

Autorialità condivisa e processo compositivo a Hollywood. Weill e Ronell in *One Touch of Venus*

Il rapporto fra compositore e arrangiatore nel sistema produttivo di Hollywood durante gli anni Quaranta, nel momento in cui andava formandosi quella stagione del cinema definita la *golden age* del cinema classico¹, assume un ruolo determinante nella creazione delle colonne sonore, più in generale nel processo produttivo del film. Quanto mai opportuna è una distinzione di genere e tipologie contrattuali fra i ruoli oggetto della riflessione critica: è più opportuno parlare di compositori e arrangiatrici, laddove il compositore può avere una forma di collaborazione esterna con la casa di produzione, legata alla produzione del film, mentre l'arrangiatrice è dipendente della casa di produzione.

A partire dal caso di studio in esame si intende ipotizzare una pratica; questa pratica, il delicato rapporto fra compositore e arrangiatrice nell'epoca dello *studio system* rientra in un progetto di indagine più ampio. Nel presente contributo si affronta la relazione stabilitasi fra il compositore Kurt Weill e l'arrangiatrice Ann Ronell per la produzione della colonna sonora del film musicale *One Touch of Venus* (1945-1948). Le figure professionali quali il compositore, l'arrangiatore, l'orchestratore recano sempre al proprio interno delle ambiguità nella definizione dei ruoli e dell'azione diretta nel processo produttivo, per queste ragioni nella ricostruzione del processo compositivo è opportuno indagare una serie di documenti in apparenza secondari, quali i contratti fra le parti; in questo caso specifico dalla corrispondenza emergono dati rilevanti sulla poetica di Weill riguardo la funzione

* Una versione modificata del presente saggio è stata pubblicata in inglese col titolo 'Shared Authorship and Compositional Process in 1940s Hollywood: One Touch of Venus by Kurt Weill and Ann Ronell', in: *The Works of Kurt Weill: Transformations and Reconfigurations in 20th-Century Music*, edited by Naomi Graber and Marida Rizzuti, Turnhout, Brepols, 2023 (Contemporary Composers, 5), pp. 79-97.

¹ Ringrazio Margaret Butler per l'aiuto nel reperimento di alcune fonti bibliografiche e per il fervido scambio sulle tematiche di genere nel sistema produttivo di Hollywood, Naomi Graber per i fruttuosi suggerimenti, Dave Stein, archivista del Weill Lenya Research Center, NY per il costante supporto nel reperimento delle fonti primarie. Le ricerche sulle fonti primarie (WLRC, Columbia University) sono state possibili grazie a un Research and Travel Grant della Kurt Weill Foundation, New York usufruito nel 2015. GIAIME ALONGE - GIULIA CARLUCCIO, *Il cinema americano classico*, Bari, Laterza, 2009.

della musica per film, soprattutto per quanto riguarda alcune clausole sulle modalità di coinvolgimento del compositore nella produzione della colonna sonora per il film.²

Nel 1943 il musical *One Touch of Venus* ottiene un notevole successo a Broadway, tanto che Kurt Weill riceve, dopo meno di tre settimane dalla *première*, l'offerta di realizzarne una trasposizione cinematografica. *One Touch of Venus* rientra appieno nella tradizione del musical dell'età dell'oro (1939-1950):³ le convenzioni teatrali di alternanza fra dialogo e canzone, le due/tre canzoni facilmente orecchiabili e di immediato successo, la relazione fra i personaggi basata sulla relazione eroe/eroina/anti-eroe, la presenza di un balletto scenografico e di un numero musicale ironico sono rispettate in pieno. Il soggetto del musical ha origine nel romanzo umoristico *The Tinted Venus* (1890) di Frederick Anstey; Weill con i suoi collaboratori ha realizzato un *musical comedy* di successo, riuscendo a innovare sulla scelta di un soggetto - poco comune - basato sulla ri-lettura moderna del mito di Pigmalione, offrendo una interpretazione non convenzionale dell'amore, più in generale del rapporto uomo/donna nella società statunitense nella metà degli anni Quaranta.⁴

Negli anni Quaranta il passaggio dal palcoscenico allo schermo per i musical iniziava a consolidarsi come prassi, soprattutto nella riproposizione della struttura drammaturgico-musicale adattata per il linguaggio cinematografico.⁵ Parimenti sia i soggetti, sia le convenzioni drammaturgiche iniziano un percorso di standardizzazione verso il genere particolare della commedia musicale sofisticata. Di seguito si riportano in una tabella gli adattamenti cinematografici dei musical di Weill realizzati durante gli anni Quaranta, dalla quale emerge la fluidità dei due sistemi produttivi, parimenti la ricercata relazione di Weill con Hollywood:

² Cfr. KATHRYN KALINAK, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1992, IAN SAPIRO, *Scoring the Score. The Role of the Orchestrator in the Contemporary Film Industry*, New York, Routledge, 2017, pp. 13-66, ROBERTO CALABRETTO, *Dalla performance sotto lo schermo alla Digital Audio Workstation: la musica per film nell'arco di un secolo*, in *Le nuove scritture musicali per il cinema*, a cura di Roberto Calabretto e Luca Cossettini, Lucca, LIM, 2022, pp. 3-20, JOHN WRIGGLE, *Arranger*, in *Grove Music Online*, 4 ottobre 2012 (ultimo accesso 14 maggio 2023).

³ KIM KOWALKE, *The Golden Age of the Musical*, in *Musical. Das unterhaltende Genre*, a cura di Armin Geraths - Christian Martin Schmitd, Lilienthal, Laaber Verlag, 2002, pp. 137-178.

⁴ MARIDA RIZZUTI, *Kurt Weill e Frederick Loewe. Pigmalione fra la 42^a e il Covent Garden*, Saarbrücken, Edizioni Accademiche Italiane, 2015. Per una sinossi della trama e alcuni ascolti di *One Touch of Venus* si veda <https://www.kwf.org/works/one-touch-of-venus> (ultimo accesso 22 maggio 2023).

⁵ Cfr. *From Stage to Screen. Musicals Films in Europe and United States (1927-1961)*, a cura di Massimiliano Sala, Turnhout, Brepols, 2012, *The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*, a cura di Dominic Broomfield - Mc. Hugh, Oxford-New York, Oxford University Press, 2019.

