stato lui a farmi innamorare di te.

(Rodney le bacia le dita.)

Senti, questa non è abbastanza allegra. Hai un aspetto così mesto.

Rodney

(Si alza.)

Che cosa ne dici di quella gialla... quella con le teste di cavallo? È carina! È in camera da letto.

Venere

E mentre sei lontano da me ricorda che ti amo.

(Gli manda un bacio mentre lui esce.)

E... Rodney: pettina i capelli dall'altra parte.

[“Lui è così”]

Venere

Avete presente cosa si prova quando si

[percepisce l'autunno nell'aria?

Lui è così... Lui è così...

Cosa si prova quando Antoine ha finito di

[pettinarti?

Lui è così... Lui è così...

Avete presente cosa si prova quando si annusa

[il profumo del pane nel forno,

cosa si prova quando un dente smette di dolere

[all'improvviso?

Il mondo è meraviglioso, tu sei meraviglioso!

Lui è così... Lui è così...

Lui è semplice come una nuotata estiva,

nessun artificio, nessuna finzione.

È come un idraulico quando hai bisogno

[he's satisfactory.
You know the way you feel when you want to
[knock on wood,
the way you feel when your heart is gone for
[good?

Wonderful world, wonderful you,
that's him.

You could shuffle him with millions,
soldiers and civilians,
I'd pick him out.
In the darkest caves and hallways
I would know him always
beyond a doubt.
Identification comes easily to me
because – that's he.

You know the way you feel about the Rhapsody
[in Blue?

That's him... That's him...
The way you feel about a hat created just for
[you?

That's him... That's him...
You know the way you feel when the fireflies
[glimmer,
the way you feel when overnight your hips grow
[slimmer?

Wonderful world, wonderful you,
That's him... That's him...
He's like a book directly from the printer:
you look at him – he's so commenceable,

he's comforting as woollens in the Winter,
he's indispensable.
You know the way you feel that you know you
[should conceal,
the way you feel that you really shouldn't feel?

[dell'idraulico: dà soddisfazione.
Avete presente cosa si prova quando si vuole
[toccare ferro,
quando il cuore è perso per sempre?

Il mondo è meraviglioso, tu sei meraviglioso!
Lui è così.

Potreste confonderlo tra milioni
di soldati e di civili,
lo troverei comunque.
Nelle caverne e negli antri più bui,
lo riconoscerei
senza alcun dubbio.
Mi è facile identificarlo,
perché... è lui.

Avete presente cosa si prova ad ascoltare la
[“Rapsodia in blu”?

Lui è così... Lui è così...
Cosa si prova per un cappello fatto su misura?

Lui è così... Lui è così...
Avete presente cosa si prova quando brillano le
[lucciole,
cosa si prova quando improvvisamente ci si
[scopre più snelli?

Il mondo è meraviglioso, tu sei meraviglioso!
Lui è così... Lui è così...
È un libro appena stampato:
lo guardi... hai così tanta voglia di iniziare a
[leggerlo,

scalda come la lana in inverno,
è indispensabile.
Avete presente cosa si sente quando si prova
[ciò che si deve nascondere,
cosa si sente quando si prova ciò che non si
[dovrebbe provare?

Wonderful world, wonderful you,
that's him.

(As the song ends, Rodney emerges from the bedroom. His face is worried.)

Venus

What's the matter?

Rodney

Uh... Nothing

(With bright effort.)

You know, I was just thinking – this time every morning I'm just about halfway down Mr. Frisbie's chin.

(Grinning.)

Oh, ish-ka-bibble – let him grow a beard.

Venus

(Rising.)

What would you like me to wear today, darling?

Rodney

Oh, I don't know – Have you got anything kind of summery? With dots. I like dots.

Venus

Wouldn't it be fun to have a picnic!

(Noting his hesitation.)

Don't you like picnics?

Rodney

(Driven to facing facts.)

Look, it's no good. I can't go anywhere. I can't leave the hotel. I can't even leave this room!

Venus

What's the matter? Are you ill?

Il mondo è meraviglioso, tu sei meraviglioso!

Lui è così.

(Mentre la canzone termina, Rodney esce dalla camera da letto. Appare preoccupato.)

Venere

Che cosa c'è?

Rodney

Uh... nulla...

(Sforzandosi.)

Ecco, stavo pensando... a quest'ora del mattino in genere sono a metà della rasatura del signor Frisbie.

(Con una smorfia.)

Al diavolo! Gli crescerà la barba.

Venere

(Si alza.)

Che cosa vorresti che indossassi oggi, tesoro?

Rodney

Non saprei... hai qualcosa di estivo? Con i pois. Mi piacciono i pois.

Venere

Non sarebbe carino fare una colazione al sacco!

(Notando l'esitazione di lui.)

Non ti piacciono le colazioni al sacco?

Rodney

(Obbligato a confrontarsi con la situazione.)

Non è possibile. Non posso andare da nessuna parte. Non posso lasciare l'hotel. Non posso neppure uscire da questa stanza.

Venere

Perché? Sei ammalato?

Rodney

They're still after me for Gloria! We'd never get by the first policeman!

Venus

Oh, bother the first policeman!

Rodney

I'm not joking! We're in a heck of a spot until Gloria turns up!

Venus

Well, it that's all that's worrying you, step back a little.

(She raises her arm. The closet door flies open and Gloria ricochets out, wild-eyed and disheveled, just as we last saw her in the barbershop.)

Rodney

My God – has she been in there all night!

Gloria

(Babbling to empty air.)

You give me back my ring! I'll show that little stinker he can't two-time me!

Rodney

(Tentatively.)

Honey, are you okay?

Venus

(Sitting back on sofa.)

Honey's fit as a fiddle.

Rodney

Gloria! Snap out of it!

Gloria

(Emerging from the fog.)

Rodney

Mi stanno ancora cercando per la storia di Gloria! Il primo poliziotto ci fermerebbe!

Venere

Oh, staremo attenti al primo poliziotto!

Rodney

Non sto scherzando! Saremo nei guai fino a che Gloria non ricomparirà!

Venere

Allora, se è solo questo che ti preoccupa... fatti un pochino indietro!

(Alza le braccia. La porta del guardaroba si spalanca e salta fuori Gloria, con gli occhi spalancati e scarmigliata, come appena prima di scomparire dalla bottega.)

Rodney

Santo cielo! È rimasta lì dentro tutta la notte!

Gloria

(Parlando al vuoto.)

Ridammi il mio anello! Mostrerò a quel mascone che non può tradirmi!

Rodney

(Cauto.)

Cara, stai bene?

Venere

(Sedendosi sul sofà.)

Cara sta benone.

Rodney

Gloria! Reagisci!

Gloria

(Riprendendosi dallo stato confusionale.)

Where am I?
(*Staring around.*)
Where's the barbershop?
(*Sees Venus.*)
Oooh!
(*Confronts Rodney.*)
What are you doing with that woman in here?

Venus
(*Nodding toward other room.*)
We got tired of it in there.

Gloria
Rodney Hatch! You – in a hotel room – with an actress!

Rodney
I know it looks bad... but it's good!

Gloria
Don't come near me... I never want to see you again! You utter, utter cad!
(*Turning to Venus.*)
And you... you libido!
(*She stalks out.*)

Venus
Sic transit Gloria Kramer.

Rodney
(*Slowly staring after Gloria.*)
To think I've been taking that for five years.
(*Sitting beside Venus.*)
I'm so afraid of losing you.

Venus
(*Arms around him.*)
You'll never be alone again. Rodney, I promise you.

Dove sono?
(*Si guarda attorno.*)
Dov'è la bottega?
(*Vede Venere.*)
Oooh!
(*Affronta Rodney.*)
Perché sei in questa stanza con quella donna?

Venere
(*Accennando con il capo all'altra stanza.*)
Perché ci eravamo stancati di stare in quella.

Gloria
Rodney Hatch! Tu... in una camera d'albergo... con un'attrice!

Rodney
So che può sembrarti brutto... ma ti assicuro che è bello!

Gloria
Non ti avvicinare... non voglio vederti mai più!
Sei un vero farabutto!
(*Si volta verso Venere.*)
E tu... una libidinosa!
(*Esce impettita.*)

Venere
Sic transit Gloria Kramer.

Rodney
(*Seguendo Gloria con lo sguardo.*)
Se penso che l'ho sopportata per anni!
(*Si siede accanto a Venere.*)
Ho tanta paura di perderti.

Venere
(*Lo circonda con le braccia.*)
Non sarai mai più solo, Rodney. Te lo prometto.

Rodney

Just think of the fun we're going to have! Did you ever hear of Ozone Heights?

Venus

No, what are they?

Rodney

It's a great big new real estate development over on Staten Island. Every bungalow's just the same. They got an electric incinerator and a radio that looks like a fireplace –

Venus

And a fireplace that looks like a radio?

Rodney

Yes. And when you sign the lease, you get a year's subscription to the *Reader's Digest*! Jeepers Creepers, if I love you this much now, just think how I'll love you in five years!

[“Wooden Wedding”]

Rodney

Waiting for our wooden wedding,
golly, how the time will fly!
Stealing kisses in the kitchen,
holding hands while the dishes dry.
Waiting for our wooden wedding,
golly, how the sun will shine!
We will linger o'er the laundry,
I'll wash yours and you'll wash mine.
Payday will be a magic casement
opening on something peachy,
maybe a trip to Gimbel's basement,
or a double feature with Don Ameche.
Waiting for our wooden wedding,
golly, what a trail we'll leave!

Rodney

Pensa a quanto staremo bene insieme! Hai mai sentito parlare di Ozone Heights?

Venere

No, dove si trova?

Rodney

È un nuovo centro residenziale a Staten Island. Sono bungalow tutti uguali. C'è un inceneritore elettrico e un calorifero che sembra un caminetto...

Venere

E un caminetto che sembra un calorifero?

Rodney

Sì. E quando si firma il contratto, si riceve anche un abbonamento a *Selezione*! Accidenti! Se ti amo così tanto ora, pensa quanto ti amerò fra cinque anni!

[“Quinto anniversario”]

Rodney

Nell'attesa del quinto anniversario,
come volerà il tempo!
Ci ruberemo i baci in cucina,
ci terremo per mano mentre i piatti asciugano.
Nell'attesa del quinto anniversario,
come splenderà il sole!
Ci attarderemo a fare il bucato,
io laverò il tuo e tu il mio.
Il giorno di paga sarà una finestra magica
che si apre su qualcosa di perfetto,
magari un giro ai grandi magazzini
o due film con Don Ameche.
Nell'attesa del quinto anniversario,
che bel sentiero tracteremo!

Sipping Coca-Cola at the pianola
on our wooden wedding eve.

Waiting for our wooden wedding,
golly, how the birds will sing!
While we whistle in the garden,
planting onions in the spring.
Waiting for our wooden wedding,
golly, how the bees will buzz!
Spreading pollen o'er the flowers –
We can do what a bee can do.
You shall have on every anniversary
a present we can pay for later;
maybe a tenant for the nursery,
or a self-adjusting incinerator.
Waiting for our wooden wedding,
golly, what a spell we'll weave;
you can cook a biscuit, maybe I can risk it
on our wooden wedding eve.

Venus

(Her face troubled.)

Rodney, I hope I'll be the right kind of wife for
you.

Rodney

Why shouldn't you be?

Venus

I can't sew, or weave, or milk a goat.

Rodney

When I get through with you, you'll be an A
Number One homebody!

(Pushing her gently to bedroom door.)

Venus

I'll get it.

Sorseggeremo Coca-Cola alla Pianola
il giorno del nostro quinto anniversario.

Nell'attesa del quinto anniversario,
come canteranno gli uccellini!
Mentre fischiattiamo in giardino
piantando cipolle in primavera.
Nell'attesa del quinto anniversario,
come ronzeranno le api!
Spargendo il polline sui fiori...
Possiamo farlo anche noi.
Ad ogni anniversario ti farò
un regalo che pagherò più tardi;
magari un inquilino per la stanza dei bambini,
o un inceneritore automatico.
Nell'attesa del quinto anniversario,
che incantesimo tesseremo;
tu potrai cuocere un dolce, o potrei farlo io,
la vigilia del nostro quinto anniversario.

Venere

(Con espressione preoccupata.)

Rodney, spero di essere la moglie giusta per te.

Rodney

Perché non dovresti esserlo?

Venere

Non so cucire, né tessere, né mungere una capra.

Rodney

Ti insegnerò io come essere una donna di casa
di prima categoria!

*(Spingendola gentilmente verso la porta della
camera da letto.)*

Venere

Ce la farò.

Rodney

Hurry up and dress now – I want to walk down Fifth Avenue and show you off to everybody!

Venus

(As she exits.)

Darling!

Rodney

Yes?

Venus

(From bedroom.)

What will it be like – you and I – in five years?

Rodney

(Taking his jacket out of closet.)

Why, we'll be an old married couple – like Blondie and Dagwood in the funny papers.

Venus

We'll know what to expect every minute, won't we?

Rodney

(Surveying himself in mirror.)

Sure, you won't have to worry about a thing. You won't have time – before you know, it'll be seven o'clock and hubby'll be coming up the stoop...

Venus

Won't you ever be late, or early?

Rodney

(Taking his hat from closet.)

No siree! I'm as punctual as clockwork! I like everything on the dot.

Rodney

Adesso vestiti in fretta: voglio camminare per la Quinta Strada e mostrarti a tutti quanti!

Venere

(Uscendo.)

Tesoro!

Rodney

Sì?

Venere

(Dalla camera da letto.)

Come saremo, tu ed io, fra cinque anni?

Rodney

(Prendendo la giacca dal guardaroba.)

Saremo una coppia sposata da tempo, come Dagoberto e Blondie nei fumetti.

Venere

Sapremo sempre che cosa ci aspetta, vero?

Rodney

(Osservandosi nello specchio.)

Certo, non dovrai mai preoccuparti di nulla. Non ne avrai il tempo: prima che tu te ne accorga saranno già le sette di sera e il tuo maritino starà salendo le scale di casa...

Venere

Non farai mai tardi?

Rodney

(Prendendo il cappello dal guardaroba.)

Nossignore! Sono puntuale come un orologio! Mi piace spaccare il minuto.

Venus

How do you know you won't take me for granted?