Opere	Broadway (salvo altre indicazioni)	Hollywood
<i>Lady in the Dark</i>	1941	1944 Paramount
<i>One Touch of Venus</i>	1943	1948 Universal International
Knickerbocker Holiday	1938	1944 United Artists
<i>Where Do We Go From Here?</i>		1945 Twentieth Century Fox
<i>Down in the Valley</i>	1948 Indiana University	1950 Adattamento per la televisione NBC

Kurt Weill saggista fra Hollywood e Broadway

I rapporti di Kurt Weill con l'industria cinematografica di Hollywood si sviluppano fin dal suo arrivo negli Stati Uniti, a partire dal 1935, procedendo in parallelo all'attività di composizione e di scrittura di saggi e articoli. Sotto questa luce assumono particolare rilievo alcuni articoli e interviste apparsi su riviste e giornali fra il 1936 e il 1946: *The Alchemy of Music* su «Stage. The Magazine of After-dark Entertainment» (novembre 1936), l'intervista *National Music, Opera and the Movies. An Interview with Kurt Weill*, su «Pacific Coast Musician» (3 luglio 1937), *Music in the Movies* su «Harper's Bazaar» (settembre 1946).

Nell'intervista del 1937 (*National Music, Opera and the Movies*), il compositore sottolinea il ruolo determinante del cinema come nuova forma d'arte⁶ - coevo a quel periodo di permanenza a Los Angeles vi è la collaborazione con Fritz Lang per il film *You and Me* - insieme alle peculiarità della musica per film e dell'industria cinematografica americana⁷; *Music in the Movies* è centrale (1946), perché esce su una rivista non specializzata, eppure decisamente fra le più vendute in quel periodo negli Stati Uniti nel periodo fulgido della carriera di Weill a Broadway. Testimonia quindi quanto la composizione per il medium cinematografico fosse una problematica centrale nell'estetica coeva di Weill.

⁶ «I believe the new musical art-form, a kind of opera, will come out of the movies, [...] To put it exactly, opera must be effective theater, which is required also of a good film. I am interested in both, because I am convinced that the future of music depends much on its thought-moulding part in relation to modern society» (trad. it.: «Io credo che una nuova forma d'arte musicale, un tipo di opera, emergerà dai film. [...] Per dirla onestamente, l'opera deve essere un teatro efficace, cosa che è richiesta anche a un buon film. Sono interessato a entrambi, perché sono convinto che il futuro della musica dipenda molto dal suo capacità di formazione del pensiero in relazione alla società moderna»), KURT WEILL, *National Music, Opera and The Movies. An Interview with Kurt Weill*, in «Pacific Coast Musician», vol. XXVI, n. 13, 3 luglio 1937. La traduzioni dall'inglese presenti nel contributo sono a cura dell'autrice.

⁷ «the difficulty with American film music, in contrast to that written abroad, is that American producers and directors are afraid that originality, even if mildly modern - that is to say music of the year 1900 - might frighten their audiences. Film music need only speak simple, clear, direct language, just as opera must effect once more a union with the theater on the same base» (trad. it.: «La difficoltà della musica per film americana, a differenza di quella scritta all'estero, è che i produttori e i registi americani temono che l'originalità, anche se leggermente moderna - cioè la musica del 1900 - possa spaventare il pubblico. La musica per film deve parlare soltanto un linguaggio semplice, chiaro e diretto, così come l'opera deve tornare a unirsi al teatro sulla stessa base»), *Ivi*.

Nell'articolo, Weill presenta la sua personale visione sul sistema produttivo di Hollywood, fornendo anche una lettura di come potenziare alcune relazioni (regista-compositore-sceneggiatore) per migliorare ancora di più la relazione musica-immagine, sulla ricaduta sociale dell'industria cinematografica, parimenti è consapevole delle potenzialità del cinema come nuova forma d'arte di massa, individuando anche tre generi di film, nei quali una maggiore partecipazione da parte del compositore potrebbe dare maggiore giovamento al trattamento della musica e al film stesso: il documentario, i film d'animazione e la commedia musicale («c'è stato un numero veramente efficace di tentativi di intrecciare musica e azione in un'unità soddisfacente»)⁸.

La consapevolezza del proprio ruolo e delle potenzialità legate alla nuova tipologia di musicista - il compositore per film - insieme a una visione drammaturgica delle funzioni della musica per film pongono Weill nella condizione privilegiata di stabilire alcune condizioni, nel caso specifico di *One Touch of Venus* talora sono veri e propri veti con lo scopo precipuo di evitare l'insoddisfazione nel constatare il trattamento finale riservato alla sua musica, come accaduto nella produzione filmica di *Lady in the Dark* qualche anno prima. Nel 1941 il compositore aveva sperimentato la transizione di un suo musical dal palcoscenico allo schermo; subì questo passaggio come un fallimento; non tanto le musiche, quanto la funzione drammaturgica delle canzoni, combinata con l'uso di due sole canzoni, era stata stravolta nel film. Perciò nel 1943 aveva tutte le intenzioni a preservare il suo lavoro e soprattutto il suo ruolo attraverso le vie legali.

Una volta ricevuta la proposta di rendere sullo schermo *One Touch of Venus*, Kurt Weill si adoperava tramite il suo avvocato, Leah Salisbury, e il suo agente a Hollywood, Irving

⁸ «there have been quite a number of very successful attempts at interweaving music and action into a satisfying unity». Nell'articolo Weill argomenta: «The American movie audience is getting music-conscious. [...] Today, in a more democratic world, music has become a powerful medium in the hands of those who provide entertainment for the masses. [...] This opened a new field for the composer, and soon the big movie centers of the world created a new species of musician, the motion-picture composer. [...] The Motion-picture is a perfect medium for an original musico-dramatic creation on the same level as the different forms of the musical theatre: musical comedy, operetta, musical play and opera. If we want to develop an art form (or a form of entertainment) in which music has an integral part, we have to allow the composer to collaborate with the writer and director to the same extent as he collaborates in the musical theatre» (trad. it.: «Il pubblico cinematografico americano è sempre più consapevole della musica. [...] Oggi, in un mondo più democratico, la musica è diventata un *medium* potente nelle mani di coloro che producono intrattenimento alle masse. [...] Questo ha aperto un nuovo campo per il compositore, subito i grandi centri cinematografici del mondo creano un nuovo tipo di musicista, il compositore di musica per film. [...] Il cinema è un mezzo perfetto per una creazione drammatico-musicale originale allo stesso livello delle diverse forme del teatro musicale: commedia musicale, operetta, musical e opera. Se vogliamo sviluppare una forma d'arte (o una forma di intrattenimento) in cui la musica sia parte integrante, dobbiamo permettere al compositore di collaborare con lo sceneggiatore e il regista nella stessa misura in cui collabora nel teatro musicale»), KURT WEILL, *Music in the Movies*, «Harper's Bazaar», settembre 1946, pp. 257, 398, 400.

Paul Lazar, per tutelare la sua musica, rendendo chiare alla Universal, nella persona del produttore Lester Cowan, le proprie richieste:

- Tutte le canzoni nel film devono essere tratte dallo spettacolo originale e l'accompagnamento del film deve essere basato su temi dalla partitura originale.
- La casa di produzione si avvale dei miei seguenti servizi:
 - a) per scrivere ogni nuova canzone o materiale musicale che potrebbe rendersi necessario per la realizzazione filmica dello spettacolo originale,
 - b) per selezionare e inserire le canzoni originali in base alla sceneggiatura per il film e per realizzare gli eventuali necessari cambiamenti,
 - c) per selezionare i temi e il materiale dalla partitura originale per gli scopi di accompagnamento.
- Se io dovessi svolgere lavori extra come sopra definito, vorrei avere un altro riferimento con l'indicazione "Music by Kurt Weill", perché io voglio essere responsabile per l'intera musica nel film.

Le richieste sono accettate, la casa di produzione affianca al compositore Ann Ronell, «musical director for the movie», per collaborare alla colonna sonora per *One Touch of Venus* film. Nella creazione della colonna sonora il compositore ha avuto un ruolo centrale, non solo per quanto riguarda gli aspetti musicali, quanto soprattutto nella fase iniziale attraverso la lunga e laboriosa trattativa legale. Weill ha lottato affinché potesse mantenere il *copyright* della sua musica e avesse la supervisione sulla musica di nuova composizione, per avere il potere – soprattutto il controllo – sulle caratteristiche stilistiche della colonna sonora. La musica di *One Touch of Venus* Broadway ha una sua specificità e peculiarità, che il compositore si assicura attraverso mezzi legali rimanga intatta anche nella versione cinematografica. Nella corrispondenza successiva sia con Leah Salisbury, sia con Ann Ronell, Weill sottolinea sempre la rilevanza della «clausola di non interpolazione, [...] il che significa che dovranno rivolgersi nuovamente a me se e quando avranno bisogno di canzoni diverse da quelle che sto scrivendo ora e che non hanno il permesso di interpolare alcun numero e che la musica di sottofondo (underscoring) dovranno essere basate sulla mia musica»⁹, con l'intento di scongiurare il trattamento riservato a *Lady in the Dark* nella transizione dal palcoscenico allo schermo.

⁹ «non-interpolation clause, [...] which means that they would have to call on me again if and when they need different songs from the ones I'm writing now and that they are not allowed to interpolate any numbers and that the underscoring has to be based on my music», Kurt Weill a Leah Salisbury, lettera dattiloscritta (fotocopia), 12 maggio 1945, Correspondence Ser. 40, The Kurt Weill Foundation for Music, Weill-Lenya Research Center, originale conservato in Leah Salisbury Papers, Columbia University, New York.

Chi è Ann Ronell, the Tin Pan Alley girl?

Ann Ronell, nata Rosenblatt, a Omaha, Nebraska, studia al Radcliffe College con Walter Piston e si trova al centro di un contesto culturale e musicale vivace, infatti di quel periodo nelle interviste ricorda spesso l'effervescenza intellettuale: «in this way I was very lucky, because I had three lifelong friends from that job of mine at college. George Gershwin, Sigmund Romberg and Aaron Copland»¹⁰. Dopo la laurea, si trasferisce a New York, dove lavora come pianista accompagnatrice e autrice di canzoni. Si stabilisce a Hollywood negli anni Trenta, grazie al successo di una sua canzone *Willow Weep for Me* (1932) inizia a lavorare per Disney nel 1933 con *Three Little Pigs*. Soprattutto nell'ambiente di Hollywood frequenta molti compositori, musicisti e intellettuali emigrati, tramite Ernst Toch conosce Weill nel 1937, con cui stabilisce una intensa e duratura amicizia; collabora alla traduzione in inglese di *Die Dreigroschenoper*, nonché scrive i testi per *Soldier's Song*, *The River is Blue*, *The Picture on the Wall*, continuando in California il lavoro di arrangiamento di musiche per Weill, una volta rientrato a New York, dopo l'esperienza in California.¹¹ Ann Ronell caratterizza primariamente la sua produzione come autrice di canzoni per il teatro musicale a New York e per il cinema a Hollywood. Ha una produzione molto corposa ed è considerata una delle prime donne ad aver lavorato attivamente (e in modo esclusivo) per il cinema.

Per la produzione di *One Touch of Venus*, Weill e Ronell lavorano a stretto contatto nel processo creativo della colonna sonora, sul ruolo delle canzoni nella colonna sonora: il film *One Touch of Venus* non è la mera versione cinematografica del musical di successo a Broadway, come ad esempio *My Fair Lady*, in cui nella versione cinematografica la temporalità teatrale degli atti (*ouverture*, *entr'acte*, *intermission*, *exit music*) scandisce l'evoluzione della trama.

One Touch of Venus è un film musicale, intendendo con tale definizione un uso narrativo della canzone, che al pari del dialogo svolge una funzione drammaturgica; il cambiamento più evidente avviene nell'uso delle canzoni del musical e nella funzione a esse assegnata.

Nel film la musica svolge due ruoli ben definiti: sotto forma di canzone e *underscoring*, i numeri musicali riprodotti interamente sono *Speak Low* e *That's Him*, tutti gli

¹⁰ Ann Ronell, *An Oral History Interview*, a cura di Kim Kowalke e Lys Symonette, The Kurt Weill Foundation for Music, Weill-Lenya Research Center, Series 60, June 23, 1988, p. 2.