Rodney

I know Rodney Hatch.

Venus

But, darling – if you see me every day, will you want to see me every night?

Rodney

Sure, married people are all the same, aren't they?

Venus

I've never been able to *be* like everybody else.

Rodney

Don't worry. Ozone Heights will change all that.

(The lights fade, the hotel room disappears. As the lights come on again, we see three identical suburban doorways. Venus, in housewifely garments, is seated in front of the center doorway caught in her own conception of domesticity. The life of Ozone Heights closes in on her – the neighbors, the children; Rodney dividing his attention between the lawnmower and the comics.)

(Stealthily, the creatures of her magic world invade the scene. She resists them, but they will not be resisted; now Ancient Greece is real, and Ozone Heights the myth. Rodney vanishes, the humdrum houses vanish, only the vast open sky remains. Venus, once again the goddess, returns to her people.)

Venere

Come puoi sapere che non mi trascurerai?

Rodney

Conosco Rodney Hatch.

Venere

Ma, tesoro, se vedendomi tutti i giorni avrai voglia di vedermi tutte le notti...

Rodney

Ma certo, tutte le coppie sposate sono uguali!

Venere

Non mi è mai riuscito di *essere* come tutti gli altri.

Rodney

Non ti preoccupare. Ozone Heights cambierà tutto.

(La luce si smorza, la stanza d'albergo sparisce. Quando la luce torna, si vedono tre identiche porte d'ingresso dei sobborghi della città. Venere, abbigliata da donna di casa, è seduta davanti alla porta centrale, intrappolata nella sua concezione di vita domestica. La vita a Ozone Heights la soffoca... i vicini, i bambini: Rodney che divide la sue attenzioni tra il tosaerba e i fumetti.)

(A passi furtivi, le creature del suo mondo magico invadono la scena. Lei cerca di opporre resistenza ma non ci riesce: ora l'antica Grecia è la realtà, e Ozone Heights il mito. Rodney svanisce, le case ordinarie svaniscono, resta solo il cielo aperto. Venere, nuovamente dea, ritorna tra la sua gente.)

Scene Four

The Main Gallery of the Foundation.

The same as Act One, Scene one, except that the pedestal in the niche is empty. Savory is seated, his hands bound behind his back Zuvetli stands over him, eyeing him impatiently.

Zuvetli

Come, come, Mr. Savory. Must I spatter you all over this charming museum of yours? Either you will tell me the whereabouts of the goddess – *(Indicating silk scarf in his hands.)* – or I shall be forced to cut off your supply of oxygen.

Savory

I tell you again, I don't know!

Zuvetli

Oh dear, oh dear, why must you make it so difficult for both of us? Surely you don't think I look forward to seeing your face turn black and your eyeballs leap from your head!

Rodney

Mr Savory help me!

Zuvetli

Well, where did you find him?

Rodney

Ah!

First Anatolian

At the hotel – he was alone.

Zuvetli

(To Rodney.)

Where is she?

Scena quarta

La galleria principale della Fondazione.

Tutto come nella scena prima del primo atto, ma il piedistallo nella nicchia è vuoto. Savory è seduto, con le mani legate dietro la schiena. Zuvetli lo sovrasta, guardandolo con impazienza.

Zuvetli

Avanti, avanti signor Savory. Devo farla a pezzettini e spargerli per tutto questo suo bel museo? O mi dice dove si trova la nostra dea... *(Indicando la sciarpa di seta che ha in mano.)* ... o mi vedrò costretto a tagliare il suo rifornimento di ossigeno.

Savory

Glielo ripeto: non lo so!

Zuvetli

Santo cielo, santo cielo, perché vuole rendere le cose più difficili per entrambi? Non crederà che io muoia dalla voglia di vedere la sua faccia che diventa nera mentre gli occhi le schizzano fuori dalle orbite!

Rodney

Signor Savory, aiuto!

Zuvetli

Dove lo avete trovato?

Rodney

Ah!

Primo abitante dell'anatolia

In albergo. Era solo.

Zuvetli

(A Rodney.)

Lei dov'è?

Rodney

If I knew, do you think I'd tell you?

Zuvetli

Hold your tongue, you dog! Your master merely stole our goddess – you have sullied her! Your punishment is long overdue! Pin his arms, Zorab!

(As the man grips Rodney's arms and Zuvetli raises his dagger to strike, there is a clap of thunder and the lights black out. A moment of darkness and the lights return. Zuvetli and his followers are gone – and standing on the pedestal is the statue of Venus. Rodney and Savory stagger to their feet, look about in bewilderment.)

Savory

Where are they?

Rodney

They're gone!

(He turns, stands transfixed as he sees the statue. Savory's eyes follow his.)

Savory

(Regarding the statue reverently.)

It's a masterpiece, Hatch – but it doesn't do her justice.

Rodney

(Bitterly.)

She never even said good-bye to me.

Savory

Don't feel badly. We were both very lucky that she stayed as long as she did.

Rodney

Credi che te lo direi se lo sapessi?

Zuvetli

Attento a come parli, bastardo! Il tuo signore ha soltanto rubato la statua, tu hai corrotto lei! È ora che tu sia punito! Bloccagli le braccia, Zorab!

(Mentre l'uomo afferra le braccia di Rodney, e Zuvetli alza la spada per colpire, si sente un rombo di tuono e la luce se ne va. Un attimo di buio e poi la luce ritorna. Zuvetli e i suoi seguaci sono spariti, e sul piedistallo c'è la statua di Venere. Rodney e Savory balzano in piedi e si guardano attorno sconcertati.)

Savory

Dove sono finiti?

Rodney

Se ne sono andati!

(Si volta e resta paralizzato quando vede la statua. Savory guarda nella stessa direzione.)

Savory

(Guardando la statua con rispetto.)

È un capolavoro, Hatch... ma non le rende giustizia.

Rodney

(Con amarezza.)

Non mi ha neppure salutato.

Savory

Non se la prenda. Siamo stati entrambi molto fortunati ad averla avuta qui per tutto questo tempo.

Rodney

Thanks for saying it, Mr. Savory – but – but – that’s a lot of applesauce.

(Molly, clad in bathrobe and slippers, appears in doorway, dabbing her eyes with a towel.)

Molly

Mercy me! Can’t a girl even take a bath in this foolish place without being struck in the tub by lightning?

Savory

Take a firm grip on the floor. We’ve got a surprise for you.

Molly

After five years with you, Butch, nothing could surprise me.

(Savory points to statue.)

Oh! –

(To Rodney with genuine sympathy.)

She was the nicest goddess I ever met.

Savory

(Drops a friendly arm about Rodney’s shoulder.)

Come along, old man. You’re going to drink a bottle of brandy while I eat crow.

[Finaletto]

Rodney

I... I’ll be along in a minute...

(Savory and Molly exit.)

Why did you leave? You said I’d never be alone again...

Rodney

Grazie per le sue parole, signor Savory... ma... ma... è un piacere amaro.

(Molly, in accappatoio e ciabattine, compare sulla porta tamponandosi i capelli con un asciugamano.)

Molly

Povera me! In questo covo di pazzi non si può nemmeno fare un bagno senza essere colpiti da un fulmine dentro la vasca?

Savory

Si tenga forte. Abbiamo una sorpresa per lei.

Molly

Dopo cinque anni con lei, mio caro, niente può sorprendermi.

(Savory indica la statua.)

Oh!

(A Rodney, con sincera comprensione.)

Era la dea più gradevole che avessi mai incontrato.

Savory

(Mette amichevolmente un braccio sulle spalle di Rodney.)

Andiamo, vecchio mio. L’aspetta una bottiglia di brandy, mentre io ammetto i miei errori.

[Finaletto]

Rodney

Io... arrivo tra un minuto...

(Savory e Molly escono.)

Perché te ne sei andata? Avevi detto che non sarei più stato solo...

Speak low, darling, speak low,
love is a spark,
lost in the dark,
too soon, too soon.

I'll wait, darling, I'll wait.

Will you speak low...?

(A girl enters. Her clothes are simple, and she has an attractive, awkward grace; she might be Venus' country cousin. She carries a straw suitcase.)

Girl

Oh – excuse me. Can you tell me where I register for the Art Course?

Rodney

(Looks at statue – then at girl.)

Why – sure... Where do you come from?

Girl

Ozone Heights.

Rodney

Do you like it there?

Girl

I wouldn't think of living any place else.

Rodney

My name is Rodney Hatch.

Girl

Mine is –

Rodney

(Going quickly to her.)

You don't have to tell me. I know.

(He takes suitcase from her and offers her his arm. She takes his arm, their eyes never leaving each other, and as they start off: curtain.)

Parla sottovoce, tesoro, parla sottovoce,
l'amore è una scintilla,
che si perde nel buio
troppo presto, troppo presto.

Aspetterò, tesoro, aspetterò,
parlerai sottovoce...?

(Entra una ragazza. Indossa abiti semplici, è un poco maldestra, ma attraente e delicata: potrebbe essere la cugina di campagna di Venere. Porta una borsa di paglia.)

Ragazza

Mi scusi... potrebbe dirmi dove posso iscrivermi al corso d'arte?

Rodney

(Guarda la statua, poi guarda la ragazza.)

Certo... da dove viene?

Ragazza

Da Ozone Heights.

Rodney

E le piace?

Ragazza

Non potrei vivere in nessun altro luogo.

Rodney

Sono Rodney Hatch.

Ragazza

E io sono...

Rodney

(Avvicinandosi rapidamente a lei.)

No, non dirlo. Lo so.

(Le prende la borsa e le offre il braccio. Lei prende il suo braccio ed escono guardandosi negli occhi.)



Un'altra immagine di One Touch of Venus nell'allestimento di Opera North.

¹ Pittore e illustratore statunitense (1870-1966). Tra i più famosi artisti americani tra Otto e Novecento, noto soprattutto per i nudi androgini collocati in ambientazioni fantastiche, nonché per la particolare brillantezza dei suoi colori (una tonalità di blu porta ancor oggi il suo nome).

² Nell'originale inglese è esplicitato il nome del giocatore di baseball, Bill Dickey, non ripreso nell'italiano in quanto il riferimento potrebbe risultare di non immediata comprensione.

³ Nel testo originale inglese Hays Office.

⁴ Shangri-La nell'originale inglese.

⁵ Nell'originale inglese il riferimento è alla rivista "Police Gazette", famosa per le foto di ragazze discinte.

⁶ Il riferimento al compositore Dmitrij Šostakovič si deve forse alla fortuna oltre oceano della Settima Sinfonia, la cosiddetta "Sinfonia di Leningrado", composta nel 1942 durante l'assedio della città da parte dei nazisti. Nello stesso anno la sinfonia venne eseguita negli Stati Uniti da Arturo Toscanini alla testa della NBC Symphony Orchestra, dopo che un microfilm della partitura era uscito in modo rocambolesco dall'Unione Sovietica invasa. *One Touch of Venus* sarebbe andato in scena a circa un anno da quella storica esecuzione.

Il soggetto



Kurt Weill col proprio cane, Wooley, nella cucina della casa di Brook House nel 1942.

*Alle pagine seguenti, Edward Hopper (1882-1967),
Nighthawks, 1942; First Row Orchestra, 1951.*

Dopo anni di ricerche Whitelaw Savory, esperto d'arte, riesce finalmente a ritrovare la statua di Venere. Rodney, il suo barbiere, giunge per raderlo e, sbadatamente, mette l'anello della sua fidanzata al dito della statua. La statua di Venere prende vita e la dea si innamora dell'uomo che l'ha ridestata. Inizialmente Rodney, in preda al terrore, è riluttante. Per nulla scoraggiata Venere lo insegue e, dopo aver momentaneamente immobilizzato la sua fidanzata, lo convince a divenire il suo amante. Quando poi si rende conto che dovrà condurre un'esistenza piccolo-borghese nel sobborgo di Ozone Heights la dea ci ripensa. Viene riportata sull'Olimpo ma, come aveva promesso, lascia a Rodney una copia perfetta di sé stessa cosicché lui non sarà più solo.

Synopsis

Art expert Whitelaw Savory at last finds the statue of Venus which he has been seeking for years. His barber, Rodney, comes over to shave him and idly places his fiancée's ring on the statue's finger. Venus comes to life and falls in love with the man who resurrected her. At first, the terrified Rodney is unwilling. Undaunted, Venus pursues him, temporarily immobilizing his fiancée, and finally convinces him to be her lover. Then she realizes that she will have to live a suburban existence in Ozone Heights, and reconsiders. She is taken back to Olympus, but leaves behind a facsimile of herself so Rodney will never be alone again, as she had promised.



Argument

A l'issue de longues années de recherche Whitelaw Savory, expert en art, parvient finalement à retrouver la statue de Vénus. Rodney, son barbier, arrive pour le rasage et, par étourderie, enfile la bague de sa fiancée sur un doigt de la statue. La statue de Vénus prend vie et la déesse tombe amoureuse de l'homme qui l'a sortie de son sommeil de pierre. Initialement Rodney, pris d'effroi, se montre réticent. Nullement découragée, Vénus le suit et, après avoir momentanément immobilisé sa fiancée, elle le convainc à devenir son amant. Puis, après s'être rendu compte que l'attend une existence de petite bourgeoise dans les faubourgs de Ozone Heights, la déesse se ravise. Elle est ramenée sur l'Olympe mais, comme promis, laisse à Rodney une copie parfaite d'elle-même de telle sorte qu'il ne reste plus jamais seul.

Die Handlung

Nach jahrelanger Suche findet der Kunstsachverständige Whitelaw Savory endlich die Statue der Venus wieder. Rodney, sein Friseur, kommt ihn rasieren und steckt gedankenlos den Ring seiner Verlobten an den Finger der Statue. Die Venus-Statue erwacht zum Leben und die Göttin verliebt sich in den Mann, der sie wieder erweckt hat. Im ersten Schrecken will Rodney nichts von ihr wissen. Venus lässt sich nicht beirren, und nachdem sie seine Verlobte vorübergehend außer Gefecht gesetzt hat, überredet sie ihn, ihr Liebhaber zu werden. Als sie dann aber bemerkt, dass sie ein kleinbürgerliches Leben in der Vorstadt Ozone Heights führen müsste, überlegt es sich die Göttin anders. Sie wird in den Olymp zurückgeholt, lässt Rodney aber eine perfekte Kopie von sich selbst zurück, damit er, wie versprochen, nie mehr allein bleibt.



Kurt Weill tra Weimar e Broadway

di **Oreste Bossini**



Kurt Weill con la moglie Lotte Lenya nel 1929.

Per la maggior parte del pubblico europeo la figura di Kurt Weill è associata in modo quasi esclusivo a quella di Bertolt Brecht. A sua volta, nel nostro paese, il nome di Brecht è unito a quello di Giorgio Strehler, che ha esercitato per decenni una sorta di monopolio sul teatro del drammaturgo tedesco. Il primo Brecht allestito dal Piccolo Teatro (della Città di Milano, come si chiamava allora) fu *L'opera da tre soldi*, il lavoro di maggior successo nato dalla collaborazione con Weill.

L'allestimento del Piccolo costituì un avvenimento memorabile nella situazione dell'epoca, per motivi di ordine artistico, culturale e politico. Era il 27 febbraio 1956, un anno traumatico per la sinistra europea, a causa dell'insurrezione di Budapest e delle rivelazioni di Chruščëv sui crimini di Stalin. La lettura di Strehler del teatro di Brecht – un'interpretazione garantita per così dire dall'autore, con la famosa visita a Milano – lasciò un'impronta indelebile sulla cultura italiana. Le teorie sul dramma epico cominciarono a diffondersi in concomitanza con la prima rappresentazione italiana della *Dreigroschenoper*, affermando un'idea di teatro completamente nuova. Strehler mostrava al pubblico, ansioso di recuperare il tempo perduto a causa del fascismo e della guerra, un teatro finalmente in grado di dialogare con il proprio tempo e di dar voce a nuove speranze, alimentate dalla sensazione di vivere in un mondo diverso.

Per la generazione successiva, figlia di quei primi spettatori che scoprivano il teatro di Brecht assieme alla televisione e alla Seicento, la musica di Weill continuò ad animare il confronto con ansie e ribellioni di tipo nuovo, che sfociarono infine anche nel rigetto del modello così amato dai padri, in nome di urgenze espressive d'altro genere e del rifiuto di un'alienazione non più soltanto politica e sociale, ma vissuta anche sul piano esistenziale e per così dire corporale. Il Brecht di Strehler aveva aperto comunque una breccia devastante nel teatro borghese, dignitosamente arroccato nelle proprie polverose e superate convenzioni. Il vecchio sistema del teatro di compagnia e d'impresariato fu travolto dalla vitalità e dalla forza espressiva di quell'inatteso concorrente.



Kurt Weill conversa con Bertolt Brecht a Berlino nel 1928, durante una prova per l'Opera da tre soldi.

In un senso culturale più ampio, inoltre, la *Dreigroschenoper* costituì anche la scoperta di un mondo sconosciuto, quello della Germania della Repubblica di Weimar, un periodo ricco d'immagini e di figure nuove, di spunti critici, di linguaggi inconsueti. Nonostante che la spietata repressione dei nazisti avesse annientato la maggior parte dei suoi artisti migliori, una scolorita immagine di quel mondo era riuscita a sopravvivere alla distruzione e alla diaspora, in certa misura per merito di Brecht. La modernità di quel vecchio teatro marciava inarrestabile, malgrado gli orrori della guerra, al ritmo delle musiche di Weill, creatore al pari di Brecht di uno dei più formidabili linguaggi idiomatici della storia del Novecento.

L'opera da tre soldi fu la testa d'ariete del teatro di Brecht in Italia, per il suo carattere popolare, per la morale ironica, per le musiche non convenzionali. In seguito vennero i testi più difficili e controversi del drammaturgo, sempre rappresentati al Piccolo Teatro: *L'anima buona di Sezuan* nella stagione 1957-58, *Schweyk nella seconda guerra mondiale* nel 1960-61, *L'eccezione e la regola* nel 1961-62, fino alla memorabile *Vita di Galilei*, nella stagione successiva, e a *Santa Giovanna dei Macelli*, nella stagione 1969-70, il testo più impegnato in senso politico, così in sintonia con i tempi da raffigurare nel manifesto dello spettacolo una massa di operai in lotta, schierati davanti ai cancelli di una gigantesca e opprimente fabbrica, fumante di minacciosi vapori.

La musica di Weill, in questi spettacoli successivi, non c'era più, sostituita da quella di Hans Eisler, di Paul Dessau, di Fiorenzo Carpi. Altri autori, ciascuno con il proprio mondo e con una declinazione particolare del rapporto tra musica e teatro. Si trattava di musicisti autorevoli, Eisler e Dessau in particolare collaboratori di Brecht per molti anni, ma in ogni caso diversi da Weill, che rimane per il grande pubblico *il* musicista di Brecht.

Il paradosso consiste, inoltre, nel fatto che la riscoperta della figura di Weill, studiata in modo scientifico a partire dalla fine degli anni Settanta, rappresenta un fenomeno speculare al tramonto del teatro di Brecht.

Come molte altre figure di riferimento della cultura anti-borghese del dopoguerra, anche Brecht è stato dapprima ingoiato nel riflusso politico degli anni Ottanta, per venire travolto dal naufragio dell'ideologia marxista degli anni Novanta e poi quasi dimenticato nel clima di revisionismo arrogante dei giorni nostri. Weill, nel contesto particolare in cui è arrivato al pubblico italiano, è sempre stato considerato come un comprimario, seppur di lusso, della fortunata stagione del suo teatro politico. *L'opera da tre soldi* in Italia fu un successo di Brecht, non di Brecht-Weill.

Il lavoro era stato, invece, lo spettacolo più popolare di un limitato ma considerevole gruppo di opere di genere diverso, che i due autori avevano creato insieme tra il 1927 e il 1933. Accanto ai loro nomi, inoltre, sarebbe quantomeno doveroso menzionare quello di Elisabeth Hauptmann, che fu in realtà ben più che una collaboratrice per così dire servizievole di Brecht, oltre che una delle sue numerose amanti. La Hauptmann ebbe un ruolo creativo di primo piano non solo in *Mahagonny* e

nella *Dreigroschenoper*, per la cui stesura preparò una versione in tedesco della *Beggar's Opera* di John Gay, ma anche nella successiva commedia musicale *Happy End*, rappresentata per la prima volta nel 1929, nell'importante Theater am Schiffbauerdamm di Berlino, con Carola Neher e Peter Lorre nei ruoli principali.

A un'analisi più accurata del lavoro di questo eccezionale gruppo di autori, emerge con maggior chiarezza un quadro più problematico del rapporto tra Brecht e Weill, due personalità creative ansiose di trovare nuove forme d'espressione, nella fase certamente più drammatica della crisi del mondo borghese. Ciascuno dei due, secondo la propria indole e visione del mondo, cercava una sintesi tra parola, gesto, musica e immagini di tipo diverso da quello ereditato dalla tradizione del teatro di Wagner. In questa prospettiva emerge con maggior chiarezza anche il motivo della loro separazione, avvenuta dopo *Il consenziente* (*Der Jasager*), un'opera didattica in due atti del 1930. Brecht, man mano che la sua formazione teorica marxista s'irrobustiva, puntava a un rinnovamento dei contenuti e a un linguaggio teatrale politico, mentre Weill, che non aderì mai al comunismo, rimaneva più interessato invece a sperimentare nuove forme di teatro musicale. La crescente divergenza delle loro opinioni dipendeva dalla diversa posizione dei due artisti: Brecht desiderava essere un rivoluzionario, mentre Weill coltivava l'utopia di un umanesimo moderno, in grado di dialogare con il pubblico del suo tempo. Una delle composizioni cruciali nel percorso di formazione di Weill s'intitola, non a caso, *Der neue Orpheus*,¹ una cantata su testo del poeta surrealista Iwan Goll eseguita per la prima volta alla Staatsoper di Berlino nel 1927.

La collaborazione con Brecht, dopo *Der Jasager*, rivisse soltanto in occasione dei *Sette peccati capitali*, uno spettacolo di balletto promosso da Balanchine e commissionato dalla Vicomtesse de Noailles allorché i due colleghi d'un tempo si ritrovarono esuli a Parigi, nel 1933, in fuga dalla Germania di Hitler: uno perché comunista, e l'altro in quanto ebreo.

L'opera è stata fondata come genere aristocratico – scrisse Weill a proposito della *Dreigroschenoper*, esprimendo una visione del



*Manifesto per la prima
rappresentazione dell'Opera da tre
soldi, Berlino, Theater am
Schiffbauerdamm, 31 agosto 1928.*

rapporto tra testo e musica che rispecchia anche il nucleo del suo atteggiamento verso il teatro musicale – e tutto ciò che si indica come “tradizione operistica” è l’accentuazione di questo carattere sociale di base di un tale genere. E però oggi non vi è più in tutto il mondo nessuna forma d’arte con un atteggiamento socialmente così pronunciato, e in particolare il teatro si è rivolto con sicurezza in una direzione, che ben più facilmente si può denotare come formativa-didattica in senso sociale. Quando è dunque il contesto dell’opera a non tollerare un approccio di questo tipo al teatro attuale, allora questo contesto dev’essere fatto saltare.²

La posizione di Weill nei confronti della “tradizione” risulta del tutto chiara da queste parole e tutta la sua produzione, pur dispersa in molteplici e sperimentali direzioni, punta allo scopo indicato, nel contesto dell’*Opera da tre soldi*, con una parola d’ordine che sembra infiammata da un vento rivoluzionario: “il contesto dell’opera dev’essere fatto saltare”. La distruzione dell’aura mistica conferita da Wagner all’opera d’arte, e da questi consegnata alla posterità, fu un obiettivo tenacemente perseguito nel corso del tempo da Weill, nelle varie fasi di una carriera condizionata dagli eventi tragici della storia del Novecento. La questione che resta ancora aperta consiste nell’ampiezza di un tale programma. Si tratta di stabilire, dunque, se la forza corrosiva del suo teatro musicale sia limitata solo al gruppo di lavori composti in Europa oppure se parte di essa sia contenuta anche nella produzione successiva, dopo che Weill emigrò negli Stati Uniti, nel 1936, per non rimettere più piede in pratica nel passato.³

Il coinvolgimento di Weill nel teatro commerciale, a partire da *Johnny Johnson* (New York, 1936), il primo lavoro del suo periodo americano, è stato interpretato dalla maggior parte della critica europea alla stregua di un tradimento di fede, come se il musicista avesse venduto gli antichi ideali politici e artistici per trenta denari. In realtà sia *Johnny Johnson*, il *musical play* su testo di Paul Green, sia la successiva commedia musicale scritta con Maxwell Anderson, *Knickerbocker Holiday*, rappresentata allo Ethyl Barrymore Theatre di New York nel 1938, in cui si trova la canzone forse più popolare di Weill, *September Song*, appartengono a un tipo di teatro per molti versi più affine al genere di produzioni europee che allo spettacolo commerciale di Broadway. Fu solo dopo la creazione di autentici *musical* come *Lady in the Dark* e *One Touch of Venus* che l’emigrazione intellettuale tedesca cominciò a gettare l’ombra del sospetto sull’intera musica americana di Weill, indipendentemente dalla reale situazione dei vari lavori scritti in America. Il successo, come spesso accade, suscitò il rancoroso disprezzo della comunità degli autori ortodossi nei confronti del piccolo, gentile e geniale compositore, che aveva avuto la forza di ricominciare tutto da capo, per la terza volta in vita sua, riuscendo a trovare ancora una volta nella sua musica una voce in grado di raggiungere un pubblico completamente diverso, in circostanze radicalmente mutate rispetto all’epoca del grande trionfo della *Dreigroschenoper*.

Quest’immagine unilaterale di Weill sopravvive ancora oggi in molti superficiali commenti ed è già racchiusa per intero nella commemorazione pubblicata da Th.W. Adorno sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung* il 15 aprile 1950, due settimane dopo la morte del musicista, avvenuta a New York il 3 aprile.

Con una timida e furba innocenza che era disarmante – si legge tra l'altro nell'articolo – egli divenne un compositore di Broadway modellato su Cole Porter e parlava come se la concessione al terreno commerciale non fosse una concessione, ma solo una pura prova d'abilità che rendeva qualsiasi cosa possibile anche all'interno di confini prestabiliti.

Weill si credeva d'essere una sorta di Offenbach del suo secolo, e l'analogia non è priva di fondamento, per quanto concerne la prontezza di reazione sociale ed estetica e la mancanza di reale sostanza. Ma il modello non era ripetibile. La durezza dei tempi era divenuta troppo schiacciante perché una parodia potesse misurarsi con la realtà.

Adorno raffigurava Weill con l'immagine dell'apostata, la cui apparente frivolezza non è in grado di mascherare i sordidi motivi che l'hanno spinto ad abiurare le sacre leggi dell'arte. Il riferimento a Offenbach, in particolare, costituisce un esemplare rovesciamento negativo della principale qualità che lo stesso Adorno aveva manifestato di apprezzare nella musica di Weill vent'anni prima, all'epoca della sua collaborazione con Brecht, la capacità cioè di smascherare attraverso lo strumento della parodia la natura socialmente decrepita del sistema tonale, la cui decadenza estetica era senza rimedio.

Il distruttivo giudizio su Weill costituiva l'inevitabile conseguenza della tesi centrale propugnata nella *Philosophie der neuen Musik*,⁴ pubblicata da Adorno nel 1949, meno di un anno prima della morte del musicista. Secondo il punto di vista della filosofia di Adorno, l'arte borghese non era in grado di sopravvivere all'esaurimento della sua funzione storica. Il carattere progressivo dell'arte era incarnato ora dalla nuova musica della scuola di Schönberg, che alla stregua di Mosè aveva condotto il linguaggio musicale oltre i confini del sistema tonale. In questo scenario biblico prefigurato dal pensiero di Adorno, Weill occupava solo una parte marginale, ignorato con una sorta di sprezzante condiscendenza come una variante insignificante del neoclassicismo di Stravinskij.