¹¹ TIGHE E. ZIMMERS, *Tin Pan alley Girl. A biography of Ann Ronell*, Jefferson (NC), McFarland & Company, 2009, pp. 92-99.

altri numeri musicali della versione teatrale sono rielaborati e sviluppati da Ronell, rientrando nella colonna sonora. Parimenti la musica per il balletto *Bacchanale* di *One Touch of Venus* (1943) rappresenta il punto di svolta, il climax nel film, essa è arrangiata per un nuovo uso, conservando la medesima funzione drammaturgica, nel n. 29 *Jupiter, Not Now*. Di seguito si presenta la trascrizione dei numeri musicali della Conductor Vocal Score, nella copia inviata da Ronell a Weill sulla quale nel primo foglio c'è la dedica: «For Kurtsky A Labor of Love, Ann 1947-'48»¹²:

Film Music for <i>One Touch of Venus</i>				
Vocal Score Conductor		One Touch of Venus	1570	Chappel & Co, Inc.
Main Title From themes of "Speak Low" and "Trouble with Women" - Weill + Nash and - "Don't Look Now" and "My Week" by Kurt Weill and Ann Ronell			Developed by Ann Ronell	
1 Main Title	20574	Lyric by Ann Ronell		
2 The Party	20575	"Trouble with Women" and "My Week"	by Ann Ronell and Kurt Weill	
3 Statue Awakens (A)	20576		by Ann Ronell	
4+5 Statue Awakens (B)	20577	From "Speak Low" by Kurt Weill	Developed by Ann Ronell	
6 Eight Seven Years	20579	From Theme "Stranger Here Myself" by Kurt Weill	Developed by Ann Ronell	
8 Breaking into Savory's	20581	From Theme "Stranger Here Myself" by Kurt Weill	Developed by Ann Ronell	
9+10 Intro to "Speak Low"	20582		by Ann Ronell	
9+10 "Speak Low"	20583	by Kurt Weill and Ogden Nash	Additional music and Routine by Ann Ronell	Orch. by Leo Arnaud
11 Eviction Notice	20584	From "Speak Low" by Kurt Weill and "Don't Look Now" by Ann Ronell and Kurt Weill	Developed by Ann Ronell	
12 + 13 Sneaking Out		From Theme "How Much I Love You" by Kurt Weill	Developed by Ann Ronell	
14 That's Him	20586	Music by Kurt Weill, Lyric by Ogden Nash	Addition Music and Lyric by Ann Ronell	
15 Getting Romeo	20587		by Ann Ronell	
16 Peek-a-Boo	20588		by Ann Ronell	

¹² Ann Ronell, Film music for *One Touch of Venus*, Ser. 10/06/27, Weill-Lenya Research Center, New York.

Film Music for <i>One Touch of Venus</i>				
Vocal Score Conductor		One Touch of Venus	1570	Chappel & Co, Inc.
17 Call Me Whitfield	20588	from "My Week"	by Ann Ronell and Kurt Weill	
18 Owl Effect	20589		by Ann Ronell	
19 Not Time Yet	20590	From 3 Themes: "Stranger Here Myself", "Speak Low", "That's Him" by Kurt Weill	Developed by Ann Ronell	
Piano Vocal Score One Touch of Venus		Don't Look Now but, My Heart is Showing, Words by Ann Ronell, Music by Kurt Weill	Arrangement by Ann Ronell	
20 Don't Look Now, but My Heart is Showing	20591	Lyric by Ann Ronell, Music by Kurt Weill and Ann Ronell		
21 Love Scene	20592		by Ann Ronell	
22+23 Pop Corn (pt. 1)	20593		by Ann Ronell	
24 Pop Corn (pt. 2)	20594	From Ballet "Forty Minutes for Lunch" by Kurt Weill	Adapted by Ann Ronell	
25 Savory Savors Venus	20595	From 2 Themes: "Speak Low", "That's Him" by Kurt Weill	Developed by Ann Ronell	
26 Eager	20596	From "My Week" by Kurt Weill and Ann Ronell	Developed by Ann Ronell	
27 Lights Out	20597		by Ann Ronell	
28 Departure of Venus	20598		by Ann Ronell	
29 Jupiter, Not Now	20599	From Ballet "Bacchanale" by Kurt Weill	Adapted by Ann Ronell	
30 To the Hospital and Speak Low - Reprise	20600	From "Speak Low" by Kurt Weill and Ogden Nash	Developed by Ann Ronell	
31 End Title	20601	From "Speak Low" by Kurt Weill and "Don't Look Now" by Kurt Weill and Ann Ronell	Developed by Ann Ronell	
32 End Cast	20602	from "Speak Low" by Kurt Weill	Developed by Ann Ronell	

Fig. 1. *One Touch of Venus*, Conductor Vocal Score, manoscritto, Weill-Lenya Research Center, New York.

La *conductor vocal score* restituisce informazioni preziose sulla colonna sonora, soprattutto sulla collaborazione Weill - Ronell, in quanto la maggior parte del materiale musicale elaborato per il film affonda le radici nel musical di Broadway ed è stato sottoposto a un profondo lavoro di adattamento da parte di Ronell, affinché questo fosse adeguato per le necessità della narrazione filmica.

Prima di accostarsi al materiale per un'analisi più approfondita, è opportuno presentare una sintesi della trama del film e i personaggi. Il film ruota sulle vicende di Eddie e Venus: l'ambientazione è New York, nello specifico il Savory Department Store, che accoglie nella galleria d'arte interna allo Store la statua della Venere dell'Anatolia, essendo Savory, proprietario dell'omonimo grande magazzino, un cultore d'arte. Eddie, vetrinista nel grande magazzino, accidentalmente con un bacio rende umana la statua di Venus.¹³ Savory non trovando più la statua crede sia stato Eddie a trafugarla. La metamorfosi di Venus è l'innescò delle vicissitudini di Eddie e Venus, che da una parte si trovano a dover scappare da Savory, dall'altra si innamorano l'uno dell'altra, per cui Eddie intende mostrare le bellezze del vivere sulla Terra a Venus. La permanenza di Venus, Dea dell'amore, sulla terra ha effetti immediati, infatti a New York oltre a un diffuso e generalizzato innamoramento si registra un sensibile aumento di licenze matrimoniali. Effetto non secondario della permanenza di Venus sulla terra è che nessuno degli altri personaggi della storia è immune all'effetto Venus: Savory si innamora di Molly, sua fidata segretaria, che lo amava già segretamente, Joe, coinquilino di Eddie, si innamora di Gloria, in precedenza fidanzata di Eddie, che ricambia quell'amore. A seguito di alcune peripezie, Venus ritorna statua (il n.29 *Jupiter Not Now*), Eddie non arriva in tempo per salutarla. Da prassi del genere cinematografico, la commedia musicale sofisticata, il lieto fine è assicurato perché una nuova commessa inizia a