Il suo talento, come la sua influenza – si leggeva ancora nella commemorazione di Adorno – risiede assai meno nelle capacità musicali che in una straordinaria e originale sensibilità per la funzione della musica nel teatro. Non che il suo talento fosse drammatico,



Kurt Weill e la moglie Lotte Lenya al lavoro nella casa di Brook House, 1942.

alla stregua di quello di Verdi, per esempio. Al contrario: il carattere interpolatorio dei suoi numeri, che fermavano l'azione piuttosto che portarla avanti, e il fatto di aver sposato l'idea di "teatro epico" sfida la visione tradizionale della drammaturgia.

Non era in questi termini che aveva salutato l'arrivo di Weill sulla scena dell'opera tedesca. Allora, tra il 1928 e il 1930, parlando della sua musica, Adorno citava Mahler, anziché Offenbach.

Il paragone con Offenbach, tuttavia, lasciato scivolare nel discorso in modo forse sprezzante da Adorno, sarebbe stato considerato probabilmente molto meno offensivo da Weill, se lo avesse potuto leggere. La sincera ammirazione di Weill sia per Offenbach, sia per Mozart indica una traccia da tenere in considerazione, per inquadrare la sua peculiare attitudine verso il teatro musicale. Il suo punto di vista emerge senza peli sulla lingua in una delle rare frasi polemiche pronunciate in pubblico dal musicista:

Molti compositori moderni nutrono un sentimento di superiorità verso il loro pubblico. Schönberg, per esempio, ha detto che sta scrivendo per un'epoca posteriore cinquant'anni alla sua morte [...] Quanto a me, scrivo musica per il presente. Me ne infischio di scrivere per la posterità.⁵

La maggior parte dei vecchi ammiratori dei tempi di Brecht, come per esempio il direttore d'orchestra Otto Klemperer, ritenevano che la svolta dipendesse semplicemente dal fatto che Weill non avesse retto la dura prova dell'esilio, ma era un'opinione forse poco consapevole della peculiare vocazione drammaturgica del musicista. In un articolo scritto al momento di iniziare la sua collaborazione con Brecht, Weill esprimeva, nel contesto della specifica situazione della Germania di allora, una posizione molto vicina a quell'idea di teatro per il presente formulata a proposito di *Lady in the Dark*:

Le arti socialmente autoreferenziali (*gesellschaftlichen*) – scriveva nel 1927 – originate in una differente epoca e da una differente attitudine artistica, stanno perdendo sempre più terreno. Oggi la nuova musica orchestrale e da camera, per la quale un tempo c'era una puntuale richiesta da parte del pubblico, è indirizzata quasi esclusivamente alle società musicali e alle organizzazioni dedite alla diffusione della nuova musica, la cui cerchia di ascoltatori comprende in primo luogo altri musicisti. Di conseguenza, la musica è alla ricerca di un approccio con un pubblico più ampio, perché solo allora sarà in grado di mantenere la sua vitalità.⁶

La "durezza dei tempi", evocata da Adorno a proposito di Offenbach e dello sterile tentativo di aggiornare la sua parodia musicale "giornalistica",⁷ costituisce in ogni caso un elemento non trascurabile per comprendere l'evoluzione dello stile musicale di Weill, sebbene in una direzione non contemplata dal criticismo di Adorno.

Ho scritto un po' di musica per orchestra – confessava Weill in una lettera del 28 maggio 1941 a Ira Gershwin, autore dei versi delle canzoni sia per *Lady in the Dark* (1940), sia per *The Firebrand of Florence* (1945) – ma l'ho buttata via. Mi sembra così stupido scrivere musica in tempi come questi.⁸

Un'affermazione tanto esplicita e inequivocabile sembra scarsamente conciliabile con l'idea che il compositore fosse reduce dal grande successo del suo primo *musical* di Broadway, *Lady in the Dark*, rappresentato per la prima volta a New York, dopo alcune recite d'assaggio a Boston, il 21 gennaio 1941, all'Alvin Theatre, con Gertrude Lawrence nel ruolo principale e il fedele Maurice Abravanel sul podio. Ancor più stridente, riguardo alla "durezza dei tempi", appare il contrasto tra il *pageant* *We Will Never Die*, un memoriale per "i due milioni di ebrei morti in Europa" organizzato dal Committee for a Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews, eseguito al Madison Square Garden il 9 marzo 1943, per il quale Weill preparò una specifica parte musicale, e le svagate atmosfere surrealiste di *One Touch of Venus*, la sua seconda commedia musicale di Broadway rappresentata con successo il 7 ottobre 1943 all'Imperial Theatre di New York, dopo il consueto rodaggio a Boston.

La "durezza dei tempi", pur inibendo Weill dallo scrivere musica per orchestra, non era quindi così soverchiante, per riprendere il concetto di Adorno, da impedire di portare a termine progetti in apparenza completamente in contrasto con qualsiasi forma di partecipazione emotiva alla tragedia che stava sconvolgendo l'Europa. La contraddizione forse è solo superficiale, perché il periodo che va dal trionfo di *Lady in the Dark*, nel gennaio 1941, fino al disastroso fiasco di *The Firebrand of Florence*, nel febbraio 1945, coincide da un lato con il momento più congruo – forse l'unico veramente tale – per l'immagine di Weill come "Offenbach del suo secolo" predicata da Adorno, ma dall'altro con la spaventosa guerra che stava distruggendo il mondo dal quale egli stesso proveniva.

Sarebbe cieco non tener conto dello *shock* culturale subito da Weill, così come da tutti gli ebrei europei scampati al genocidio nazista, di fronte a quel che era avvenuto e stava avvenendo in Germania e nei paesi occupati dalle forze dell'Asse. In una lettera alla rivista *Life*, nel febbraio 1947, Weill dichiarò:

Sebbene sia nato in Germania, non mi considero un "compositore tedesco". Neppure i nazisti ovviamente mi considerano tale e io ho lasciato il loro paese (un accordo che si confaceva a meraviglia sia



Mary Martin, prima interprete di Venere, nei panni della dea sulla copertina di *Life*, 25 ottobre 1943.

a me che ai miei governanti) nel 1933. Sono un cittadino americano e durante la mia dozzina d'anni in questo paese ho composto esclusivamente per le scene americane.¹⁰

Una simile affermazione, benché inimmaginabile per un altro musicista mitteleuropeo d'origine ebraica diventato cittadino americano come Schönberg, lascia trapelare in modo sin troppo evidente il complesso di sentimenti controversi che rimangono sullo sfondo della vita e del lavoro dell'ultimo Weill. Il suo percorso nella sfera di Broadway sembra indicare il crescente e sempre più ansioso desiderio di allontanarsi dalla realtà "troppo dura dei tempi". Questo impulso si manifesta nell'incremento costante, degno del *Rake's Progress*, del livello di evasione, dalla dimensione onirica, in chiave psicoanalitica, di *Lady in the Dark* fino alle fantasiose escursioni storiche di *Where Do We Go From Here?*,¹¹ un film musicale della Twentieth-Century-Fox del 1944, per precipitare infine nella mal combinata formula dell'operetta in costume con *The Firebrand of Florence*, basata su un episodio della vita di Cellini. Ma occorre aggiungere che Weill, una volta raggiunto il punto culminante di questa fuga per la sopravvivenza nel mondo frivolo della commedia musicale, volse le spalle a Offenbach per riprendere temi e ambienti di natura sociale, con l'ambizioso progetto di *Street Scene*, che intendeva ricominciare il cammino verso un'opera autenticamente americana lasciato incompiuto da George Gershwin con *Porgy and Bess*.

L'esperienza di *Lady in the Dark*, il suo primo vero successo americano, impartì a Weill alcune fondamentali lezioni. In primo luogo, Broadway aveva consentito a Weill e alla moglie Lotte Lenya di recuperare dal punto di vista sociale tutto quello che i fatti del 1933 avevano tolto loro a Berlino, a cominciare dalla possibilità di acquistare la famosa e confortevole Brook House, una ex-fattoria sulla South Mountain Road, a poca distanza dalla residenza di due grandi amici di Weill, il drammaturgo Maxwell Anderson e il produttore Burgess Meredith. Dopo aver subito la confisca di tutti i beni e la distruzione delle sue partiture, comprese le lastre d'incisione dei suoi lavori in possesso della Universal Edition, Weill non dimenticò la lezione di vita imparata a Broadway, dove in virtù del suo talento era tornato a essere un uomo libero e un artista rispettato.

In senso puramente teatrale, invece, Weill ebbe modo d'imparare le leggi ferree dello spettacolo commerciale da maestri di prim'ordine come Moss Hart e Ira Gershwin, autori rispettivamente del copione e dei versi delle canzoni di *Lady in the Dark*. A contatto con la loro esperienza Weill apprese il rispetto per l'artigianato che governa forme di spettacolo complesse come quelle del musical, in cui le necessità artistiche devono corrispondere a un uso accorto delle risorse produttive e a mille altri parametri. La situazione americana era profondamente diversa rispetto a quella del teatro musicale tedesco, basato sul criterio della sovvenzione pubblica. Sia che provenisse dalla struttura di corte della vecchia monarchia prussiana, sia che dipendesse dalle nuove istituzioni democratiche come il Ministero per la Cultura della Repubblica di Weimar, il finanziamento di un'opera implicava un coinvolgimento dello Stato. Durante tutto il periodo della sua attività a Berlino, Weill aveva

avuto come referenti per la produzione dei suoi lavori i due personaggi politici centrali per la vita dello spettacolo, Leo Kerstenberg per la musica e Ludwig Seelig per il teatro, entrambi socialdemocratici e di tendenze moderniste. Nella Broadway degli anni Quaranta invece la produzione di uno spettacolo era affidata a un rodato sistema di investimenti privati raccolti da un produttore, in cambio di utili da ripartire secondo precise tabelle tra autori, produttori e investitori.¹²

Il passaggio a Broadway costituì un'esperienza radicalmente nuova per Weill, che all'inizio della sua avventura americana aveva avuto rapporti soprattutto con istituzioni nate nell'ambito della politica del "New Deal" di Roosevelt, come il Group Theatre o il Federal Theatre Project. La loro attività era finanziata in parte dal governo e per molti versi rappresentavano un modello di teatro impegnato in senso politico e sociale che Weill ben conosceva dai tempi di Berlino.

Una volta assestata la sua reputazione nell'ambiente di Broadway, dopo il successo di *Lady in the Dark*, Weill cominciò a vagliare progetti per un nuovo musical e a contattare altri collaboratori. All'inizio del 1942 si trovava in cima alla lista dei progetti un racconto di un vecchio scrittore umoristico inglese, F.J. Anstey, intitolato *The Tinted Venus*. L'idea piacque a Cheryl Crawford, una regista che aveva fondato assieme a Lee Strasberg e Harold Clurman il Group Theatre, ma che dopo la rottura della compagnia cominciava a muoversi come produttrice teatrale in proprio. Tra l'altro la Crawford nutriva un forte interesse per i progetti musicali. Il suo recente allestimento di *Porgy and Bess*, per esempio, aveva riscosso uno spettacolare successo a New York. La Crawford ingaggiò per ridurre il libro di Anstey una coppia di sceneggiatori molto in vista, Sam e Bella Spewack, specializzati in commedie brillanti e sofisticate, e lo scrittore Ogden Nash per scrivere i versi delle canzoni. Weill, da parte sua, cercò di coinvolgere Marlene Dietrich nel progetto, dal titolo provvisorio di *One Man's Venus*, offrendo alla popolare diva tedesca il ruolo principale nello spettacolo. Dopo l'estate, tuttavia, sorsero difficoltà con gli Spewack e infine anche



Copertina di uno spartito del song *Speak Low* con Ava Gardner nei panni di Venere. L'attrice avrebbe impersonato la dea greca nella versione cinematografica del musical di Weill.

Bella, rimasta sola a occuparsi del copione, si ritirò dal progetto, nel febbraio 1943. La stagione a quel punto era persa e di conseguenza anche la possibilità di avere la Dietrich nella produzione. Il fallimento del primo tentativo non scoraggiò tuttavia la Crawford, che nel giro di pochi mesi ottenne un copione completamente nuovo da S.J. Perelman, con i versi delle canzoni rivisti e integrati sempre da Nash. Nel nuovo e definitivo titolo di *One Touch of Venus*, la commedia musicale iniziò il suo cammino il 17 settembre 1943 allo Schubert Theatre di Boston, per arrivare a New York il 7 ottobre successivo, all'Imperial Theatre, in uno spettacolo diretto da un regista destinato a percorrere un'importante carriera nel cinema, Elia Kazan. Come protagonista era stata scelta una giovane attrice e cantante texana, Mary Martin, anche lei avviata a un brillante futuro nella commedia musicale. L'orchestra fu diretta anche in questo caso da Maurice Abravanel, un musicista di origine greca che aveva studiato a Berlino con Weill.¹³ Abravanel rimase sempre un fedele campione della sua musica e dopo la guerra si affermò anche come autorevole interprete di Mahler.¹⁴ All'elenco degli artisti va aggiunto inoltre il nome della coreografa Agnes de Mille, proveniente da una famiglia di primo piano nella vita intellettuale americana e sorella del celebre regista cinematografico Cecil B. de Mille. La de Mille, dopo un rigido tirocinio a Londra nella scuola di Marie Rambert, aveva riscosso l'anno precedente un grande successo con le coreografie per *Rodeo*, uno spettacolo dei Ballets Russes de Monte Carlo andato in scena a New York nel 1942. Le coreografie, ispirate al mondo folk americano, erano il punto di partenza di un percorso che l'avrebbe portata l'anno successivo a rivoluzionare, con il grande fenomeno di *Oklahoma!*, l'uso della danza nella commedia musicale.

One Touch of Venus riscosse un buon successo commerciale, rimanendo in cartellone all'Imperial Theatre per la rispettabile cifra di 567 rappresentazioni. Nel 1945 la Universal-International acquistò i diritti per produrre la versione cinematografica della commedia, che uscì nel 1948, con Ava Gardner nei panni della dea dell'amore. Reso esperto dall'esperienza con gli studi di Hollywood per *Lady in the Dark*, Weill impose la clausola che nella pellicola non venisse impiegata altra musica che la sua. Malgrado gli accordi, i produttori del film moltiplicarono le richieste di modificare in un senso o nell'altro la colonna sonora, tanto che alla fine Weill lasciò nelle mani di una persona di fiducia, Ann Ronell, il compito di portare a termine il lavoro.