¹³ *The Tinted Venus*, il romanzo da cui prende spunto il soggetto di *One Touch of Venus* (1943) si inserisce nella tradizione del mito di Pigmalione attraverso il filone dell'"anello di Venere" di origine medievale, che ha sviluppato una linea parallela alla lettura di Ovidio in cui rimangono gli elementi fondanti il mito (l'artista che plasma una statua, la metamorfosi della statua in donna grazie all'intervento divino) e se ne aggiungono altri; «come per la tradizione del mito di Pigmalione, i temi letterari sono presenti anche nella tradizione dell'Anello di Venere, però con alcune varianti, quali un cambiamento dei protagonisti, l'inserzione di un nuovo tema e ancora il capovolgimento di senso di altri. I temi comuni fra le due tradizioni sono il tema della statua, che diventa donna e il tema dell'amore non corrisposto, nel secondo tema esposto mutano gli agenti del tema: se nella prima tradizione a non essere corrisposto è Pigmalione stesso, nella seconda chi non corrisponde è il protagonista maschile ed è invece la statua a inseguire l'amato. Un inserimento *ex novo* è il tema dell'altro e dell'alterità, che l'autore adopera in chiave ironica. [...] Lo slittamento che avviene con il romanzo di Anstey è il passare da un livello in qualche modo etereo, perché si è trattato di artisti, scultori e divinità a un livello quotidiano: un quartiere di Londra, la classe media, soprattutto il protagonista è un barbiere». La critica sociale al rapporto uomo/donna in *One Touch of Venus* (1943) emerge nei dialoghi e nel balletto *Venus in Ozone Heights* alla fine del quale Venus decide di ritornare statua, in *One Touch of Venus* (1948) la critica sociale appare più attenuata e avviene un capovolgimento per cui Venus non intende ritornare statua. M. RIZZUTI, *Kurt Weill e Frederick Loewe*, cit., p.29.

lavorare presso il Savory Department Store affiancando Eddie e ha le sembianze di Venus. I personaggi sono presentati a coppie: Eddie e Venus, Joe e Gloria, Savory e Molly; ciascuna coppia è espressione della gerarchia sociale. Eddie è l'eroe, per quanto sia però in una bassa posizione sociale (è il vetrinista), Savory è l'anti-eroe, ma riveste una posizione sociale dominante (è il proprietario del grande magazzino ed è un cultore dell'arte), Venus è l'eroina, è la dea dell'amore, quindi dovrebbe innamorarsi di Savory in quanto ne condivide la medesima posizione sociale dominante, mentre si innamora di Eddie, questo è il corto circuito della trama. Molly è l'anti-eroina, è della stessa posizione sociale di Eddie, è la segretaria di Savory, di cui è da sempre segretamente innamorata. Joe e Gloria sono compari nella posizione di Eddie, espressione ulteriore degli effetti positivi di Venus sulla terra.

Nello svolgimento della trama i n.6 *Eight Seven Years* e n.8 *Breaking into Savory's* sono le peripezie di Eddie e Venus, appena compiuta la metamorfosi, la colonna sonora si basa sul tema musicale *I'm a Stranger Here Myself*, che nel musical era la presentazione di Venus e della propria consapevolezza di essere «Venus, Goddess of Love» sulla terra per qualche strano motivo. L'uso di quello specifico tema in quel momento del film assolve l'analoga funzione drammaturgica nel musical: rappresentare la consapevolezza di Venus del proprio ruolo, serve da introduzione a *Speak Low*, prima canzone del film. Il n.19. *Not Time Yet* è un secondo esempio interessante per definire meglio il dialogo fra *One Touch of Venus* musical e film musicale che Ronell ha avviato attraverso la rielaborazione del materiale drammaturgico-musicale; il n.19 si basa sulla rielaborazione di tre motivi musicali centrali di *One Touch of Venus* (1943):

<i>I'm a Stranger Here Myself</i>	Tema di Venus	Underscoring
<i>Speak Low</i>	Tema d'amore	Canzone + underscoring
<i>That's Him</i>	Tema della consapevolezza d'amore "That's Him, The Right One!"	Canzone + underscoring

Questo motivo composito è usato per commentare un avvistamento nella trama: Eddie si innamora di Venus, intendendole mostrare le bellezze della città e della vita sulla terra. Il *twist* narrativo avviene attraverso la sequenza di una salita in ascensore in cui ci sono soltanto Eddie e Venus, per cui i tre motivi musicali rappresentano lo stato emotivo dei personaggi: Eddie fischiava *Speak Low*, che diventa poi *underscoring*, quando la mdp è rivolta su Venus che guarda Eddie si sente *That's Him*, quando la mdp è su entrambi il motivo musicale è *I'm a Stranger Here Myself*. Come per i n.6 e n.8, che svolgono una funzione

introduttiva ai n.9 + n.10 *Speak Low*, anche in questo caso il n.19 *Not Time Yet* è la preparazione del n.20 (*Don't Look Now, but My Heart is Showing*), la terza canzone cantata integralmente presente nel film che ha il ruolo di rappresentare l'effetto di Venus sulla Terra – un generale innamoramento fra gli individui.

Le attribuzioni autoriali della canzone sono così distribuite: i versi a Ronell, la musica a Weill e Ronell. Per comprendere appieno il percorso compiuto da *One Touch of Venus* da musical a film, nello specifico di questa canzone è necessario fare riferimento ad altre due serie di corrispondenza del compositore: l'una intercorsa con Irving Paul Lazar, suo impresario a Hollywood, la seconda con Ronell. Le due corrispondenze coprono un periodo di tempo molto vicino fra loro e per le dinamiche stabilitesi all'interno della produzione, le lettere in esame divengono utile strumento di comprensione del sistema produttivo hollywoodiano.

Infatti Lazar fra l'autunno 1947 e la primavera 1948 scrive quasi settimanalmente a Weill aggiornandolo sui progressi e soprattutto sugli ostacoli creatasi durante la produzione. L'impresario svolge una importante opera di mediazione tra il compositore e il produttore, Cowan, svolgendo il ruolo di garante delle condizioni contrattuali richieste dal compositore. Emerge anche come Cowan fosse convinto del vantaggio di avere il compositore fra le file della produzione, così da poter garantire una coerenza nella partitura, che non si sarebbe potuta conservare in caso contrario. Vi è un momento preciso in cui le due corrispondenze mostrano dei sensibili punti di contatto: Lazar il 3 novembre 1947 informa Weill della decisione di Cowan di affidare la scrittura di una nuova melodia per il film a Ronell e di una ballata a lui, l'11 novembre Lazar lo informa della causa intentata da Bella Spewack contro Harry Kurnitz, Cowan e l'intera produzione.¹⁴ Le lettere decisive sono quelle del 2 e del 12 dicembre 1947, in cui si fa riferimento nella prima (2 dicembre 1947) al contratto e alla *non-interpolation clause*, alla nuova melodia composta da Ronell, nella seconda (12 dicembre 1947) si conferma l'arrivo della partitura manoscritta di *One Touch of Venus* e della riproduzione fotostatica. Nello stesso periodo ha inizio la fitta corrispondenza

¹⁴ Harry Kurnitz è lo sceneggiatore assunto per lo *script* di *One Touch of Venus* (1948). Bella Spewack è stata la prima sceneggiatrice coinvolta per scrivere il soggetto di *One Touch of Venus* teatrale. Vi è una densa corrispondenza fra Spewack e Kurnitz fra novembre 1947 e febbraio 1948: Spewack accusa il produttore Cowan di plagio per l'uso illecito da parte di Kurnitz del suo materiale preparatorio per la sceneggiatura: lo *script* di Kurnitz a dire di Spewack viola gli accordi sul materiale venduto nel 1943. Dall'altra parte Kurnitz sostiene di non aver mai visto quel materiale e di essere l'unico autore. La produzione del film subisce notevoli ritardi a causa di questa vicenda legale, già a partire dalle profonde revisioni e riscritture dello *script* nella sua veste finale.

fra Ronell e Weill, che avviene fra la fine del 1947 e marzo 1948, quando Weill aveva già composto la gran parte delle musiche per il film e la produzione si avviava al lancio.

18/12/1947	Ann Ronell a Kurt Weill	
22/1/1948	Ann Ronell a Kurt Weill	
04/02/1948	Kurt Weill a Ann Ronell	Complimenti per il lavoro svolto
06/02/1948	Ann Ronell a Lester Cowan (produttore) e William Seiter (regista)	
29/01/1948	Ann Ronell a Kurt Weill	
01/03/1948	Ann Ronell a Kurt Weill	
22/03/1948	Ann Ronell a Kurt Weill	
02/04/1948	Ann Ronell a Kurt Weill	

In questa corrispondenza con il compositore, l'arrangiatrice sollecita commenti e parere sul proprio lavoro di adattamento dei numeri musicali in funzione della colonna sonora, mostrando particolare attenzione verso le volontà compositive di Weill; è centrale la sua risposta, nella lettera del 4 febbraio 1948, nella quale elogia il lavoro della collega-amica nel preservare il materiale musicale originale: «So che stai combattendo una battaglia molto coraggiosa per mantenere intatto il mio materiale, nella misura in cui è utilizzato, apprezzo molto l'integrità che caratterizza la tua lotta in difesa del lavoro di un collega artista e di un amico»¹⁵, soprattutto è grato all'amica per aver compreso le preoccupazioni che nutriva verso il processo di trasformazione da musical teatrale a film musicale temendo un totale snaturamento dell'essenza della sua musica, pertanto Ronell è stata in grado di restituire le sue intenzioni.

Nello specifico la nuova canzone, (*Don't Look Now, but My Heart is Showing*), in generale la musica d'accompagnamento nel film non presentano una conduzione orchestrale particolarmente ardita, vi è un lavoro più attento sulle ambientazioni: rendere lo spaesamento di Venus e il suo adattamento alle convenzioni borghesi, che regolamentano la relazione uomo/donna; Weill rimarca sempre con forza la necessità di attingere al materiale originale del musical anche per le parti di *underscoring*, non individuando nel genere filmico una differenza di funzione drammaturgica fra le canzoni e la musica di accompagnamento. In modo analogo a quanto avviene nel musical, anche nel film la caratterizzazione dei personaggi avviene attraverso i motivi musicali; nel film i motivi musicali perdono la specificità

¹⁵ «I know you are putting up a very brave fight to keep my material, as far as it is being used, intact, and I appreciate very much the fine integrity which characterizes your fight in defense of the work of a fellow artist and a friend», Kurt Weill a Ann Ronell, 4 febbraio 1948, dattiloscritto (fotocopia), Weill-Lenya Research Center, New York.

legata al numero chiuso, divenendo elementi ricorrenti che contraddistinguono le sequenze.

(Don't Look Now, but) My Heart is Showing, è usata come apertura musicale del film, insieme ad altri motivi di *One Touch of Venus*. Anche per questa canzone non c'è stata una genesi facile, il cui punto di arrivo è la lettera del 4 febbraio 1948, nella quale il compositore si complimenta con l'arrangiatrice/compositrice per l'ottimo lavoro svolto. Egli sostiene come il lavoro di arrangiamento su numeri importanti quali *I'm a Stranger Here Myself* e *Speak Low* rispecchi le scelte compositive compiute per il musical, sebbene non sempre si è trovato in accordo con le scelte operate da Ronell, trova in esse una logica stringente e una coerenza per cui le approva.

Questa canzone assume un ruolo centrale nella produzione del film – astraendo il discorso è utile analizzare *(Don't look now, but) My Heart is Showing* come caso di studio sui possibili modelli produttivi nel cinema classico – in quanto rappresenta un esempio di auto-rialità multipla¹⁶ nella colonna sonora di *One Touch of Venus*.

My Heart is Showing condivide molto del materiale musicale di *Foolish Heart*, una canzone della versione teatrale di *One Touch of Venus* rifiutata dalla censura della Motion Picture Association of America per alcuni aspetti inappropriati nel testo. Ann Ronell, quindi, riscrive il testo di *Foolish Heart*, cambia il titolo in *(Don't Look Now, but) My Heart is Showing*: gli elementi di satira, i temi di critica sociale dell'alienazione urbana e della vita domestica monodimensionale nei sobborghi affidati allo sguardo 'altro' di Venus predominanti nella versione teatrale, ora nella versione per lo schermo sono decisamente attenuati. Tuttavia la reazione di Weill contro l'azione di censura fu sarcastica: una collaborazione, più salda ancora, con Ronell che trova forma nell'inserimento di *Foolish Heart* camuffata da *My Heart is Showing*. I due esempi sotto riportati sono un estratto del *refrain* di *Foolish Heart* e di *My Heart is Showing*, dai quali è possibile notare la similarità del profilo melodico e l'indicazione *Slow Tempo di Valse*.

¹⁶ Non intendo qui affrontare la questione dell'autorialità, altrettanto spinosa e nebulosa quanto la definizione dei ruoli di arrangiatore, orchestratore e compositore, mi limito a rinviare a WILL STRAW, *Authorship*, in *Key terms in Popular Music and Culture*, a cura di Bruce Horner e Thomas Swiss, Oxford, Blackwell, 1999, pp. 109-208, ROLAND BARTHES, *The Death of the author*, in *Image - Music - Text*, Id., New York, Noonday, 1977, pp. 142-148.