Nella versione definitiva, *One Touch of Venus* aveva sostituito le atmosfere vittoriane del racconto originale con il moderno ambiente di New York, ma anche in questa nuova veste la putativa commedia riusciva abilmente a mascherare sotto le convenzioni del *musical* una critica spregiudicata e lievemente sovversiva alla convenzionale moralità borghese, senza che si noti troppo la vena anarchica che ne anima il testo. Una buona prospettiva per valutare la portata di questa critica sotterranea è fornita dal contesto in cui Weill portò avanti il lavoro su questa fiaba moderna, che ha per protagonisti un povero barbiere e l'incarnazione della donna perfetta, il più seducente dei sogni e il più inappagabile dei desideri del piccolo borghese contemporaneo.

Brecht, con la famiglia e la collaboratrice Ruth Berlau, era giunto in California nel luglio 1941, dopo un rocambolesco viaggio attraverso la Russia e l'Oceano Pacifico. Una delle prime iniziative intraprese per procacciarsi del lavoro fu di riallacciare i rapporti con Weill, a cui propose il progetto di un allestimento per Broadway dell'*Opera da tre soldi* in chiave *negro-musical*, con una compagnia di attori neri. Di fronte alla freddezza di Weill, assolutamente scettico sulle possibilità di successo di una simile operazione, Brecht fece rinnovare la proposta da Adorno, il quale con una mancanza di tatto abbastanza sorprendente adombrò la possibilità di “aggiornare” la partitura musicale con l'aggiunta di improvvisazioni jazz. La risposta, secondo quanto Weill riferì alla moglie, “fu una che Adorno non avrebbe dimenticato in fretta”.¹⁵

Nonostante che Brecht si fosse dimostrato anche in questa circostanza un uomo assai difficile con cui collaborare, Weill accettò di discutere con lui nuovi progetti in ottobre a Hollywood, dove si era recato per far ascoltare a Marlene Dietrich la musica di *Venus*. I progetti su cui si concentrò la loro attenzione furono due. Il primo consisteva in un adattamento del romanzo *Il buon soldato Schwejck* di Jaroslav Hašek, un'idea suggerita da uno *sketch* dei comici d'origine praghese George Voskovec e Jan Werich a cui Brecht e Weill avevano assistito a New York. L'altro riguardava l'allestimento per Broadway della parabola scenica *L'anima buona del Sezuan*, che Brecht aveva cominciato a scrivere in Danimarca nel 1938 e completato a Los Angeles nel 1942. In entrambi i casi, Weill sottolineò a Brecht con estrema chiarezza che era disponibile a collaborare soltanto a due condizioni: che un drammaturgo americano di primo piano fosse coinvolto nel progetto e che la parte musicale avesse un ruolo di primo piano. “In nessun caso – scrisse a Brecht il 5 dicembre 1943 – comporrò ‘musiche di scena.’”¹⁶ Malgrado i numerosi tentativi di Weill, nessun drammaturgo di talento s'interessò ai progetti e la possibile collaborazione si limitò a un aiuto economico versato a Brecht, che navigava in cattive acque.

L'idea del *Sezuan* si colloca dunque nello stesso periodo in cui Weill è impegnato con la produzione di *One Touch of Venus*, che



Weill e il cast di *One Touch of Venus* durante una prova all'Imperial Theatre di New York, settembre 1943.

rispecchia in modo singolare, nel linguaggio della commedia musicale, alcuni dei temi della parabola cinese di Brecht. È significativo, per esempio, che in entrambi i lavori il copione ruoti attorno a una grazia accordata dal mondo degli dèi a una creatura mortale. Nel caso di *Sezuan* si tratta di un'elargizione di danaro che determina il processo attraverso il quale la giovane prostituta acquisisce una coscienza morale, mentre in *Venus* il dono finale costituisce una sorta di premio di consolazione concesso dalla buona dea, per mitigare la ferita inferta suo malgrado al piccolo borghese.

Dal momento che il desiderio di far quattrini costituisce l'accusa principale rivolta al Weill americano,¹⁷ parliamo un po' di soldi. In *One Touch of Venus*, un numero affronta in modo esplicito la questione del danaro. Molly, la brillante e spregiudicata segretaria di Whitelaw Savory, commenta esasperata in una canzone, all'inizio dell'Atto II, le stravaganti angosce del suo principale, dotato di "thirty-nine million dollars in the Corn Exchange Bank". Parte della musica di "Very, Very, Very" proviene da *Der Kuhhandel* (Il mercato delle vacche), un progetto incompiuto nella forma in cui era stato pensato all'origine, ma andato in scena a Londra senza successo nel 1935, trasformato in *musical play* con il titolo *A Kingdom for a Cow* (Un regno per una mucca). *Der Kuhhandel* era il primo progetto teatrale intrapreso dopo l'esilio e costituisce in qualche modo un punto di riferimento per tutto il suo lavoro posteriore, dal momento che Weill disseminò la musica di questa sfortunata partitura in parecchie delle sue opere successive. *Il mercato delle vacche* affronta in chiave ironica e caricaturale un tema attuale sia al tempo in cui l'operetta, ambientata in un'isola di fantasia dei Caraibi, fu composta, sia oggi: gli spudorati interessi economici – nel caso specifico di una grande fabbrica d'armi di Cleveland – che stanno all'origine delle guerre.

Naturalmente la simpatica segretaria Molly Grant non è in alcun modo assimilabile a un'oratrice pacifista, ma questo prestito nascosto rivela il significato recondito, perlomeno nell'animo dell'autore, dello sfogo contro i milionari. Il denaro non è mai neutrale e a Weill non sfuggiva il significato simbolico profondo che esso riveste nella vita delle persone.

La presenza di numerosi temi ricorrenti nel teatro di Weill lascia intendere fino a che punto lo stesso musicista stia alle spalle dello spiritoso copione di Perelman. Il tocco di Weill, sempre in bilico tra sarcasmo e lievità, appartiene del resto a una lunga tradizione della letteratura tedesca, che parte da Jean Paul e arriva fino a Günther Grass.¹⁸ La feroce ironia, per esempio, con cui Weill raffigura l'ambiente intellettuale della Savory Foundation, nel numero iniziale "New Art is True Art", costituisce qualcosa di più che una nuova versione delle numerose e scontate satire sul mondo dell'arte contemporanea e sul suo estetismo decadente. La ridicola contraddizione tra il teorema propugnato da Savory, impegnato tra l'altro a dettare alla segretaria i *Memoirs* per i posteri, e la sua infatuazione prossima al delirio per una statua di Venere vecchia di tremila anni si rivela una salace parodia di quegli artisti incapaci di parlare con la gente del loro tempo, per cui Weill aveva sempre provato fastidio.

Un altro episodio che testimonia, in modo curioso, i rapporti di *Venus* con il vecchio mondo di Weill è l'invenzione, alla fine dell'Atto I, di un fatto di cronaca nera accaduto a Londra nel 1910, dove un

certo Dottor Crippen aveva ucciso la moglie con l'aiuto della giovane stenografa. Da tempo ormai le storie morbose e le vicende criminali si erano trasferite dal confessionale e dalle aule giudiziarie nel mondo del cinema e in riviste come *Détective*, che a Parigi aveva raggiunto una grande popolarità negli anni Trenta.

I casi estremi – scrisse Simone de Beauvoir di quell'epoca – ci attiravano non meno delle nevrosi e delle psicosi: ritrovavamo in essi, esagerati, depurati, dotati di un rilievo sorprendente, gli atteggiamenti e le passioni della gente che si suol chiamare normale. Ma ci toccano anche in altra maniera. Qualsiasi perturbazione solleticava il nostro anarchismo: la mostruosità ci avvinceva.¹⁹

La medesima fantasia di atmosfere delittuose attraeva anche Weill, la cui prima opera, *Der Protagonist*, del 1925, benché ambientata nella remota Inghilterra di Shakespeare, è da annoverare al gruppo di opere *noir* di stile espressionista e concerne la macabra uccisione della Sorella da parte del Protagonista. L'opera successiva, *Der Zar lässt sich photographieren* (Lo Zar si fa fotografare), verte del resto sul tentativo di assassinare lo Zar con una macchina fotografica, anche se il carattere comico dell'atto unico impedisce ai mediocri cospiratori di portare a termine l'attentato.

L'umorismo tuttavia non è l'unico stile padroneggiato da Weill in modo magistrale in *Venus*. Al centro della commedia, come nelle opere di Mozart, troviamo invece la struggente malinconia dei personaggi di fronte alla consapevolezza dell'inarrestabile divenire del tempo. Nemmeno una dea come Venere, alle prese con una dimensione per lei del tutto nuova e inaspettata come l'innamoramento, è in grado di fermare l'attimo magico in cui i sentimenti prendono forma e già cominciano quasi a scolorare. Per quanta cartapesta sia stata profusa dagli scenografi nel costruire luoghi immaginari come il suburbio di Ozone Heights o i baccanali del Monte Olimpo, lo smarrimento di Venere di fronte all'amore impreveduto per un tipo d'uomo che incarna alla perfezione l'antitesi alla figura dell'eroe, o il dolore di Rodney Hatch per la perdita della felicità, non sono rappresentazioni fasulle da commedia, perché lì la musica di Weill tocca corde molto intime del suo animo. *Speak low*, la canzone più celebre



Copertina del programma di sala per la prima di *One Touch of Venus*, New York, Imperial Theatre, 7 ottobre 1943.

del musical, non si rivolge soltanto alle questioni amorose, ma forse anche alla vita in senso più generale.

Le parole di un compositore americano, Marc Blitzstein,²⁰ scritte sette anni prima che *Speak low* fosse composta, dimostrano una saggezza e una comprensione del mondo di Weill, che probabilmente ci aiutano a capire meglio la figura complessa e controversa di questo autore:

È una musica a bassa voce, ma contiene un messaggio. Propaganda vellutata – veleno, come dice lui. Il pericolo è in agguato, ma non sempre. [...] Quest’impiego senza costrizioni, quasi elementare della musica, che sembra essere così trascurato e che invece è pieno di tatto, promette qualcosa di nuovo per il teatro.²¹

¹ È significativo che il più importante contributo agli studi musicologici su Weill, a cura di Kim H. Kowalke, Presidente della Kurt Weill Foundation for Music, porti lo stesso titolo: *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill*, New Haven 1986.

² K. Weill, *Über die Dreigroschenoper*, in *Ausgewählte Schriften*, a cura di David Drew, Francoforte 1975.

³ Weill tornò solo una volta in Europa, nel 1947, durante il viaggio in Palestina per visitare i genitori, senza toccare il suolo tedesco.

⁴ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tubinga 1949; *Filosofia della musica moderna*, Torino 1959, trad. it. di Giacomo Manzoni.

⁵ Intervista con William G. King, *New York Sun*, 3 febbraio 1940.

⁶ K. Weill, *Verschiebungen in der musikalischen Produktion*, «*Berliner Tageblatt*», 1° ottobre 1927. La traduzione in inglese si trova in Kim H. Kowalke, *Kurt Weill in Europe*, Ann Arbor 1979.

⁷ Fino agli anni Trenta, tuttavia, un nume tutelare di Adorno come Karl Kraus aveva partecipato attivamente alla produzione di varie operette di Offenbach, in versioni aggiornate alla situazione attuale. Il rinnovato interesse verso la musica di Offenbach ruotava attorno alla Kroll Oper, uno dei tre teatri d’opera di Berlino.

⁸ Citata in Matthew Scott, *Weill in America: the Problem of Revival*, in, *A New Orpheus*, cit.

⁹ Il *pageant* indica una forma di rituale spettacolare laico, che può assumere il carattere di una rievocazione storica o d’altro genere. L’ambito della sua espressione è piuttosto ampio, comprendendo sia forme di spettacolo in senso proprio, sia rappresentazioni in costume all’aperto o simili.

¹⁰ Compreso in *Weill-Lenya*, a cura di H. Marx, New York 1976.

¹¹ La storia racconta le disavventure di un giovanotto desideroso di arruolarsi, ma scartato alla visita militare da tutti e tre i corpi dell’esercito. Desideroso di battersi e preoccupato di apparire un vigliacco agli occhi della fidanzata, Bill trova il bandolo della matassa in una vecchia lampada di latta, che si rivela essere magica. Ma il classico genio è un po’ fuori uso anche lui, come la lampada, e cercando di accontentare il suo nuovo padrone lo spedisce prima sulle tre caravelle di Colombo in viaggio verso l’America, poi nella Guerra d’Indipendenza, in mezzo ai patrioti di Washington, e infine nell’agognata marina americana. Tra gli interpreti del film, diretto da Gregory Ratoff, figura anche un giovane Anthony Quinn nel ruolo di un capo indiano. L’episodio di Colombo fu ritenuto ai tempi il più lungo numero vocale mai registrato per un film di Hollywood.

¹² Una dettagliata descrizione del processo produttivo del musical si trova in E. Juchem, *Kurt Weill und Maxwell Anderson. Neue Wege zu einem amerikanischen Musiktheater, 1938-1950*, Stoccarda-Weimar 2000.

¹³ Tra gli allievi di Weill, che aveva studiato alla Hochschule di Berlino con Humperdinck e all’Accademia prussiana delle Arti con Busoni, figura anche il pianista cileno Claudio Arrau.

¹⁴ Abravanel incise con la Utah Symphony Orchestra il primo ciclo integrale, registrato con la stessa orchestra, delle *Sinfonie* di Mahler.

¹⁵ Lettera di Weill a Lenya del 5 aprile 1942, citata in D. Drew, *Kurt Weill. A Handbook*, Berkeley-Los Angeles 1987.

¹⁶ D. Drew, *Kurt Weill. A Handbook*, p. 412.

¹⁷ Richiesto del perché Weill “fosse andato in pezzi come compositore in America”, Otto Klemperer rispose: “Era molto interessato al danaro, ecco la ragione. È rimasto troppo coinvolto nel *business* dello spettacolo americano e con tutta quella orribile gente”. In *Conversations with Otto Klemperer*, a cura di P. Heyworth, Londra 1973.

¹⁸ Questa tradizione tedesca di umorismo letterario è rivendicata dallo stesso Grass, in un'intervista con Francesca Borrelli, *Biografi del possibile*, Bollati Boringhieri 2005, p. 67.

¹⁹ Simone de Beauvoir, *L'età forte*, trad. it. di Bruno Fonzi, Einaudi 1961.