Slow tempo di Valse

E \flat 7/6 A \flat maj7 A \flat 6 B \flat m7

REFRAIN

Love should n't be se - rious, or should it?
can't be il - log - i - cal, can it?

Es. 1: *One Touch of Venus* (1943), *Foolish Heart*, refrain, batt. 1-4.

Slow tempo di Valse

Es. 2: *One Touch of Venus* (1948), *My Heart is Showing*, refrain, batt. 1-4.

Ronell compone seguendo gli stilemi espressivi di Weill: vi è una chiara similarità fra (*don't look now, but*) *My heart is showing* e *Speak Low*¹⁷ non solo per struttura, quanto soprattutto per la funzione drammaturgica assimilabile a quella svolta dal duetto d'amore nel melodramma *fin de siècle*. La compositrice/arrangiatrice si è trovata di fronte a una duplice sfida: da una parte camuffare l'ascendenza di *My Heart is Showing* con *Foolish Heart*, dall'altra comporre una musica "originale" che suonasse *à la manière de Weill*, ma con un carattere proprio che il compositore definisce «very Ann Ronell-ish».¹⁸

Infatti, operando nuovamente un confronto fra le cellule dei due motivi, le somiglianze emergono con nettezza: entrambi si basano su una terzina seguita da nota tenuta. Inoltre, queste presentano una direzionalità simile per quanto concerne l'andamento del profilo melodico: in primo luogo per il moto discendente-ascendente interno alla terzina, che nei due esempi svolge un ruolo simile; nell'introduzione di *My Heart is Showing* la terzina

¹⁷ Per un'analisi approfondita di *Speak Low* e della sua funzione drammaturgica nel musical di Broadway si rinvia a M. RIZZUTI, *Kurt Weill e Frederick Loewe*, cit., pp. 95-99.

¹⁸ Cfr. nota 15.

è una nota di volta, mentre in *Speak Low* l'intervallo è più ampio, la seconda nota infatti si appoggia qui su un accordo di volta che risuona per brevissimo tempo; la funzione, però, è simile. In secondo luogo, inoltre, in entrambi i casi la terzina è seguita da un salto ascendente verso una nota tenuta. La parentela tra il motivo di *Speak Low* e *My Heart is Showing* è poi accentuata dalla rielaborazione del breve motivo dell'introduzione di *My Heart is Showing*, che si può notare nella melodia delle battute 5 e 6 del *verse* della canzone, sulle sillabe «eve-ry thing I say». Qui la terzina è sciolta in una semplice successione di tre crome, ma il profilo melodico e la funzione armonica sono gli stessi. Le tre crome costituiscono una nota di volta, come nell'introduzione della stessa canzone, e sono seguite da un salto ascendente verso una nota tenuta. Inoltre, la parentela con *Speak Low* è nel *verse* accentuato ulteriormente rispetto all'introduzione per la funzione che il motivo riveste nella struttura complessiva della melodia del tema. Le crome, infatti, sono qui nuovamente collocate nella parte finale, nel tempo debole della battuta e non all'inizio di questa e introducono un nuovo accordo rispetto a quello presente nella prima parte, sull'accento metrico della battuta – il si bemolle diventa, pur temporaneamente e debolmente, fondamentale di un accordo di nona – un accordo di passaggio che unisce ciò che lo precede e ciò che lo segue. Complessivamente l'armonia in cui il motivo di *Speak Low* è inserito è più semplice rispetto alla sua rielaborazione nei due passi di *My Heart is Showing* (in *Speak Low* è inserito in un passaggio armonico stabile), in *My Heart is Showing* di Ronell l'allusione a *Speak Low* di Weill è evidente, sia nell'introduzione, sia nel *verse*.



Es. 3: Motivo *Speak Low*

Refrain

Es. 4: Motivo *My Heart is Showing*

My Heart is Showing è il tema conduttore del film: se *Speak Low* è la canzone pivot della versione di Broadway, nella versione filmica la funzione del duetto d'amore è svolta sia da *Speak Low*, che dalla canzone di Ronell, approvata da Weill. Nel film *My Heart is Showing* è cantata da ogni coppia (Venus ed Eddie, Joe e Gloria) che si è formata nel periodo di permanenza sulla Terra di Venus; le due canzoni assumono un ruolo centrale nell'economia del film, perché alla musica è affidata la trasmissione del messaggio (il generale innamoramento come effetto di Venus sulla terra), le immagini nello svolgimento della narrazione assumono un ruolo secondario rispetto alla musica. Weill e Ronell scelgono di costruire la colonna sonora differenziando fra *underscoring* e canzoni con funzione narrativa, già a partire dalla costruzione del materiale musicale. Richiamando la trascrizione della conductor vocal score, si può notare l'indicazione numerica progressiva dei rulli associata ai numeri musicali e all'*underscoring*, ad esempio il n.3 *Venus Awakens* (A), seguito dai n.4 + n.5 *Venus Awakens* (B) associati al momento della metamorfosi della statua che prende vita; ciò

che è qui rilevante ai fini del discorso è la distinzione fra composizione originale, derivazione musicale e sviluppo dei temi. Nelle parti di *underscoring*, i temi musicali attingono dai numeri del musical teatrale e sono sottoposti a una rielaborazione che confluisce in un nuovo arrangiamento, in alcuni casi, in una nuova orchestrazione da parte di Ann Ronell, attraverso anche la lettura della corrispondenza emerge con evidenza non solo quanto fosse chiara fra le parti la particolarità della collaborazione, quanto soprattutto la loro consapevolezza nell'aver definito, e sperimentato, un processo autoriale condiviso.