²⁰ Blitzstein è una figura centrale nella *renaissance* di Weill degli anni Cinquanta. La sua magnifica versione inglese dell'*Opera da tre soldi*, rappresentata nel 1952, subito dopo la morte di Weill, fu il punto di partenza del fenomenale spettacolo off-Broadway, al Theater de Lys, che nel 1954 riportò sulle scene Lotte Lenya e diede il via alla sua carriera internazionale.

²¹ In *Über Kurt Weill*, a cura di D. Drew, Francoforte 1975.

Kurt Weill in America: Lui è così

di Patrick O'Connor



Loren Geeting (Rodney) e Karen Coker (Venere) in One Touch of Venus allestito da Opera North.

“**M** rivolgo agli americani”, disse Kurt Weill nel 1943, “e non credo che abbiano voglia di sentir cantare ‘Vuoi un’altra tazza di caffè?’”. Era molto lontano dal giovane compositore di Berlino la cui prima opera di successo, *Royal Palace* (1926) prevedeva, tra i molti momenti surreali, che uno dei personaggi cantasse “Wir müssen ober Orangeade trinken!” (Dobbiamo bere Orangeade!)

Biografi e compositori fanno riferimento all’esistenza di “due Weill”, quello del periodo tedesco e quello del periodo americano. Sua moglie, Lotte Lenya, non è mai stata d’accordo con questa affermazione: “c’è un solo Kurt Weill”, diceva “perché se lo si volesse scomporre, allora ce ne sarebbero non due, ma dieci”. Quando Weill e Lenya giunsero a New York per la prima volta, nel 1935, egli era già passato per diverse fasi della sua attività di compositore teatrale. C’erano già state le prime opere sperimentali (tra cui *Der Protagonist* e *Der Zar läßt sich photographieren – Lo zar si fa fotografare*), i lavori per opere teatrali con Bertolt Brecht, quali *L’opera da tre soldi*, le numerose opere su larga scala, e una successiva fase sperimentale con l’operetta *Ballet-chanté* e la rappresentazione sacra *The Eternal Road* (*Der Weg der Verheisung*), lavoro che portò Weill in America. Weill non era un fabbricante di canzoni. Quando Richard Rodgers e Lorenz Hart lavoravano insieme, o quando lo facevano George e Ira Gershwin, si creava una stretta collaborazione tra il compositore seduto al pianoforte e il paroliere lì accanto, entrambi intenti a scambiare idee e a stimolarsi a vicenda con la rispettiva immaginazione. Weill componeva lontano dal piano, da solo, e preferiva che il suo librettista se ne stesse altrove. Ebbe molte difficoltà con i commediografi con cui lavorò in Germania e in Francia. Nonostante i brillanti risultati della loro collaborazione, discusse animatamente anche con Brecht, e dopo aver lavorato con Jacques Deval per la *Marie Galante* a Parigi nel 1934 e poi con Franz Werfel per *The Eternal Road*, arrivò a definire tutti gli scrittori come “porci letterati”.

Weill aveva soltanto 28 anni quando il successo sensazionale



Un immagine di Kurt Weill negli anni '30.

dell'*Opera da tre soldi* lo rese improvvisamente famoso. L'esperienza della fuga dalla Germania nazista nel 1933, il fallimento dei suoi esperimenti parigini e londinesi con la commedia musicale (*A Kingdom For a Cow – Der Kuhhandel* – al Savoy nel 1935, rimase in scena solo poche settimane), arricchirono Weill di maturità e saggezza. In America egli vide le grandissime possibilità che gli si offrivano ma si rese altresì conto del fatto che, ad eccezione che per pochi compatrioti espatriati, egli era sconosciuto a tutti. Max Reinhardt, rinomato direttore e impresario teatrale, fu il motore di ciò che Weill soleva definire "l'evento biblico", *The Eternal Road*. Nonostante il fatto che quando finalmente approdò alla Manhattan Opera House, nel gennaio del 1937, raggiunse le 153 repliche, l'opera dal punto di vista economico fu un vero disastro, e il tour mondiale programmato da Reinhardt non fu mai realizzato.

Dopo aver iniziato a frequentare vecchie conoscenze e vecchi rivali dei tempi di Berlino, Weill iniziò a mostrare una riluttanza sempre crescente ad essere associato con ciò che a quei tempi pareva essere un paradiso falso e distante. "Voleva dimenticare la Germania – disse Lotte Lenya –, intendeva non averci più nulla a che fare." Già prima di recarsi negli Stati Uniti, Weill amava i film americani; era convinto che la musica da cinema rappresentasse una grossa opportunità: "Un giorno il cinema si collocherà accanto al teatro musicale come un illimitato, libero sfogo per l'immaginazione del compositore".

Weill aveva avuto i suoi primi contatti con Hollywood attraverso Marlene Dietrich che aveva raggiunto per la prima volta la celebrità con lo spettacolo di varietà *Es Liegt in der Luft – It's in the Air* di Mischa Spaliansky, in scena a Berlino contemporaneamente all'*Opera da tre soldi*. Quando entrambi si trovavano a Parigi, nel 1933, momento in cui lei era diventata una delle principali stelle di Hollywood, la Dietrich aveva commissionato un paio di canzoni a Weill (che non utilizzò mai) e aveva fatto il nome di lui a Joseph von Sternberg e alla Paramount come possibile compositore per il suo successivo film. La cosa non ebbe seguito, ma nel gennaio del 1937 Weill si recò in California e fu contrattato da Walter Wanger per comporre la partitura per un film, *The River is Blue*, con sceneggiatura di Clifford Odets (autore di *Waiting for Lefty*) e regia di Lewis Milestone. Alla fine Wanger li licenziò tutti e tre e il film fu realizzato con un titolo diverso (*Blockade*) con musica di Walter Janssen.

Questa esperienza fu importantissima per Weill per comprendere il metodo di lavoro di Hollywood. "Questo è un gran caos, e provo un desiderio irrefrenabile di mandare tutto al diavolo e andarmene. Ma sarebbe pura follia", scrisse nell'aprile del 1937. "È certo che se dovessi restare qui a condurre questo genere di vita, mi arriverebbero tantissimi lavori. Ma non credo che tali lavori valgano questi spasimi." Si rendeva conto che se pure avrebbe potuto ottenere forti guadagni dai film, era a New York, e tra i drammaturghi più progressisti e, in termini americani, radicali, che avrebbe trovato l'ambiente più adatto a lui. Gli scrittori con cui Weill collaborò durante i quindici anni di carriera negli Stati Uniti erano tra i più eminenti di quel periodo: Elmer Rice, Maxwell

Anderson, Moss Hart, Ben Hecht, Charles Macarthur, i librettisti Ira Gershwin e Alan Jay Lenner, il poeta Langston Hughes e gli autori di *One Touch of Venus*, Ogden Nash e S.J.Perelman. Di tutti loro, l'amico a lui più vicino fu Maxwell Anderson. Pur se attualmente non è molto ricordato, le sue commedie erano molto apprezzate negli anni '20 e '30 (*What price Glory*, *Key Largo*, *High Tor*).

Anderson fu uno dei membri fondatori della *Playwrights Company*, e colui che presentò il loro primo lavoro insieme, *Knickerbocker Holiday*. Il motivo principale *September Song*, rappresentò il primo grande successo di Weill a Broadway.

Fu però *Lady in the Dark*, con libretto di Moss Hart e parole di Ira Gershwin, a fare la fortuna di Weill in America. La Paramount sborsò 200.000 dollari, somma mai pagata prima di allora, per i diritti del film. Pur se non riuscì mai ad arrivare a una vera intesa di lavoro per i film in cui si prevedeva la sua collaborazione, fu un altro progetto per Marlene Dietrich che portò a *One Touch of Venus*. La prima versione, ad un certo momento intitolata *Love in a Mist* e ambientata, come nel romanzo di Anstey *The Tinted Venus*, nella Londra vittoriana, fu concepita come strumento per il debutto a Broadway della Dietrich. Il libretto era di Bella Spewack ma alla fine la Dietrich si ritirò dal progetto adducendo ogni tipo di scusa, tra cui quella che considerava la trama "troppo sensuale e profana". (Piuttosto sorprendente, considerando i ruoli che era solita interpretare!). La vera ragione era che la sua voce non era adatta alle canzoni più moderne che Weill stava scrivendo. "Lascia perdere le vecchie canzoni tedesche", le aveva detto Weill, "ora siamo in America e Broadway è un osso più duro di Kurfürstendamm".

Dopo che S.J.Perelman e Ogden Nash riscrissero l'intera storia, collocandola nella moderna New York, il lavoro si rivelò come la più incisiva delle opere teatrali americane di Weill.

È forse la caratteristica di non contenere chiari messaggi politici o connotazioni psicologiche, ma di essere una satira sulla moralità e i comportamenti sessuali, ad aver fatto sì che *One Touch of Venus* sopravvivesse meglio di *Lady in the Dark* o *Lost in the Stars*, più acclamate dalla critica. Ogden Nash, che non aveva



Copertina del programma per un concerto di "musica degenerata" sotto il regime nazista.

mai incontrato Weill prima di iniziare a lavorare alla commedia, aveva pubblicato un volume di poesie, *I'm a Stranger Here Myself*, nel 1938. Utilizzò le stesse parole per *Venere*, come titolo della sua canzone di entrata, e rimase affascinato dal modo in cui Weill componeva.

“Rimasi sorpreso nel vedere che, nonostante ci fosse un pianoforte nella casa, lui non se ne serviva per comporre... Mi insegnò valori della quantità e dell'accento molto diversi da quelli dei miei versi, con cui ero abituato a lavorare, e dove è lo scrittore a fornire il proprio accento. Nelle canzoni, in effetti, questi accenti sono dati dalla musica”.

S.J. Perelman, famoso anche per le sceneggiature dei film dei fratelli Marx, *Monkey Business* e *Horse Feathers*, fu uno dei fedeli *comic writer* del New Yorker. Guardava con occhio distaccato il mondo letterario, cinematografico e pubblicitario, e ne utilizzava le pretenziosità per i suoi elaborati e fantasiosi giochi di parole. In Nash e Perelman, Weill trovò dei collaboratori che avevano creato, a modo loro, una versione americana dell'anarchia di Brecht. L'atmosfera amorosa e il sentimentalismo vecchio stile non mancano certo in *Venus*, quando occorrono. Ma uno spettacolo che come finale del primo atto prevede una ballata che celebra la vita del Dottor Crippen, o include un verso che recita “È come un idraulico quando ti serve un idraulico”, è difficile che possa essere considerato come un tradizionale musical di Broadway. Nessuno degli spettacoli realizzati da Weill per Broadway rientrava nei canoni prestabiliti. I temi da lui scelti, andavano dal pacifismo (*Johnny Johnson*), alla corruzione politica (*Knickerbocker Holiday*), al decadimento urbano e alla frustrazione degli immigranti (*Street Scene*) per arrivare alla tensione razziale (*Lost in the Stars*). Nel 1941, Weill disse: “Il mio vecchio amico e maestro Busoni soleva dire che non si è fatta veramente propria una nuova lingua fino a che non si sogna e non si conta in quella lingua. Ebbene, nei miei sogni non c'è più neppure una parola di tedesco”.

Weill ripeteva che il maggiore pericolo per la razza umana è l'indifferenza. “La gente dorme, si sveglia, mangia, lavora, ascolta la radio e va nuovamente a dormire, e dimentica con troppa facilità la meraviglia di poter vivere la propria vita, e non si rende conto di che cosa perderebbe se il suo modo di vivere venisse distrutto.” Ciò che egli cercava era una forma teatrale che combinasse gli elementi del dramma, della commedia musicale, del balletto e dell'opera. Aggiungeva che gli sarebbe piaciuto mostrare “che cosa significa davvero essere liberi e se potessimo mostrarlo in modo semplice, così che tutti lo potessero capire, allora staremmo davvero dando un contributo alla risoluzione dei problemi che questo paese deve affrontare”.

La nascita di Venere



Un'altra immagine di Karen Coker e Loren Geeting in One Touch of Venus.

Per quanto riguardava il teatro ero un totale neofita. Non avendo mai lavorato prima con un compositore, rimasi sorpreso nel vedere che, nonostante ci fosse un pianoforte nella casa, lui non se ne serviva per comporre: la musica era nella sua testa. Mi insegnò valori della quantità e dell'accento molto diversi da quelli dei miei versi, con cui ero abituato a lavorare, e dove è lo scrittore a fornire il proprio accento. Nelle canzoni, in effetti, questi accenti sono dati dalla musica.

Ogden Nash

Ciò che ho cercato di fare è stato scrivere per le parole parlate intonazioni musicali che consentissero ad entrambe le espressioni artistiche – poesia e musica – di coesistere e integrarsi fino a formare un organismo perfetto. Per ottenere ciò, tratto le parole parlate come la parte vocale di una canzone, in base allo stesso rapporto con l'accompagnamento che esiste nelle canzoni e nelle opere, così che la musica possa realmente “rappresentare” il significato delle parole.

Kurt Weill

A Marlene la musica piaceva, ma aveva iniziato a tirare in ballo la storia che la mia musica, qui in America, era diversa. Ho tagliato corto dicendo: “Lascia perdere le vecchie canzoni tedesche, ora siamo in America e Broadway è un osso più duro di Kurfürstendamm”. Si è zittita.

Kurt Weill alla moglie, Lotte Lenya, settembre 1942

Andai a sentire la musica, in una caldissima sera d'agosto, nell'appartamento di Kurt Weill a New York. Ricorderò sempre quell'uomo che cantava il pezzo di Venere “That's him” con una specie di accento tedesco tremolante [...] “Ummmmmmnnnnhh, that's him...”. Mi sarebbe piaciuto cantare quella canzone, ma non mi ci vedevo come Venere.

Mary Martin



*Locandina per la prima
rappresenntazione
di One Touch of Venus.*

Dopodomani ti manderò per via aerea la trama del balletto. Bisogna dargli il maggior spazio possibile nello spettacolo, perché è dannatamente bello!

Agnes de Mille a Kurt Weill, 11 luglio 1943

Arriverò a casa martedì mattina presto. Dammi il tempo di fare un bagno e sarò a tua disposizione, corpo e anima, per i prossimi due mesi. Se fosse indispensabile, tornerò lunedì e non martedì. Mandami un telegramma.