Conclusioni

Nel caso della collaborazione Weill - Ronell l'autorialità condivisa e il processo compositivo sono il risultato di due competenze specifiche: da un lato c'è Weill, compositore di teatro musicale, dall'altro Ronell, la Tin Pan Alley Girl, compositrice e arrangiatrice interna al Music Department della Universal. Il film musicale *One Touch of Venus* è a tutti gli effetti uno degli esempi inconsueti per questo tipo di combinazione: sia per la tipologia di colonna sonora (la netta divisione di funzione drammaturgica fra *underscoring* e canzoni), che per l'uso delle canzoni con funzione narrativa, quanto per le sue peculiarità creative e produttive che lo hanno caratterizzato. Il risultato della collaborazione fra Weill e l'industria cinematografica di Hollywood, nonostante l'opera di mediazione di Ronell, non è stato dei migliori, perché l'orizzonte d'attesa delle due parti era differente: Weill ha inteso affermare e rivendicare una consapevolezza e un controllo sulla musica tipici di un compositore fermamente convinto del proprio ruolo nella società. Una tale visione confligge con la natura produttiva dell'industria cinematografica di Hollywood. Per *One Touch of Venus* Weill esercita un controllo su ogni nota presente nel film, come si è evinto dalla fitta corrispondenza con Salisbury, lavora a stretto contatto con Ronell, con la quale aveva già collaborato in precedenza. Attraverso una tortuosa mediazione tra avvocati delle rispettive parti, attraverso il lavoro di rielaborazione di Ronell, il compositore è soddisfatto del cambiamento di *One Touch of Venus* dal palcoscenico allo schermo, del risultato finale di essere un film musicale. D'altronde Weill aveva già mostrato lungimiranza e il suo carattere pionieristico nel 1937 nell'articolo *The Future of Opera in America*, apparso su «Modern Music» individuando nei film la nuova forma d'arte omnicomprensiva: «[...] I compositori hanno scritto lavori anche per la radio, opere didattiche, brani corali scenici per grandi eventi, hanno iniziato ad affrontare il problema dei film musicali. [...] In America una nuova forma d'arte musicale si potrà sviluppare dopo tutto dal medium del cinema. Infatti in nessun altro luogo il cinema

ha raggiunto quella perfezione tecnica e quella popolarità, per cui spianerà la strada a una nuova forma d'arte».¹⁹

Analoga collaborazione fra un compositore freelance e una arrangiatrice/compositrice dipendente di una delle cinque Major durante gli anni dello studio system hollywoodiano è il caso di Stefan Wolpe e Trude Rittmann, che nel 1941 collaborano alla realizzazione delle musiche di un documentario di propaganda *Palestine at War*, commissionato da Palestine Labour Commission: le somiglianze sono rilevanti con la coppia Weill/Ronell. Anche Wolpe condivide la condizione di emigrazione con Weill e le prime collaborazioni con il sistema produttivo cinematografico, l'esperienza di Wolpe differisce nel processo di assimilazione nella società statunitense. Rittmann è coinvolta nelle produzioni dei musical più importanti del periodo fra Broadway e Hollywood, lavorando a stretto contatto con Richard Rodgers a partire dal 1945 per *Carousel*, realizza gli arrangiamenti per *South Pacific*, *The King and I*, *The Sound of Music*, per cui amplia la canzone *Do-Re-Mi*. Come orchestratrice lavora su *Finian's Rainbow*, *Gentleman Prefer Blondes*, *Peter Pan* (1950 di Leonard Bernstein). Fra gli anni Cinquanta e Sessanta lavora a *Paint Your Wagon*, *My Fair Lady* e *Camelot*. È legata alla produzione teatrale di *One Touch of Venus* in qualità di pianista accompagnatrice per i balletti di Agnes de Mille. Weill arriva a New York nel 1935, Rittmann nel 1937, Wolpe nel 1938; tutti e tre si ritrovano fra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta a sperimentare ogni possibile via di assimilazione nella vita culturale, musicale e teatrale di New York e Los Angeles. Nelle intenzioni della Rittmann il documentario *Palestine at War* intendeva essere una occasione di lancio per il collega Wolpe nell'industria cinematografica; purtroppo la collaborazione è stato un caso isolato, Wolpe orienta le sue attività negli anni Quaranta verso il circuito dei pittori espressionisti astratti, negli anni Cinquanta centrale è l'esperienza come direttore del dipartimento di musica al Black Mountain College.

Sia nel caso Weill/Ronell, che con Wolpe/Rittmann ciò che emerge con vigore è il ruolo di mediazione delle arrangiatrici/compositrici nel bilanciare una relazione sempre in bilico fra le istanze autoriali dei compositori e le esigenze produttive delle case di produzione. Proprio in questa piega si inserisce sorge una domanda: nell'epoca dello *studio system* le compositrici di musica per film riescono ad affermarsi solo in qualità di arrangiatrici?

¹⁹ «Composers also wrote works for Radio, operas for schools, scenic choral pieces for mass meetings, and began to tackle the problem of musical films. [...] In America the new musical art work may after all develop from the medium of the movies. For nowhere else has the film attained that technical perfection and popularity which can smooth the way for a new art form», K. WEILL, *The Future of Opera in America*, cit., pp. 183-188, cfr. *Modernity and Mass Culture*, a cura di James Naremore e Patrick Brantlinger, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

Riprendendo un'intervista di Ronell rilasciata all'editorialista Marjory Fisher del «San Francisco Chronicle» nel 1949, Fisher descrive a partire dalle parole della compositrice l'ambiente di Hollywood: «Per quanto riguarda tutti i lupi cattivi (o lupe, se preferite!) di Hollywood, nessuno è così temibile come quel gruppo organizzato di maschi, che da tempo compie sforzi enormi per tenere le donne determinate fuori dai dipartimenti di scrittura musicale dell'industria cinematografica».²⁰

Il campo di indagine è aperto, a partire dalla riflessione di Leslie Anderson: «Dove si collocano le donne nello spettro della composizione di musica per film? Sebbene le donne abbiano avuto un certo successo nel mondo del cinema come registe, sceneggiatrici e produttrici, come compositrici il loro impatto è stato minore. Sfortunatamente, le compositrici per il cinema e per la televisione di oggi sono ancora vittime della rete di esclusione “per soli uomini” che opera nel mondo del cinema».²¹

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.

²⁰ «for all the big bad wolfs (or wolves, if you must!) around Hollywood, none are so fearsome as the organized group of males who long expended tremendous efforts to keep determined ladies out of the music writing departments of the film industry», MARJORY M. FISHER, *She's Not Afraid of 'Big Bad Wolf': She Wrote It*, San Francisco Chronicle, 14 ottobre 1949, in T. ZIMMERS, *Tin Pan Alley Girl*, cit., p. 36.

²¹ «Where do women fall within the spectrum of film music composition? Although women have been somewhat successful in the world of film as directors, writers and producers, as composers their impact has been minor. Unfortunately, women film and Tv composers of today still fall victim to the exclusionary “all-boy” network in operation within the film business», LESLIE ANDERSON, *Women Film and Television Composers in the United States*, in *The Musical Woman: An International Perspective: 1986-1990*, a cura di Judith Lang Zaimont, Westport (CT), Greenwood Press, 1991, pp. 353-370: 353.