Agnes de Mille a Kurt Weill, 16 luglio 1943

Ci sono ancora molte difficoltà da superare e una quantità impressionante di lavoro da fare, ma quando riceverete questa lettera il peggio sarà probabilmente passato e spero che questo lungo e tedioso lavoro sarà ricompensato dal successo anche se, ovviamente, non si può mai dire.

Kurt Weill ai genitori, agosto 1943

“Il loro soggetto!” gemette con la testa sulla mia spalla, “Il loro soggetto! Mi hanno chiesto di studiare lo sviluppo del loro personaggio! Oh, santo cielo!”, e si appoggiò alla parete dell’ingresso esterno, sganasciandosi dal ridere e asciugando le lacrime che gli uscivano dagli occhi.

Elia Kazan ad Agnes De Mille, sui testi e il libretto di Ogden Nash e S.J.Perelman

Il momento peggiore furono le prime tre settimane a Boston, quando sembrava che lo spettacolo sarebbe stato un vero fiasco [...] Ma ora tutto è passato, grazie al cielo! Fin dal primo giorno i biglietti erano esauriti e la richiesta era tale che la gente doveva prenotarli con settimane di anticipo. Questa volta si è trattato di un vero successo personale per me e la mia musica.

Kurt Weill ai genitori, novembre 1943

Ancora un grazie per il piacere di aver lavorato con te. Non ho mai incontrato prima un artista o un uomo di teatro più grande. Ti ho ammirato fin dall’inizio e ogni giorno ti ammiro di più.

Elia Kazan a Kurt Weill

Gli artisti

Opera North è la compagnia lirica nazionale dell'Inghilterra del Nord e si dedica alla produzione di un lavoro di alta qualità in grado di informare, entusiasmare, provocare e intrattenere. In 24 anni, Opera North si è affermata come una delle principali organizzazioni artistiche del paese e una delle compagnie liriche più originali d'Europa. L'approccio innovativo nei confronti della programmazione e dello stile di esecuzione è stato ampiamente riconosciuto dall'assegnazione di diversi premi prestigiosi, tra cui il premio internazionale Emmy conferito nel novembre 2000 per *Gloriana: A Film* basato sulla magistrale produzione di Opera North diretta da Phyllida Lloyd e prodotta dalla Illuminations Television per la BBC.

Opera North è un'organizzazione piena di vita che sfida attivamente la vecchia concezione dell'opera come forma d'arte. La Compagnia apporta nuova vita alle opere classiche e si adopera nella proposta di lavori meno noti e nella difesa del teatro musicale.

Opera North collabora con molte altre compagnie dando campo alla propria espressione anche in diverse forme artistiche, avvalendosi di ogni mezzo di comunicazione, dall'arte cinematografica a quella fotografica, e portando le persone oltre le loro aspettative. Il Coro, acclamato dalla critica, e l'Orchestra, si esibiscono anche indipendentemente, in un continuo rinnovamento del loro approccio alla musica. La creatività e lo sviluppo delle capacità personali sono fattori importanti per ogni componente della compagnia, dagli esecutori alla splendida squadra del personale tecnico, di produzione e di direzione.

Il Dipartimento Didattico è parte vitale del lavoro della Compagnia. Dipartimento didattico lirico tra i più affermati del paese, usa l'opera per l'ispirazione e lo sviluppo della creatività non solamente per i bambini ma anche per i giovani, i disabili e la comunità in generale.

Opera North è orgogliosa delle proprie origini geografiche e costituisce una preziosa risorsa per la vita culturale della regione e per lo sviluppo di giovani talenti. Il lavoro di Opera North è reso possibile dall'appoggio diretto dello Art Council of England, e di importanti autorità locali in stretto rapporto con il Leeds City Council, il patrocinio del settore privato, gli amici di Opera North e la Opera North Foundation.

Ron Li-Paz

Nato in California, ha studiato alla Royal Academy of Dramatic Art di Londra, e aveva al suo attivo una carriera di successo in campo teatrale, cinematografico e televisivo prima di diventare allievo di Giorgio Tozzi. Nell'opera, ha interpretato Angelotti in *Tosca* (Opera di S. José), Sarastro nella *Zauberflöte*, Larkens nella *Fanciulla del West* (Los Angeles) e Don Alfonso *Così fan tutte* (Houston). In Europa è apparso nella *Jeanne d'Arc au bucher*, e ha impersonato il Commissario nel *Rosenkavalier* (Festival di Spoleto), Ramfis in *Aida* (Royal Albert Hall), Figaro nelle *Nozze mozartiane* (Bruxelles, Amsterdam e Anversa), e ancora Sarastro nella *Zauberflöte* (Opera du Rhin, Strasburgo, e Schwetzingen Festival). Ha interpretato anche *Billy Budd*, *Carmen*, *Faust*, *Don Giovanni*, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Il barbiere di Siviglia*. Si è esibito nel repertorio liederistico alle Maestro Series di Los Angeles col pianista Armen Guzelitnian, e sempre a Los Angeles ha interpretato la *Missa Solemnis* di Beethoven, alla Walt Disney Hall.

Christianne Tisdale

Diplomata a Yale, ha cantato spesso a Broadway in parti quali Bella in *La Bella e la Bestia*, Leonida in *Triumph of Love* con F. Murray Abraham, e Lady Caroline in *Titanic*. Si è esibita al New York City Center, al Joe's Pub, The Bottom Line, Avery Fisher, e alla Carnegie Hall, nella Redoutensaal del Palazzo Imperiale di Vienna e al Teatro Ekaterina di San Pietroburgo. In passato ha cantato con le compagnie operistiche di Central City, Sarasota, Roanoke e Augusta. Tra le sue apparizioni televisive, il *David Letterman Show*, i telefilm *Law and Order*, *Another World*, *Guiding Light*, *Lingerie on El*, e la parte principale in *A Tale of Cinderella*, che ha ricevuto una nomina per il Grammy. Ha esordito con un cd intitolato *Just a Mop – A Lullaby to the World*.

Eric Roberts

Ha studiato al Royal Northern College of Music con Gwilym Gwalchmai. Ha lavorato con le più importanti compagnie operistiche britanniche interpretando Papageno nella *Zauberflöte* (Welsh National Opera); *La cambiale di matrimonio*, *Iolanthe*, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, *Il barbiere di Siviglia*, *Billy Budd* (Scottish Opera); *Serse*, *Ariodante*, *Partenope* (Handel Opera Society, Sadler's Wells), *Christmas Eve*; *The Mikado* (English National Opera); *La Bohème* (Glyndebourne); *Un giorno di regno*, *La Pèrichole* (Buxton festival); *Cenerentola* (OTC Dublin). All'estero si è esibito con Opera Frankfurt, la Brisbane Lyric Opera, la Opera Omaha, la Fenice, la Flanders Opera, la Vancouver Opera e Opera Zuid.

Tra le sue incisioni, *Pacific Overtures* (Sony); *The Mikado*, *The Pirates of Penzance* (D'Oyly Carte) e *The Duenna* (Chandos). Tra i video, *Der Rosenkavalier* (Festival di Spoleto, RAI Uno) e *The Mikado* (Carl Rosa). Per Opera North ha cantato in *Orfeo all'inferno*, *Così fan tutte*, *The Duenna*, *Gloriana*, *Albert Herring* e *Il barbiere di Siviglia*.

Jeffrey Lloyd-Roberts

Gallese, ha studiato al Royal Northern College of Music con Barbara Robathan. Ancora studente è stato premiato dalla Wallson Foundation, dal Countess of Munster Musical Trust e dalla Peter Moores Foundation. Nell'opera, è apparso nell'*Affare Makropulos* (Welsh National Opera); *Charodeika* (Grange Park Opera); *Le Roi malgré lui*, *Aroldo e Tannhäuser* (Chelsea Opera Group); *Albert Herring*, *La fedeltà premiata*, *Le pescatrici*, *Die Schweigsame Frau* e *Intermezzo* (Garsington); *Der Zigeunerbaron*, *Die Fledermaus*, *Der Freischütz*, *Genoveva and Jeremia* (Schlossfestspiele Zwingenberg); *Fidelio*, *L'elisir d'amore*, *Carmen* e *Macbeth* (ETO); *Le mammelle di Tiresia*, *Evgenij Onegin* e *The Turn of the Screw* (Opera Omaha), *Punch and Judy* (Music Theatre Wales); *Wozzeck* (Birmingham Opera Company); *L'ultima cena* (Glyndebourne Festival Opera). Numerose anche le sue apparizioni in concerto. Per Opera North ha cantato in *Love Life* di Kurt Weill, *Wozzeck*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *Arabella*, *Jenůfa*, *La sposa venduta* e *Francesca da Rimini*.

Loren Geeting

Bachelor of Arts in recitazione alla California Lutheran University e Associate del Royal College of Music, ha vinto il concorso *Voice of the year* della BBC. Tra le parti interpretate, Dexter in *The Beautiful and the Damned* (Apollo Theatre, West End); Gaston nella *Bella e la Bestia* (Dominion Theatre); Enjolras in *Les Misérables* (UK tour); Eisenstein in *Die Fledermaus* (Rome Music Festival); Principe e Lupo in *Into the Woods* (Music Circus e RAM); Gesù in *Godspell* (Thousand Oaks Theatre).

Ha anche recitato nella parte di Jack in *The importance of being Earnest*, è stato Carl in *Bus stop*, Sir Andrew Aguecheek nella shakesperiana *Dodicesima notte*, e Tebaldo in *Giulietta e Romeo*; ha coperto la parte principale in *Frankie's Fabulous Flying Pig*. Ha partecipato anche a numerose altre produzioni: *Whistle Down the Wind* (Aldwych Theatre); *Big River*, *Chess*, *Annie Get Your Gun*, *Show Boat* e *The Boyfriend* (Music Circus); *Barnum* (San Gabriel Civic Light Opera). Per Opera North, ha interpretato Boris in *Paradise Moskow*.

Karen Coker

Ha debuttato alla Baltimore Opera come Micaëla, nella *Tragédie de Carmen* di Peter Brook. Ha interpretato poi Marguerite nel *Faust*, Musetta nella *Bohème* e Pamina nella *Zauberflöte*. Tra gli altri suoi personaggi: Fior-diligi in *Così fan tutte* (Pittsburgh); Rosalinde nel *Fledermaus*, Norina in *Don Pasquale* e la Signora con scatola di dolci in *Postcard from Morocco* di Dominick Argento.

Recentemente ha interpretato Rosalinde nella produzione di Opera New York di *Tales from the Mahattan Woods*, un adattamento del *Fledermaus* di Strauss. Ha cantato nella *Bohème* e in *Don Giovanni* con l'EPCASO (Ezio Pinza Council for American Singers of Opera) in Italia, dove ha studiato con Claudia Pinza, Maria Chiara e Virginia Zeani. Si è esibita in concerto con la Pittsburgh Symphony Orchestra's Youthe Series alla Heinz Hall, e ha interpretato dal vivo il *Requiem* di Fauré.

Carole Wilson

Ha studiato al Trinity College, e ha vinto l'International Eisteddfod del Galles. Ha in repertorio i personaggi di Eboli in *Don Carlo*, Amneris in *Aida*, Ulrica in *Un ballo in Maschera*, Venere in *Tannhäuser*, Kabanicha in *Kát'a Kabanová*, Lucia nella *Gazza ladra* (Garsington) e la Moglie del sindaco in *Jenůfa* (ROH). Tra le apparizioni recenti: Azucena nel *Trovatore* (WNO); Aksin'ja in *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (ROH); Marcellina nelle *Nozze di Figaro* (Holland Park). In concerto ha interpretato Adele nel *Pirata*, e Mistress Bentson in *Lakmé* (Concertgebouw, Amsterdam). Nel 2003 ha debuttato con la English National Opera nella parte di Ecuba in *The capture of Troy*, dove in seguito ha interpretato anche la parte di Cassandra. Per Opera North è apparsa in *Salome*, *Il barbiere di Siviglia*, *La sposa venduta*.

Jessica Walker

Tra i suoi personaggi nel repertorio lirico, Tamiri nel *Re pastore* (Music Theatre Transparent, Anversa); Cherubino nelle *Nozze di Figaro* (Garden Opera); Dorabella in *Così fan tutte* (Music Theatre Kernow); Ilka in *Hári János e Driade* in *Ariadne auf Naxos* (Dartington); Sivene nelle *Cinesi*, Linda in *Opera Soap* (BAC) e Hänsel in *Hänsel und Gretel* (Cochrane Theatre, EPOC). Le sue recenti esibizioni in concerto includono un recital di canzoni di Kurt Weill per l'Aldeburgh Festival, il suo one-woman show *Love and Other Disasters* (New End Theatre, Hampstead) e *Pizza on the Park* (Londra). Ha interpretato inoltre la *Messa in si minore* di Bach alla St. John's Smith Square, arie di Handel e Purcell al Festival di St. Louis en L'Isle, e alcune cantate di Rameau all'Abbaye Royaumont. È stata inoltre Costanza nell'*Isola disabitata* di Haydn.

Adrian Clarke

Nato a Northampton, ha studiato al Royal College of Music e al London Opera Centre. Tra i suoi personaggi, Starveling nel *Sogno di una notte di mezza estate* (La Fenice); Fiddler il gobbo in *A Village Romeo and Juliet* (Teatro Lirico di Cagliari); Kostandis in *The Greek Passion*, Afron in *The Golden Cockerel*, Alcindoro in *Bohème* (Bregenzer Festspiele); Der Einäugige in *Die Frau ohne Schatten*, John Shears in *Paul Bunyan*, Sid nella *Fanciulla del West*, Donald in *Billy Budd*, Mitiuška in *Boris Godunov* (Royal Opera); il Barone Douphol in *Traviata* (WNO); il Conte Paolo nella *Bohème* di Leoncavallo (ENO); il Maestro di musica in *Arianna*, (Scottish Opera); Tomskij nella *Dama di picche* (Glyndebourne Festival); Zurga nei *Pescatori di perle*, Belcore nell'*Elisir d'amore*, Marcello nella *Bohème* (ETO). Per Opera North ha interpretato Jack Spot in *Playing Away*, Don Ferdinand in *The Duenna*, e ha cantato in *Julietta*, *I sette peccati capitali*, *La vida breve*, *Love's Luggage Lost*.

James Holmes

Si è unito a Opera North come direttore musicale nel 1996 dopo più di 20 anni con la English National Opera, e di recente ne è divenuto direttore stabile. Il suo repertorio include *Orfeo all'inferno*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *The Mikado*, *The turn of the Screw*, *Peter Grimes*, *Oedipus Rex*, *Mahagonny*, *Falstaff*, *Fidelio*, *Street Scene* (anche BBC TV). Ha diretto la prima rappresentazione di *Pacific Overtures* di Sondheim (nominato per il Grammy), e la prima mondiale di *Dr. Ox's Experiment* di Gavin Bryars. Ha lavorato anche con la BBC Concert Orchestra e la Montreal Symphony.

Ha assistito spesso Simon Rattle, ad esempio per *Porgy and Bess* (Glyndebourne, EMI). Ha diretto più di 100 rappresentazioni di *Carousel* (RNT), la prima berlinese di *Street Scene* (anche per la TV tedesca) e un documentario per la BBC/WDR su Kurt Weill in America. È stato consulente artistico per il Kurt Weill Festival a Dessau. Tra le sue incisioni, *Soprano in Red* di Lesley Garrett (Gramophone Award 1997). Per Opera North ha diretto *Gloriana*, *Tannhäuser*, *Of Thee I Sing*, *Kát'a Kabanová*, *Genoveva*, *Peléeas et Mélisande*, *Paradise Moscow*, *La piccola volpe astuta*, *Something Wonderful*, *Albert Herring*, *Sweeney Todd*, e di Kurt Weill, *I sette peccati capitali*.

Tim Albery

Regista d'opera e teatrale, nel suo repertorio operistico ha diretto tra gli altri *Don Carlos* (Minnesota Opera e Opera North); *Billy Budd*, *Peter Grimes*, *Lohengrin*, *Da una casa di morti*, e *La Bohème* di Leoncavallo (English National Opera), e ancora *Der Ring des Nibelungen*, *Fidelio*, *Sogno di una notte di mezza estate* e *La vedova allegra* (Metropolitan Opera, New York); *Les Troyens* (Opera North, Welsh National Opera e Scottish Opera); *Madama Butterfly* (Opera Zuid); *Beatrice et Benedict* (De Nederlandse Opera and Santa Fe Opera); *Simon Boccanegra* e *Ariadne auf Naxos* (Bayerische Staatsoper, Monaco); *Benvenuto Cellini* (Netherlands Opera); *La Wally* (Bregenz Festival). I suoi lavori teatrali includono *Wallenstein* e *Macbeth* (Royal Shakespeare Company); la *Bérénice* di Racine (National Theatre); *Attempts on her life* (Royal Court Theatre); *Mary Stuart* (Greenwich Theatre) e *Nathan il saggio* (Soulpepper Theater, Toronto). Per Opera North ha diretto *La finta giardiniera*, *Kát'a Kabanová*, *Don Carlos*, *Les Troyens*, *Luisa Miller*, *Idomeneo* e *Così fan tutte*.

Antony McDonald

Tra di suoi lavori come regista e scenografo, *Wonderful Town* (Grange Park Opera); *King Priam* (Nationale Relsopera) e *Aida* (Scottish Opera). Per l'opera, in particolare, ha curato le scene della *Piccola volpe astuta* (Nederlandse Opera); *Pelléas et Mélisande* (produzione di Opera North al Festival di Monaco 2004) e *Julietta* (Paris Opera); e ancora *Acis and Galatea* e *Dido and Aeneas* (Munich Festival 2001); *Beatrice et Benedict* (Santa Fe Opera). In teatro, di recente ha curato le scene di *Nathan il saggio* (Chichester Festival Theatre) per la regia di Stephen Pimlatt, e *Private Lives* (Glasgow Citizens' Theatre). Con Richard Jones ha condiviso la regia e le scene di *Un ballo in maschera* nel 1999-2000 e *La Bohème* nel 2001-2002 (Bregenz Festival). Nel balletto, di recente ha curato le scene per *Tragedy of Fashion* (Rambert Dance) con la coreografia di Ian Spink; *Cinderella*, *Lo schiaccianoci* e *Cheating Lying Stealing* (Scottish Ballet) per la coreografia di Ashley Page; *Manoeuvre* (English National Ballet), coreografia di Patrick Lewis. Per Opera North ha curato anche le scene di *The Midsummer Marriage* e *Les Troyens*, entrambe dirette da Tim Albery.

Emma Ryott

Si è formata al Trent Polytechnic, dove ha ottenuto il Bachelor of Arts in design teatrale. Tra i lavori più recenti, *Le nozze di Figaro* (Savoy Theatre) per la regia di Matthew Richardson; *Lulu, Eine Monstre Tragödie* (Stuttgart Ballet) con la coreografia Christian Spuck; *I pescatori di perle* (Russia, Olanda e Francia) diretti da Vernon Mound. Ha collaborato a realizzare i costumi per *La Bohème* al Bregenz Festival 2001-2002, con la regia e le scene di Antony McDonald e Richard Jones; e ancora *Nine the musical* (Malmö, Svezia) e *Manon Lescaut* (Gothemburg Opera), entrambi diretti da Vernon Mound. Tra le sue altre realizzazioni, *Manon Lescaut* (English National Opera) diretta da Keith Warner; i costumi realizzati con Stefan Lazaridis per BBC Television Music Live Day 2000, e quelli ideati con Robin Rawstorne per la Roald Dal Gala Celebration nel 2000, basata su *Revoltin' Rhymes*.

Adam Silverman

Attivo nel teatro d'opera, in quello di prosa, e nella danza, le sue realizzazioni sono state applaudite in America, Europa, Asia e Medio Oriente. Tra i lavori recenti, la commedia *A Day in the Death of Joe Egg* a Broadway e nel West End; *Jenůfa* (Houston Grand Opera); *Das Schatzgröber* (Oper Frankfurt); *Amleto* (Tokyo Globe); *La dama di picche* (Bayerische Staatsoper, Monaco); la prima rappresentazione della commedia *Five Gold Rings* (Almeida Theatre), e il balletto *Giselle* (Dublin International Theater Festival); la prima rappresentazione del musical *La bella e la bestia* (Royal Shakespeare Company) e le commedie *This is Our Youth* e *The Holy Terror* nel West End. Nell'opera ha collaborato con istituzioni quali la Seattle Opera, la Santa Fe Opera, l'Opera Colorado, la Long Beach Opera, l'Opéra Français de New York, l'EOS Ensemble, la Welsh National Opera, la English Touring Opera, la New Israeli Opera, la Bayerische Staatsoper, Oper Frankfurt e Opera Zuid. Per Opera North ha curato *Eight Little Greats*.

Will Tuckett

Formatosi alla Royal Ballet School, si è unito al Sadlers Wells Ballet nel 1988, passando poi al Royal Ballet nel 1990, dove è primo ballerino di carattere. Il suo repertorio comprende le parti di Rosselmeyer, Von Rothbart, Dr. Copelius, del Principe Gremij nell'*Onegin*, del vedovo Simone nella *Fille mal Gardée*, Monsieur G.M nella *Manon*, Tuesnback in *Winter Dreams*, Rasputin e lo Zar in *Anastasia*, Yslaev in *Month in the Country*. Tra le sue molte coreografie, quindici sono per il Royal Ballet, e molte altre per il Sadler's Wells Royal Ballet, il Linbury Theatre e il Clare Studio, la Rambert Dance Company, la Dance Umbrella, il Balletto Nazionale della Cina, la A.B.T. Studio Company, Irek Mukhamedov & Co., il K. Ballet e la Royal Ballet School. Tra i premi per la coreografia, ha vinto due volte l'Ursula Mareton Choreographic Award, e il Cosmopolitan Dance Award e un Jerwood Award. Ha realizzato numerosi film per la BBC e Channel 4 sia come coreografo sia come regista, e ha curato di recente una serata per l'abbazia di Westminster con l'organista Dame Gillian Weir e l'English National Ballet.

Orchestra e coro di Opera North

violini primi

David Greed (spalla)
Peter Maslin (concertino)
David Riley
Alison McAlister
Michael Ardron
Eileen Spencer
Brian Reilly
Jacqueline Cima
Sarah Fletcher

violini secondi

Katherine New
Philip Clegg
Anita Chidsey
Paul Udloff
Catherine Whitham
Maria Vericonte
Helen Greig
Alison Dixon

virole

Howard Breakspear
Vivienne Campbell
Vince Parsonage
Elizabeth Wyly
Anne Trygstad
Raymond Lester

violoncelli

Nicholas Trygstad
George Kennaway
Andrew Fairley

contrabbassi

Paul Miller
Philip Cooper
Claire Sadler

flauti - ottavini

Kevin Gowland
David Moseley

clarinetti

Colin Honour
John Robinson
Tim Redpath
Robert Buckland

clarinetto basso

John Robinson

sax alto

Colin Honour
John Robinson

sax tenore - baritono

Tim Redpath
Robert Buckland

trombe

Murray Greig
Michael Woodhead
David Hooper

trombone

Robert Burtenshaw

percussioni - timpani

Christopher Bradley
Graham Hall

chitarra

Kenneth Heggie

pianoforte

John Querns

soprani

Miranda Bevin
Anna Brittain
Irene Evans
Susan Lees
Rachel Mosley
Victoria Sharp
Gladwyn Taylor
Pauline Thulborn

tenori

Peter Bodenham
Stephen Briggs
Ben Kerslake
Keith Mills
Justin Miles Olden
Arwel Price
Paul Rendall
Harold Sharples

mezzosoprani

Vivienne Bailey
Christine Bryan
Hazel Croft
Cordelia Fish
Lesley Roberts
Shirley Thomas
Nicola Unwin
Claire Williams

bassi

A. Galloway Bell
Dominic Burns
Anthony Cunningham
Stephen Dowson
Garrick Forbes
Paul Gibson
David Owen-Lewis
Jeremy Peaker
Gordon D. Shaw
Edward Thornton

Il Teatro Alighieri di Ravenna

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in carta-



pesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'*étoile* Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (Salvini, Novelli, Ristori, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Moissi, Gandusio, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Falconi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo: *Rigoletto* (1853), *Trovatore* (1854), *Aroldo* (1859, con Fanny Salvini-Donatelli e Leone Giraldoni), *Vespri Siciliani* (1861, nella versione censurata *Giovanna de Guzman*, con Luigia Bendazzi), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con Cesira Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Evan Gorga), *Tosca* (1908, con Antonio Magini Coletti, direttore Guarnieri), *Butterfly* (1913, con la Baldassarre Tedeschi), *Turandot* (1929, con Bianca Scacciati, Adelaide Saraceni e Antonio Melandri) – e per le creazioni dei maestri del verismo – *Cavalleria e Pagliacci* (1893, direttore Usiglio), *Andrea Chénier* (1898), *Fedora* (1899 con Edoardo Garbin e la Stehle), *Adriana Lecouvreur* (1905, con la Krusceniski), *Zazà* (1906, con Emma Carelli e la direzione di Leoncavallo), *Amica* (1908, con Tina Poli Randaccio e la direzione di Mascagni), *Isabeau* (1912, con la Llacer e De Muro), *Francesca da Rimini* (1921, con Maria Rakowska, Francesco Merli, Giuseppe Nessi e la direzione di Serafin). Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: *Faust* di Gounod nel 1872 e ancora nel 1878, con Ormondo Maini, Giuseppe Kaschmann e la direzione di Franco Faccio, *L'Africana* nel 1880, con la Teodorini e Battistini, *Carmen* e *Mignon* nel 1888, con Adele Borghi, il massenetiano *Re di Lahore* nel 1898, con Cesira Ferrani, Franco Cardinali, Mario Sammarco e la direzione di Arturo Toscanini, ma anche una berlioziana *Dannazione di Faust* nel 1904, con Giannina Russ e Giuseppe De Luca. Il teatro wagneriano è presente con solo tre titoli, ma in due distinte edizioni per ciascuno di essi: *Lohengrin* nel 1890 (con Cardinali) e nel 1920 (con Pertile, Hina Spani e Cesare Formichi, direttore Guarnieri), *Tristano* nel 1902 (con la Pinto), e nel 1926, con la Llacer, la Minghini Cattaneo, Bassi, Rossi Morelli e Baccaloni, direttore Failoni) e *Walchiria* nel 1910 e nel 1938 (con la Caniglia e la Minghini Cattaneo). A fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune, anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati, come la desueta *Cenerentola* di Rossini del 1921, con la Supervia e Serafin sul podio, il *Boris* del 1925, con Ezio Pinza e Augusta

Oltrabella, direttore Guarnieri e addirittura una straussiana *Salome*, nel 1911, con la declinante Bellincioni, direttore Ferrari. Anche nella riproposizione del grande repertorio spicca la costante presenza dei maggiori cantanti dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio Giraldoni, Danise, Stracciari, Stabile, Franci, Basiola, Pasero, Tajo...).

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco (fra gli altri, Olivero, Tebaldi, Simionato, Corelli, Di Stefano, Valletti, Bergonzi, Gianni Raimondi, Tagliabue, Bechi, Gobbi, Taddei, Panerai, Bastianini – nella giovanile veste di basso –, Siepi, Rossi Lemeni, Tozzi, senza dimenticare ovviamente la Callas, protagonista nel 1954 di *Forza del destino* accanto a Del Monaco, Protti, Modesti e Capecchi, sotto la direzione di Franco Ghione).

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall'estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e



l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER ha favorito un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 nell'arena della Rocca Brancaleone. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

Indice

Il libretto	pag. 9
Il soggetto (Synopsis, Argument, Die Handlung)	pag. 139
Kurt Weill tra Weimar e Broadway <i>di Oreste Bossini</i>	pag. 143
Kurt Weill in America: Lui è così <i>di Patrick O' Connor</i>	pag. 161
La nascita di Venere	pag. 167
Gli artisti	pag. 171
Il Teatro Alighieri di Ravenna	pag. 183

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo e Franco Masotti

collaborazione editoriale
Luisella Carnelli

coordinamento editoriale
Giovanni Trabalza

grafica e layout
Antonella La Rosa

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano